



THESIS  
3  
2008

This is to certify that the  
thesis entitled

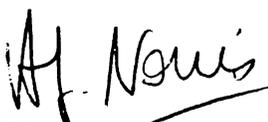
Charlotte Delbo: une écriture du silence

presented by

Audrey Brunetaux

has been accepted towards fulfillment  
of the requirements for the

PhD degree in French, Classics & Italian



\_\_\_\_\_  
Major Professor's Signature

04/15/2008

Date

*MSU is an affirmative-action, equal-opportunity employer*

LIBRARY  
Michigan State  
University

**PLACE IN RETURN BOX** to remove this checkout from your record.  
**TO AVOID FINES** return on or before date due.  
**MAY BE RECALLED** with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE

**CHARLOTTE DELBO: UNE ECRITURE DU  
SILENCE**

by

Audrey Brunetaux

A DISSERTATION

Submitted to  
Michigan State University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of French, Classics and Italian

2008

## **ABSTRACT**

### **CHARLOTTE DELBO: UNE ECRITURE DU SILENCE**

By

Audrey Brunetaux

After the war, Holocaust survivors struggled to recount their experience that remained outside the boundaries of words. How could Auschwitz be described, when common vocabulary did not fit the horror that constituted the apocalyptic world of the Nazi camps?

“Charlotte Delbo: une écriture du silence,” focuses on the twentieth-century writer Charlotte Delbo, whose experience as a World War II French resister and Nazi camp survivor inspired her writing of Auschwitz et Après. In it I explore the correlation between Delbo’s rhetorical silences and the silences faced by deportees in Auschwitz: spatial silence, verbal silence, visual silence, the silence of death, and the silence of collective memory. Paradoxically, Delbo uses silence to create a language. With that language, she relates her experience at Auschwitz-Birkenau by portraying the camp’s unthinkable horror and uncovering historical truths that were suppressed for many years. Delbo neither destroys nor refuses the literary codes used before the Holocaust but rather re-actualizes them, engaging her reader in the comprehension and interpretation of her text. By creating a particular system of signs, Delbo uses silence to carry the word of those who did not survive. Her technique does not reveal the defeat but rather the triumph of language in the face of the Holocaust.

## **ABSTRACT**

### **CHARLOTTE DELBO: UNE ECRITURE DU SILENCE**

By

Audrey Brunetaux

Dans sa trilogie Auschwitz et Après, Charlotte Delbo donne une image vivide de ce que fut son univers à Auschwitz. Déportée pour raisons politiques en 1943, l'auteure tente de nous faire *voir* la réalité des camps nazis, une réalité dans laquelle parole et silence se côtoient entraînant l'aliénation progressive des êtres. Dans ce monde apocalyptique, le langage cède la place à un silence implacable qui déshumanise et tue ceux qui l'habitent. Afin de saisir et transmettre cette désintégration de la parole, cette rupture de la communication, et cette annihilation, Delbo crée son propre langage paradoxalement au travers d'une poétique du silence.

Notre étude explore la corrélation entre les silences rhétoriques de l'auteure et les silences inhérents aux camps nazis : le silence spatial, verbal, visuel, le silence de la mort et, par extension, le silence de la mémoire collective. Le silence de Delbo n'affecte pas le sens de son témoignage mais le voile pour mieux le dévoiler, ce qui en fait toute son originalité. Ainsi, l'auteure crée un moyen paradoxal pour transmettre son message au monde des vivants puisque ce dernier permet de dire sans dire, de montrer sans nommer: les silences dans son texte sont bénéfiques et, loin de nuire au texte, l'enrichissent. Cette technique ne révèle pas la défaite mais le triomphe du langage face à la Shoah.

Copyright by  
AUDREY BRUNET AUX  
2008

A la mémoire de Charlotte Delbo  
Pour les victimes de la Shoah et de la guerre

## REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier mes parents et ma soeur dont le soutien inconditionnel, la patience, l'aide et les encouragements tout au long de ces années m'ont permis de concrétiser mon rêve. Ma reconnaissance envers eux est sans limite. Un grand merci à ma sœur Astrid dont les précieux commentaires m'ont permis d'éclaircir et d'améliorer mon texte ; nos longues conversations m'ont donné la force de continuer. Un grand merci à mes parents qui m'ont accompagnée en Allemagne et en Pologne lors de mes recherches ; leur enthousiasme et leur intérêt m'ont poussée à me dépasser. Enfin, je n'oublie pas Thao Nguyen pour son amitié, son aide et sa générosité tout au long du doctorat.

Je suis également très reconnaissante envers Claudine-Riera Collet, amie proche de Charlotte Delbo, qui a partagé avec moi ses souvenirs et m'a fait découvrir le monde de l'auteure. Ma gratitude va également à Christiane Borrás, compagne de déportation de Charlotte Delbo, qui m'a généreusement consacré son temps pour me parler de son expérience de la guerre, en France et dans les camps Nazis.

Je tiens à remercier tout particulièrement Professeur Anna Norris qui n'a eu cesse de m'encourager, de me soutenir et de me guider tout au long de mon doctorat. Ce fut un réel plaisir de travailler ensemble. Mes remerciements vont également à Professeur Michael Koppisch qui m'a fait découvrir Charlotte Delbo et à Professeur Safoi Babana-Hampton. Leurs encouragements et leurs commentaires m'ont été précieux.

Je remercie le Département de Français et le programme de *Jewish Studies* à Michigan State University pour leur soutien financier.

## Sommaire

<b>Introduction : Pourquoi écrire le silence ?</b> .....	01
I Des mots qui ne disent plus.....	08
II Typologie des silences.....	16
III Déroulement de notre étude.....	18
<b>Chapitre I : Témoigner et publier, une affaire de silence</b> .....	30
I Devoir de mémoire : écrire pour ne pas oublier.....	32
1. Témoigner pour les morts : mission d'ordre moral et éthique.....	32
2. Saturation du public : publication impossible.....	34
II Catharsis : une écriture thérapeutique.....	41
1. Ecriture cathartique.....	42
2. Réconciliation de deux « mois ».....	44
3. Limites psychologiques de l'écriture : le traumatisme toujours prégnant... ..	46
3.1. Une mémoire fragmentée.....	46
3.2. Présence du manuscrit.....	52
III Une publication retardée : envie de communiquer dans un contexte plus favorable.....	54
<b>Chapitre II : Silence spatial et silence auctorial</b> .....	57
I Silence spatial dans le monde carcéral : prison française.....	72
II Silence de l'espace concentrationnaire : Auschwitz.....	79
1. Mise sous silence du nom : mimétisme.....	80
2. Silence inhérent au camp anonyme.....	84
3. Mise en évidence de ce lieu monstrueux.....	93
3.1. L'unité parmi l'universel : la petite fille à la poupée.....	94
3.2. Clair-obscur : scénographie morbide et silencieuse.....	97
3.3. Caractéristiques intrinsèques d'Auschwitz.....	101
III Silence spatial de retour en France : solitude et silence.....	102
1. Silence spatial : absence de nom.....	103
2. Silence de l'espace réel.....	104
<b>Chapitre III : Silence verbal/visuel et silence auctorial</b> .....	110
I Les prisons françaises.....	114
1. Une parole verbale et visuelle encore vivante.....	114
II Le monde d'Auschwitz.....	124
1. Echange rompu avec les gardes.....	124

1.1. Cris et hurlements : première rupture verbale.....	124
1.2. Une langue incompréhensible.....	132
1.3. Appropriation du langage par les dominants.....	136
2. Echange verbal rompu entre les détenu(e)s.....	141
3. Conséquences de l'acte verbal.....	153
4. Echange visuel brisé.....	160
III De retour en France.....	167
5. Echange verbal rompu avec autrui.....	167
<b>Chapitre IV : Silence rhétorique et silence de l'Histoire.....</b>	<b>176</b>
I L'après-guerre et l'engagement littéraire de Delbo.....	183
II Vichy : la collaboration et la question juive.....	192
III Anti-héros résistants : hommes et femmes.....	213
1. Où sont les héros ?.....	213
2. Renversement des rôles masculins-féminins.....	224
3. Images d'Epinal obsolètes : la femme déshumanisée et déféminisée.....	231
<b>Conclusion : Réussir l'impossible, "dire" Auschwitz au travers du silence.....</b>	<b>245</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>256</b>

## Pourquoi écrire le silence?

[S]ans le silence, la parole ne peut pas remplir sa fonction. La parole naît et s'accomplit dans le silence. (Rassam 34)<sup>1</sup>

Méconnue du grand public, Charlotte Delbo acquiert une notoriété grandissante dans les cercles académiques et demeure, à l'heure actuelle, l'un des auteurs clés de la littérature de la déportation. Son premier texte Aucun de nous ne reviendra<sup>2</sup>, figure de proue de son œuvre Auschwitz et après, prend une place prépondérante parmi les canons de la littérature de la Shoah, au même rang que La Nuit, L'Espèce humaine ou Si c'est un homme, bien que l'auteure ne soit pas juive. Ce paradoxe ne l'empêche pourtant pas de s'imposer non seulement en tant qu'écrivaine exceptionnelle mais aussi en tant que victime et témoin d'une catastrophe humaine sans précédent. Mais peut-on vraiment parler de littérature de la « Shoah » et appliquer ce terme à la trilogie AA ou plutôt l'associer à l'auteure?

Il est essentiel dès à présent de définir le terme « Shoah » pour éviter toute méprise sur l'identité de l'auteure, non-juive, et sur son expérience vécue en tant que déportée politique et témoin oculaire de l'annihilation juive à Auschwitz-Birkenau. Le terme « Shoah » associé aux textes de Delbo semblerait problématique puisque la Shoah, selon la définition, ne concerne a priori ni les résistants, ni les prisonniers politiques: l'étymologie de *Shoah* vient de l'hébreu *shō'āh* qui signifie littéralement “catastrophe” et

---

<sup>1</sup> Rassam, Le Silence comme introduction à la métaphysique.

<sup>2</sup> Nous utiliserons dorénavant les sigles suivants pour se référer aux volumes de la trilogie tout au long de notre étude: AA (Auschwitz et après) ; ANNR (Aucun de nous ne reviendra) ; CI (Connaissance inutile) ; MNJ (Mesure de nos jours) ; Convoi (Convoi du 24 janvier). Delbo compose le premier volume ANNR en 1946 mais ne le publia qu'en 1965. Elle termina les deux autres volumes et les publia en 1970 et 1971.

fait, par là même, référence à la destruction massive des juifs par les Nazis lors de la Seconde Guerre mondiale; ce terme n'englobe pas les déportés politiques. Les activités clandestines de Delbo et son association à un groupe résistant communiste causèrent son arrestation par la police française en 1942 ainsi que sa déportation vers Auschwitz le 24 janvier 1943.<sup>3</sup> La particularité de Delbo naît de l'orientation qu'elle choisit dans ses écrits: déportée vers la Pologne avec 229 autres femmes (pour la plupart résistantes), l'auteure centre son témoignage sur son expérience et celle de ses compagnes à qui elle associe les autres victimes nazies, les juifs ou les tziganes, dont elle décrit, dans un langage poétique et minimaliste, l'anéantissement par chambre à gaz et par crémation. C'est en cela que nous nous permettons d'associer les textes de Delbo aux témoignages et récits de la *Shoah*, terme par lequel nous reconnaissons non pas la religion ou la « race » de l'auteure, mais son entreprise de dénonciation de la destruction du peuple juif et autres victimes par les nazis.<sup>4</sup>

Par des descriptions troublantes d'une vie quotidienne rythmée par la mort déshumanisante et spectrale, la maladie, les sévices, la faim, la soif et la violence des SS, ANNR, CI et MNJ nous entraînent dans ce que fut l'expérience d'hommes et de femmes dans les camps nazis (et dans la France d'après-guerre). Dans un entretien avec Claude Prévost en 1965, l'auteure souligne clairement qu'elle tient à faire *voir* plutôt qu'à raconter les camps et la Shoah comme si elle désirait que nous, lecteurs et lectrices, soyons les témoins actifs d'une pièce jouée sur scène, une pièce qui nous frapperait d'images dont il faudrait décoder le sens:

---

<sup>3</sup> Delbo fut aussi transférée dans un camp satellite d'Auschwitz "Raisko." De là, elle fut déportée à Ravensbrück d'où elle fut libérée.

<sup>4</sup> Nous avons recours ici au terme "race" pour faire allusion aux théories raciales de la France de Vichy qui insistaient sur la "race juive."

Et puis, je ne voulais pas renseigner. Au retour des déportés, les gens étaient avides de détails. Ils voulaient savoir. Les journaux étaient remplis de comptes-rendus, 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, l'appel, la soupe, etc. Toutes ces informations étaient extrêmement utiles, mais moi, je n'éprouvais pas le besoin d'y contribuer. Ce à quoi je voulais atteindre, c'est à une information plus haute, inactuelle, c'est-à-dire plus durable, celle qui ferait sentir la vérité de la tragédie en restituant l'émotion et l'horreur.<sup>5</sup>

Pour rompre avec les témoignages de style journalistique, Delbo transmet, au fil des chapitres, des images qui suivent une structure a-chronologique, symptomatique d'une mémoire fragmentée. Les dates ne figurent pas dans le texte et cette absence provoque une perte de tout repère temporel et un sentiment de chaos. A quoi bon délimiter les jours et les années dans un récit linéaire et chronologique quand la vie du camp détruit l'espace-temps d'un monde « normal » ? Pour l'auteure, seuls comptent les appels debout dans le froid, la douleur des hommes et des femmes, leur déchéance et l'angoisse de n'être plus qu'un spectre parmi tant d'autres. Le temps ne se calcule pas en heures et en jours mais en coups de bâton ou en rations de soupe. La forme-même des chapitres révèle l'atemporalité du lieu dans la mesure où l'auteure oscille entre des descriptions en prose d'épisodes troublants qui resurgissent de sa mémoire (les appels, les exécutions sommaires, les corps rongés par le typhus, les courses folles pour éviter les coups, le ramassage des corps encore vivants pour la crémation) et des vignettes poétiques imprégnées de silence qui rompent la continuité des longs chapitres. Nonobstant une apparence chaotique et inattendue au niveau de l'organisation de son texte, l'auteure crée une structure solide de laquelle ressort un fil conducteur évident: la déshumanisation et le traumatisme causés par un système oppressif « exceptionnel ». Cette exclusion d'un cadre temporel fixe est repris dans l'articulation-même des trois volumes. ANNR se

---

<sup>5</sup> Entretien avec Claude Prévost, 1965, p.41

focalise sur Auschwitz alors que CI fait un retour en arrière en explorant la vie dans les prisons françaises avant la déportation. Puis, Delbo nous propulse à nouveau dans l'univers d'Auschwitz et de Raïsko (camp satellite d'Auschwitz). Dans MNJ, elle termine sa trilogie par le retour au pays, retraçant son expérience et celle de ses camarades face à la société française. Toutefois, cet aspect a-chronologique des textes « delbotiens » n'est pas le seul à éveiller notre intérêt: le langage de l'auteure lié au topos des camps nazis surprend par son contenu. Pour *écrire* la Shoah, Delbo a recours à un langage épuré et poétique imprégné de silences qui, seuls, arrivent à dire sans dire, à révéler sans nommer.

Le thème du silence a souvent été analysé et évoqué chez Maurice Blanchot, Edmond Jabès ou André Neher, pour n'en citer que quelques uns. Simon Sibelman s'intéresse lui aussi à ce topos dans les œuvres d'Elie Wiesel, dont les fondations juives dans la littérature talmudique l'ont enraciné dans une tradition du silence qui, selon André Neher, forme le paysage biblique (*L'Exil de la Parole*: 13). Wiesel envisage le silence dans une perspective biblique et judaïque. Dans la bible, le silence symbolise une force intérieure invincible, une source d'énergie créatrice au centre de laquelle se trouve Dieu (Sibelman 9). Wiesel propose d'ailleurs que ce silence soit employé en jonction avec les mots pour *présenter* une image de l'*anus mundi* et pour *représenter* l'âme fragmentée du déporté, troublé par le silence du Créateur. Ses romans arrivent ainsi à fusionner l'historique et le métaphysique. Une telle approche ne pourrait aboutir dans les œuvres de Delbo, athée et sympathisante communiste<sup>6</sup>, pour qui la religion n'entre pas en

---

<sup>6</sup> Delbo faisait partie d'un réseau de résistance communiste (elle avait rencontré son mari aux Jeunesses Communistes avant la guerre) et était sympathisante marxiste. Toutefois, Delbo se distance du communisme après la guerre et ne s'inscrit pas au parti à son retour des camps. Elle avait un esprit critique et avait très vite pris conscience des exactions commises par l'URSS qui, selon elle, avait saboté les chances du communisme de s'implanter en Europe.

jeu dans ses textes. Les silences de l'auteure n'ont pas la même portée puisqu'ils visent à corriger l'Histoire, à mettre en relief le processus de déshumanisation et le silence annihilant des prisons et des camps. Ils n'ont pas pour dessein de s'interroger sur Dieu et son mutisme face à la Shoah. Le silence chez notre auteure correspond plus à un outil rhétorique destiné à palier les limites cognitives du langage pour accéder à une représentation forte de son expérience.

Si le silence de Wiesel a souvent été, à juste titre, l'objet d'études diverses, en revanche, peu d'ouvrages critiques ont été consacrés à la trilogie de notre auteure ou à la totalité de son œuvre. Bien rares sont ceux consacrés à ses silences. Toutefois, trois excellents ouvrages ont donné l'élan à notre présente recherche par leur originalité, leur richesse et leur excellente analyse de la rhétorique de Delbo: Charlotte Delbo: Une voix singulière et Literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-presentation de Nicole Thatcher, et Au-delà du mot par Annette de la Motte. Les travaux de Nicole Thatcher étudient les différentes voix de Delbo, voix historique, voix théâtrale et voix rhétorique, et insiste sur leur caractère unique et singulier. Thatcher analyse avec précision le langage et le ton employés par l'auteure afin que nous saisissions l'originalité des représentations « delbotiennes », qui perdurent et résident dans le caractère universel qu'elles possèdent: «elles visent à présenter les effets vilifiants de l'oppression nazie, fasciste—de toute oppression—sur l'humanité tout entière » (*Voix* : 271). Ce but, contrairement à un grand nombre de témoignages, s'exprime non à travers un discours politique, philosophique, moral ou religieux, mais à travers des choix délibérés du contenu et de la forme de ces représentations. Les souvenirs de Delbo passent par sa mémoire, une mémoire fragmentée qui se reflète dans son écriture a-chronologique,

déstructurée, et dans sa vision théâtrale de la réalité. Bien que Nicole Thatcher se rapproche de notre étude par son analyse de la forme et de l'ironie chez Delbo, elle insiste particulièrement sur la voix singulière de l'auteure pour mettre en relief les non-dits. Si Thatcher reconnaît l'implication du lecteur dans l'analyse du sous-texte, elle adopte une perspective différente de la nôtre dans la mesure où le silence rhétorique ne figure pas comme l'outil essentiel, transmetteur du silence avilissant d'Auschwitz. Si Thatcher prend comme point de départ la « voix » de Delbo pour en déterminer les différents aspects, notre recherche aborde le texte sous la perspective du silence et de ses différentes manifestations et représentations dans la trilogie AA. Notre regard se portera tout particulièrement sur la corrélation entre le silence scripturaire de Delbo et les silences inhérents aux prisons françaises, aux camps nazis et à la France d'après-guerre. L'auteure utilise l'un pour *écrire* l'autre.

Les travaux critiques d'Annette de la Motte, à la différence de Thatcher, entreprennent une étude comparative sur l'écriture du silence chez quatre auteurs du 20<sup>e</sup> siècle: Stéphane Mallarmé, Charlotte Delbo, Marguerite Duras et Samuel Beckett. Motte donne une vision d'ensemble, brève mais cependant fort intéressante, du silence rhétorique de Delbo afin de passer en revue la mise en poésie ainsi que les stratégies de l'effet et celles de l'absence utilisées dans son œuvre. Au-delà du mot illustre l'écriture de Delbo qui, « en restant dans le sillage de l'écriture mallarméenne, en assurant la référence tout en encourageant l'évocation poétique, parvient à une expressivité supérieure, une éloquence suprême qui [...] permet [à Delbo] d'aller au-delà du dicible, de toucher à l'indicible, de s'approcher de l'inapprochable » (Motte 8). Dans la continuité de Motte, notre recherche détaillera les silences rhétoriques de l'auteure pour mieux

comprendre leur utilisation dans la mise en relief des silences spatiaux, verbaux, visuels propres aux prisons et aux camps, et des silences de la mémoire.

D'autres critiques littéraires ont aussi choisi de comparer les textes de Delbo à ceux des écrivains de la Shoah pour en déterminer le style, la rhétorique ou les techniques narratives sous une perspective autre que celle des silences. Cynthia Haft, par exemple, dans son excellente étude sur la représentation des camps nazis dans la littérature française, analyse avec minutie les images et la rhétorique employées par les écrivains tels que Wiesel, Delbo, Semprun, Rousset et bien d'autres, pour décrire la réalité de l'univers concentrationnaire. Elle tente d'examiner le contenu de ces travaux pour en relever les thèmes conducteurs. Haft divise son étude en plusieurs chapitres qui représentent chacun une étape—l'arrivée au camp, la vie quotidienne, la libération, la réadaptation à la vie, et les mythes—et explore les thèmes similaires mis en relief par différents auteurs. Elle remarque néanmoins une différence notoire entre témoignages et chefs-d'œuvre littéraires. Alors que certains auteurs témoignent de leur expérience purement et simplement, d'autres réussissent à transcender leur traumatisme par la création d'une rhétorique unique et poétique. Une minorité, dont Delbo fait partie, se distingue du corpus présenté et surpasse le témoignage pour créer, selon Haft, des chefs-d'œuvre uniques sur le thème des camps nazis. Si Haft met en lumière la rhétorique extraordinaire d'AA, elle ne l'aborde pas du point de vue du silence.

Alors que Thatcher explore l'œuvre intégrale de l'auteure dans ses ouvrages et que d'autres comme Motte ou Haft entreprennent une étude comparative entre Delbo et d'autres écrivains, nous nous concentrerons sur Delbo et principalement sur la trilogie AA—le Convoi et La Mémoire et les jours viendront étayer notre argumentation. Le

choix d'un corpus de textes restreint nous permet de porter un regard plus critique sur les œuvres charnières de Delbo, celles qui façonnèrent le reste de son œuvre composée de textes que l'on peut diviser en deux cycles: le cycle Auschwitz et le cycle politique. Delbo dédie bon nombre de ses textes et de ses pièces à Auschwitz—Spectres mes compagnons, Qui rapportera ces paroles, Une Scène jouée dans la mémoire, ou Kalavitra des mille antigones en sont quelques exemples—ou à des sujets politiques plus variés—La Capitulation inspirée des événements de Prague; La Sentence sur le procès de militants Basque à Burgos; Maria Lusitania sur le Portugal et la révolution; le Coup d'état; Les Belles lettres sur la guerre d'Algérie. En outre, les textes choisis pour notre étude englobent à eux seuls les différentes phases et les aspects essentiels de la déportation en ce sens qu'ils relatent la vie sous l'Occupation et dans les prisons françaises, la vie déshumanisante dans les camps nazis, et le retour au pays. Ils comprennent une pléthore de silences variés, utiles pour nos analyses. Cette étude tentera d'analyser cette rétention de la parole et cette poétique du silence dans la trilogie AA tout en éclairant les possibilités linguistiques et littéraires pour *(re)présenter* la Shoah.

## **I. Des mots qui ne disent plus**

Pour faire *voir* Auschwitz à ceux qui ne l'ont pas vécu et pour traduire une réalité sans référent passé, un problème majeur se pose à Delbo, celui du langage. Malgré leur volonté de dire, les témoins et survivants de la Shoah ont dû faire face à un dilemme enraciné dans le langage inadéquat qui ne traduit pas toujours ce qui reste en dehors de la limite des mots. Elie Wiesel réalise cette inadéquation du langage face aux atrocités commises dans les camps nazis et s'interroge sur le rôle moral et esthétique de l'écriture et de la parole: « La parole a déserté le sens qu'elle était censée recouvrir ; [...] Décalage

et déplacement irrévocables. [...] Nous savions tous que jamais, jamais nous ne dirions ce qu'il fallait dire, jamais nous n'exprimerions en paroles cohérentes, intelligibles, notre expérience de la folie absolue. » (*Paroles d'étranger*: 8).<sup>7</sup> Toutefois, Wiesel et Jorge Semprun insistent sur l'importance du témoignage, quel qu'il soit: « il faut parler. Pauvrement, mais il faut parler. On n'a pas les moyens, on n'a pas le vocabulaire, mais il faut parler. Il faut témoigner. » Alors que Delbo et ses compagnes expriment leur volonté de témoigner à plusieurs reprises, un manque de vocabulaire les paralyse et les déroutent. Il leur devient alors difficile de faire saisir aux « autres » l'ampleur de cette catastrophe humaine: « Pourquoi ne pas oublier plutôt la soif, la faim, le froid, la fatigue, puisque cela ne sert à rien que je m'en souviene, je ne peux en donner l'idée à personne [...] et puisque je ne peux pas leur faire comprendre la différence entre le temps de là-bas et le temps d'ici [...] ». Primo Levi prend conscience de cette inadéquation des mots face à son expérience:

Just as our hunger is not that feeling of missing a meal, so our way of being cold has need of a new word. We « hunger », we say »tiredness », « fear », « Pain », we say « winter » and they are different things. They are free words, created and used by free men who lived in comfort and suffering in their homes. If the Lagers had lasted longer a new, harsh language would have been born ; and only this language could express what it means to toil the whole day in the wind, with the temperature below freezing, wearing only a shirt, underpants, cloth jacket and trousers, and in one's body nothing but weakness, hunger and knowledge of the end drawing nearer.<sup>8</sup>

Pour Levi, l'existence d'un fossé incommensurable entre le monde des camps de concentration et d'extermination, et le monde des lecteurs de son témoignage devient problématique. Il doute même de sa capacité à témoigner. Comment le monde d'Auschwitz peut-il être représenté avec des mots de tous les jours sans faire injustice

---

<sup>7</sup> Wiesel, Elie. "Pourquoi j'écris". 7-14 in *Paroles d'étranger*. Paris: Seuil, 1982.

<sup>8</sup> Primo Levi. *Survival in Auschwitz*, 112-13.

aux souffrances endurées? Delbo donne une réponse à l'écrivaine et journaliste

Madeleine Chapsal: « Il n'y a pas de mots pour le dire [parler de la Shoah et des camps]. Eh bien ! Vous n'avez qu'à en trouver-rien ne doit échapper au langage » (52).<sup>9</sup> Delbo ne croit pas à l'incommunicable et contredit en cela les théories de certains linguistes comme Wittgenstein.

Wittgenstein, précurseur des théoriciens du langage tels que George Steiner et Theodor W. Adorno, se penche sur ce problème crucial entre expérience et langage dans son œuvre *Tractatus logico-philosophicus*, où il insiste sur le passage sous silence de ce qui ne peut se dire ou s'écrire: « Il y a en effet de l'inexprimable » (106). Selon Wittgenstein, une chose impensable ne peut être ni pensée ni dite; en revanche, une chose pensable peut être exprimée de manière claire alors que l'on doit taire ce qui ne peut être exprimé clairement:

Alles was überhaupt gedacht werden kann, kann klar gedacht werden.  
Alles was sich aussprechen lass sich klar aussprechen [...].<sup>10</sup>  
Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können  
also auch nicht sagen, was wir nicht denken können [...].<sup>11</sup>  
Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.<sup>12</sup>

Bien que Wittgenstein parle dans l'absolu, nous pouvons étendre son point de vue pour aborder et comprendre un absolu tel que la Shoah. Si l'on se réfère strictement à sa vision des choses, les survivants de la Shoah ou d'évènements traumatisants devraient rester silencieux dès que le langage échoue dans sa description de la réalité ou ne traite que d'une partie restreinte de cette réalité.

---

<sup>9</sup> Entretien avec Madeleine Chapsal. « Un écrivain doit écrire sur ce qui le touche » ; (p.76) « Rien que des femmes ».

<sup>10</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, dans: Schriften 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 160, 4.116. Cité dans l'ouvrage de Annette de la Motte, *Au-delà du mot*.

<sup>11</sup> Ibid., 5.61.

<sup>12</sup> Ibid., 7.

Toutefois, Wittgenstein lui-même reconnaît que l'inexprimable peut être montré bien que le langage soit incapable d'exprimer certaines réalités: « [l'inexprimable] se montre, il est le Mystique » (*Tractatus*: 106). Selon lui, l'indicible qui doit être envisagé dans la perspective du mysticisme désigne « ce qu'on tait, mais [ce] qu'on sait », autrement dit une chose passe sous silence car l'on estime la trahir par une mise en mots inappropriée et inadéquate.<sup>13</sup> Bien que dans cette étude nous n'envisagions pas le silence d'un point de vue mystique, l'argument de Wittgenstein soulève tout de même un point pertinent, celui de la relation entre langage et expérience. S'il résout ce conflit par l'introduction du « Mystique », Delbo palie l'inadéquation entre mots et expérience lorsqu'elle « fait » de l'art (s'il l'on considère l'écriture comme l'une de ses manifestations) qui confronte la Shoah et fournit des principes moraux pour qu'Auschwitz ne se reproduise pas. La trilogie AA dément donc l'idée qu'Auschwitz nie toute littérature et que les catégories traditionnelles de valeur et d'interprétation aient été démolies par l'événement même qu'elles cherchent à expliquer et décrire. Notre auteure désire transmettre son expérience par le langage qu'elle connaît car « se taire est interdit, parler est impossible » (Wiesel/Semprun 17). Si ce langage sert de base à son écriture, elle reconnaît toutefois la nécessité d'abandonner ses représentations habituelles pour atteindre une nouvelle forme de communication. Elle rejoint par là même la théorie d'Adorno sur les modes de représentations après la Shoah.

Adorno affirme qu'Auschwitz impose un nouvel impératif littéraire pour réfléchir et agir. Contrairement à ce que certains ont cru comprendre dans les analyses de sa célèbre phrase « to write poetry after Auschwitz is barbaric,» Adorno ne refuse pas l'art

---

<sup>13</sup> Cité dans Au-delà du mot de Motte (“L'indicible et la vacuité au XVIIIe siècle”, dans XVIIIe siècle, 207, avril-juin 2000, p.181.) Pour un développement plus approfondi, voir l'ouvrage d'Annette de la Motte mentionné auparavant.

comme outil de représentation des camps mais envisage plutôt une modification au sein de sa structure: pour lui, le véritable langage de l'art est muet; Adorno fait l'éloge d'une écriture épurée qui se distingue par sa puissance suggestive, forçant ainsi les hommes à confronter ce qu'ils refusent de voir. Une écriture du silence, comme celle de Samuel Beckett, incarne pour Adorno l'exemple parfait d'une écriture d'après-guerre, « la seule qui, étant consécutive à Auschwitz, garde vivantes les horreurs de l'événement tout en s'abstenant de les nommer ou de les décrire» (Motte 188). Similairement, Delbo s'inscrit dans cette écriture dans la mesure où elle ne nomme pas la catastrophe dès la première page de la trilogie mais insiste sur ses caractéristiques intrinsèques: l'horreur, la déshumanisation, la violence et le traumatisme. L'auteure remédie ainsi à la limitation du langage en rehaussant la valeur du silence qui, désormais, n'est plus un antagoniste de la parole.

Cette problématique du langage et de l'écriture pose la pierre fondatrice de notre recherche: tandis que « Auschwitz » ne peut être *dit*, Delbo prouvera qu'il peut se *montrer*. L'auteure réussit à « montrer » la Shoah puisqu'elle crée son propre langage paradoxalement à travers une poétique du silence. Loin de s'exclure mutuellement, le silence et l'écriture dans AA se lient, pour devenir par là même indivisibles, ce que Edmond Jabès souligne dans Le Livre du dialogue. Selon lui, le langage et le silence entretiennent une relation non pas antinomique mais plutôt dynamique puisque le silence remplace ce qui échappe au langage, « comme si tout ce qui n'avait pas été exprimé se donnait enfin à entendre, à lire, hors des mots [...] Dans l'espace circonscrit de leur renoncement » (Jabès 61). Les silences n'annihilent ni ne diminuent l'écriture ou le langage qui collaborent dans la représentation et la création de sens: « La parole doit sa

force, moins à la certitude qu'elle marque, en s'articulant, qu'au manque, à l'abîme, à l'incertitude inventive de son dit » (Jabès 45). L'écrivain réussit sa tâche lorsqu'il parvient à laisser le devant de la scène au silence. Delbo s'inscrit dans la lignée de Jabès puisqu'elle adopte une écriture du dépouillement. Chez elle, le silence peut se voir comme « le terme et le commencement, [...] l'âme des mots » (*Livre des questions*: 70).<sup>14</sup> Dès la fin de la guerre, Delbo conçoit une esthétique du langage et du silence capable d'approcher l'inapprochable, la Shoah, et contredit l'argument de Renée Kincaid.

Dans Charlotte Delbo's Auschwitz and After: The Struggle for Signification, Kincaid prétend que notre auteure ne fait que signifier l'impossibilité de représenter littérairement et linguistiquement Auschwitz dans sa trilogie: « The discrepancy between reality and representation is strikingly reflected on the linguistic level » (105). Il est vrai que l'écriture ne peut s'égaliser à l'événement historique. Toutefois, Delbo réussit à nous donner une connaissance d'Auschwitz susceptible de nous interpeller sans renier le langage puisqu'elle en réinvente un, celui du silence. C'est ce silence qui, selon Maurice Blanchot, est l'élément le plus admirable d'une œuvre littéraire (*Espace littéraire*: 18). Le silence représente plus que la pure renonciation au langage: « il est tout simplement une condition que nous pouvons produire quand nous la désirons. Quand le langage cesse, le silence commence. Mais il ne commence pas *parce que* le langage cesse. L'absence de langage rend la présence du silence plus apparente » (Picard 15). Les œuvres de Delbo épousent parfaitement bien cette définition car le silence n'est pas un phénomène négatif qui s'installe lorsque ce qui est positif n'existe plus; bien au contraire, il s'inscrit dans une littérature fondée sur le regard poétique de son auteure. Delbo admet d'ailleurs dans

---

<sup>14</sup> Jabès, Edmond. Le Livre des questions.

un entretien avec Claude Prévost que « seuls les poètes donnent à voir. Seul le langage de la poésie permet de donner à voir et à sentir» (42). Elle transcende son expérience pour la mettre en forme par le biais de la poésie et, plus précisément d'un silence poétique. Par cette stratégie littéraire, Delbo établit une sémantique qui engage le lecteur dans une analyse plus approfondie.

Comme le souligne Simone de Beauvoir dans Littérature, la littérature peut et doit impliquer le lecteur directement dans l'expérience des personnages et appelle une littérature née de l'*imagination in extremis* (115-55). Cependant, dans le contexte de la Shoah, nous n'avons plus à faire à une *imagination in extremis* (Delbo n'imagine pas ce qu'elle raconte, elle l'a vécu et le vit encore à travers sa mémoire profonde) mais à une *réalité in extremis*. Cette réalité frappe les lecteurs d'images crues, sans fausse pudeur, dont la puissance suggestive les force à s'investir dans le texte. Sibelman nous sensibilise au rôle de ce lecteur qu'il appelle le « receveur » (25). Il estime que la lecture d'un auteur comme David Rousset qui décrit méticuleusement le camp où il fut interné ainsi que les conditions de vie dans l'Univers concentrationnaire, ne suscite pas les mêmes réactions de la part du « receveur » pour qui l'étendue de la peine et de l'extermination demeurent lointaines:

With reference to the univers concentrationnaire, even when events are meticulously delineated, as in David Rousset's l'Univers concentrationnaire, Bruno Bettelheim's The Informed Heart, or Leon Well's The Janowska Road, the full pain and horror of suffering cannot be fathomed by the reader [...] The reader's reaction can only be one of shock, revulsion, followed by numbing silence." (25)

Delbo réitère les paroles de Sibelman puisqu'elle ressent l'inadéquation des descriptions précises et détaillées des camps qui laissent un espace à combler:

Toutes ces informations étaient extrêmement utiles, mais moi je n'éprouvais pas le besoin d'y contribuer. Ce à quoi je voulais atteindre,

c'est à une information plus haute, inactuelle, c'est-à-dire durable, celle qui ferait sentir la vérité de la tragédie en restituant l'émotion et l'horreur. (41)<sup>15</sup>

Ces informations, du reste très utiles et essentielles à notre compréhension de l'univers concentrationnaire, ne restituent pas toute la dimension de la catastrophe. Si la souffrance causée par les camps Nazis peut provoquer une effusion de mots qui tentera vainement d'extraire le sens de la Shoah, la réaction du lecteur ne sera pas celle escomptée: ce dernier peut être choqué mais retombe inexorablement dans un silence où il ne sentira plus rien. Les témoignages journalistiques ne lui permettent pas forcément de s'investir et de prendre part directement au témoignage, ce qui risque à fortiori une attitude un peu plus passive. C'est pour cette raison que Delbo préfère inventer un langage minimaliste à travers des silences didactiques qui empêcheront la passivité des lecteurs. Elle les encourage même à participer au témoignage: « Essayez de regarder. Essayer pour voir » (I138). Lire ne devient plus alors une simple opération mécanique mais, au contraire, provoque la réflexion et l'engagement de notre part.

Qui plus est, les silences de Delbo font voir l'anéantissement d'êtres humains derrière les mots, la syntaxe et l'attitude des personnages—un anéantissement qui ne souffre plus des impuretés et de la fragmentation du langage. Dans Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo, Nathan Bracher remarque d'ailleurs que Delbo instaure un malaise profond par un langage ironique simple dans lequel Auschwitz s'insinue: « partant du monde de tous les jours, de ce que le lecteur connaît, elle en vient à secouer de fond en comble tout ce qui pourrait sécuriser pour, à terme, instaurer un profond malaise » (84). L'horreur ne se fait pas directement nommer car Delbo présume

---

<sup>15</sup> Entretien avec Claude Prévost, 1965.

que le lecteur a accès à l'information sur la Shoah; par conséquent, elle oblige et incite le lecteur à activer ses connaissances dans l'interprétation du texte, et à en prendre le contre-pied.<sup>16</sup>

## **II. Typologie des silences**

Afin de mieux comprendre la portée poétique du silence et avant d'en tracer l'évolution thématique dans la trilogie, il serait utile de définir et d'examiner les différents degrés de silence dans le texte. Tout d'abord, le silence prend une dimension négative dès lors qu'il traduit et représente une réalité oppressante et déshumanisante, une absence de paroles vécue malgré soi et une incapacité à exprimer une expérience particulière. Ces silences, qui appartiennent au monde réel d'Auschwitz se rencontrent tout au long de la trilogie: Delbo met l'accent sur le mutisme des détenu(e)s, la peur de parler et le silence spatio-temporel. Ces silences destructeurs étouffent les âmes des protagonistes durant leur emprisonnement, inhibent leur retour à une vie normale et complète, et font d'eux des spectres vivant en marge. Les descriptions de Delbo, qui a vécu dans ce milieu concentrationnaire et qui témoigne de ce qu'elle a vu et ressenti, nous confronte à un premier niveau de silence. Toutefois, si ce silence négatif émane de l'environnement carcéral et concentrationnaire, il s'enracine également dans une société aveugle. La France d'après-guerre connaît ce phénomène puisqu'elle n'est pas prête à mettre complètement à jour la collaboration et les déportations massives de juifs et de non-juifs.

---

<sup>16</sup> Nous développerons de plus amples exemples dans nos chapitres.

Cependant, ce silence statique et avilissant prend une dimension plus profonde en association avec les silences plus régénérateurs et créatifs de l'auteure. Comme le souligne Simon Sibelman dans Silence in the Novels of Elie Wiesel, le silence est une matrice créatrice à partir de laquelle l'énonciation et la parole s'élèvent et dans laquelle elles se dissolvent (11). Pour maints linguistes comme John R. Searle, John Austin ou Catherine Kerbrat-Orrechioni, chaque acte de langage résulte d'ailleurs d'une interférence de ce qui est dit et de ce qui est non-dit. Aux yeux de Searle, le *dit* contient une multitude d'entités, les *non-dits*, qui enrichissent et multiplient le sens du *dit* sans lui nuire. L'auteure ne reste pas muette face à la difficulté de décrire Auschwitz. Bien au contraire, elle réussit à dépeindre les camps à l'aide de toute une palette de silences morphologiques et syntaxiques que l'on nommera « actes illocutoires indirects » ou silences rhétoriques dans notre analyse. Les « actes illocutoires indirects », terme utilisé par Searle dans Expression and Meaning, représentent les non-dits de l'auteure. Lorsque Delbo, par exemple, inclut des références aux juifs de France et d'Europe dans son texte sans expliquer les raisons de leur présence à Auschwitz, les lecteurs se voient obligés de déchiffrer les indices et le sens caché dans les énoncés suivants ou « actes illocutoires indirects »: «Le rabbin se tient droit et marche le premier » (I 14) ; «il y a des mariés qui sortaient de la synagogue » (I 14); « Au départ de France d'Ukraine [...]de Hongrie [...] » (I 12). La question juive s'ancre dans les fondations de l'œuvre à travers laquelle Delbo parsème le mot « juif » en corrélation avec les scènes de tortures et de déshumanisation ou les stéréotypes antisémites de l'époque. Lorsque l'auteure, par exemple, insère la phrase suivante « Ils ont tous de l'or dans la bouche ces juifs et ils sont tant que cela fait des tonnes » (I 18), le lecteur conclut que cette opinion fait référence à

l'antisémitisme prégnant dans les sociétés européennes.<sup>17</sup> Nul besoin de nous dire directement la réalité politique et historique de l'époque puisque les indices du texte s'en chargent.

Ces différentes couches de silence à l'intérieur même de la trilogie se mélangent pour produire toute une sémantique, qui opère à un niveau phénoménologique: Delbo-survivante peut témoigner de son expérience et représenter le silence spatial, verbal, visuel ainsi que le silence de la mémoire qui marquèrent son emprisonnement, sa vie à Auschwitz et sa vie en France après la guerre.

### **III. Déroulement de notre étude**

Avant d'explorer la rhétorique « silencieuse » de Delbo, nous nous intéresserons aux raisons qui poussèrent l'auteure à publier son manuscrit ANNR en 1965, vingt ans après son écriture (en 1945-46), et à composer le reste de la trilogie seulement en 1970 et 1971. Le mutisme « littéraire » de l'auteure sera l'objet de notre premier chapitre « Témoigner et publier: une affaire de silence. » Si ce chapitre met à jour le processus d'écriture chez Delbo, il en fera de même chez Marguerite Duras. On ne peut s'empêcher d'établir un parallèle entre les œuvres de ces deux auteures qui eurent recours à deux formes narratives distinctes, le récit semi-autobiographique et le journal, pour raconter leur expérience de la guerre. Bien que Delbo écrive sur sa vie à Auschwitz et que Duras mette en avant sa vie sous l'Occupation dans La Douleur, une particularité les unit: elles attendirent plusieurs décennies avant de publier leur manuscrit. Après avoir analysé l'aspect cathartique de l'écriture, ce chapitre détaillera l'ampleur du traumatisme chez les

---

<sup>17</sup> Nous examinerons cet aspect plus en détails dans les trois chapitres suivants.

deux auteures choisies. Il révélera aussi les circonstances dans lesquelles le premier et les derniers volumes de AA et La Douleur virent le jour, ainsi que les raisons qui empêchèrent une publication immédiate. En analysant le contexte historique et social de l'après-guerre ainsi que les motivations personnelles et psychologiques des deux auteures, nous tenterons d'éclaircir ce silence de vingt ans (pour Delbo) et de quarante-cinq ans (pour Duras).

Si l'étude approfondie de la genèse d'AA introduit l'idée de mutisme littéraire, le deuxième et le troisième chapitres intitulés respectivement « Silence spatial et silence auctorial » et « Silence verbal/visuel et silence auctorial » s'attacheront à analyser la corrélation entre les silences de Delbo et les silences spatiaux, verbaux et visuels des prisons et des camps. Cette poétique du silence représente une stratégie positive mise en place pour peindre et révéler, dans toute sa réalité, le silence négatif et annihilant d'Auschwitz, et pour étudier la condition humaine dans un tel univers. Elle contredit ainsi les arguments de Michel Foucault ou de Jean-François Lyotard sur la limite cognitive des mots et du langage et sur leur impossibilité de tout représenter. Partant de cette base théorique, ces deux chapitres tendront à prouver l'efficacité des non-dits, des blancs typographiques, des questions rhétoriques, des métaphores et autres outils poétiques dans le processus de représentation.

Ces éléments silencieux ponctuent le texte afin de donner aux silences négatifs et stériles imposés par l'autorité de l'*anus mundi* leur véritable dimension. Tout d'abord, Delbo se sert fréquemment de la négation, plus particulièrement des particules négatives ajoutées aux verbes de perception, ainsi que des adjectifs porteurs d'une connotation négative. Ces éléments dont il incombe au lecteur de découvrir la signification accentuent

le silence dans le texte (Sibelman 28).<sup>18</sup> La page blanche et les silences typographiques sont eux aussi une forme de silence choisie par l'auteure pour exprimer une atmosphère dans laquelle la réalité devient trop difficile à supporter. Un besoin est alors créé pour bannir temporairement le langage afin que l'auteure et le lecteur recouvrent leurs esprits ou méditent sur ce qui vient d'être dit. Les espaces blancs, situés au début ou à la fin d'un chapitre ou bien entre les paragraphes, portent eux-aussi un sens particulier. Ils apparaissent comme un silence visible venant de l'auteure dont le recours au mutisme littéraire ne met nullement en danger le sens du texte; bien au contraire, il le renforce. Delbo met en relief ces silences visuels par une ponctuation atypique qui encadre la phrase et lui confère un certain rythme, une certaine puissance, de manière à évoquer le monde chaotique de l'*anus mundi*. Puisque Auschwitz n'a pas de sens, la syntaxe doit correspondre à son image. Nul besoin d'explicitier les raisons ou conséquences du silence annihilant d'Auschwitz: Delbo le traduit par des vides textuels divers. A nous de les déchiffrer.

Par de tels procédés régénérateurs, les silences négatifs présents dans la vie des protagonistes se font alors plus présents et envahissants sur la page. A l'intérieur même du texte, l'auteure érige, par exemple, un décor et un arrière-plan qui projettent le silence dont la nature joue le rôle. Cette présence silencieuse exerce une force subtile sur les personnages. Les relations humaines changent et régressent dans un silence mortel: les détenu(e)s dont les paroles se raréfient, vivent un silence imposé par les êtres « supérieurs » ou sombrent dans un silence malgré eux. La présence des SS élicite ce type de mutisme car face à leurs bourreaux ou entre eux, une hiérarchie de la parole s'impose. Graduellement, le langage est forcé au silence ce qui entraîne une forme de silence

---

<sup>18</sup> Sibelman, Simon. Silence in the Novels of Elie Wiesel.

ultime: le silence de la mort. La vie cesse alors d'exister. Les ouvrages de Searle, Kerbrat et Bourdieu sur le langage éclaireront notre analyse d'un point de vue théorique.

Si les techniques et le témoignage atypique de Delbo nous dévoile une réalité concentrationnaire et exterminatoire, ils nous apportent aussi un regard différent sur les mythes français et les tabous de l'après-guerre, qui seront l'objet de notre quatrième chapitre « Silence rhétorique et silence de l'Histoire ». L'auteure utilise l'arme de ses bourreaux, le silence, et la change en force positive pour mettre en relief le silence négatif et étouffant d'une société qui ne veut faire face à ses responsabilités. Ce chapitre tâchera d'analyser les différents types de silences par lesquels Delbo démythifie les mythes gaullistes et communistes ancrés dans l'inconscient collectif d'après-guerre.

Dès 1945, une double entreprise conflictuelle communiste et gaulliste met en place une mémoire collective et culturelle qui tente de raviver la flamme patriotique et de remotiver le peuple français après l'épisode tragique des « années noires » (Namer 191). Pour les gaullistes comme pour les communistes, il s'agit à la fois de refaire l'histoire de France en vue d'occulter la défaite de 1939 et de passer sous silence la collaboration du gouvernement de Vichy. Nous savons que de Gaulle voulait rassembler et souder la nation autour d'une mémoire unitaire et unificatrice, celle de la résistance. Pour s'y prendre, les uns comme les autres utilisent les commémorations et une mise en scène de symboles et de mythes visant à redéfinir les « années noires ». Le mythe du Diktat<sup>19</sup> (l'idée que l'Allemagne nazie avait forcé la France à agir contre son gré et que le gouvernement de Vichy n'avait aucun pouvoir de décision), le mythe du bouclier (l'idée

---

<sup>19</sup> Le "Diktat" fait référence ici à la définition de Paxton dans La France de Vichy, autrement dit au mythe que la France de Vichy aurait été forcée par les Allemands de mener une politique antisémite, répressive et collaboratrice. Les dirigeants de Vichy utilisèrent cet argument pour justifier leurs actes à la fin de la guerre. Ce mythe du Diktat déculpabilise, en quelque sorte, le gouvernement de Vichy.

que la France de Vichy, hormis une poignée de collaborateurs jugés et condamnés, a prétendu être le bouclier opposé à ce Diktat) et enfin le mythe résistancialiste (l'idée que tous les Français avaient résisté contre l'ennemi et avaient sauvé la France) s'ancrèrent dans la conscience des Français pendant des décennies. Les communistes, par exemple, s'approprièrent la mémoire résistante dès lors qu'ils s'identifiaient comme les chefs d'une résistance de masse, et, par là même, confisquèrent la mémoire de la déportation et celle d'Auschwitz. L'année 1949 voit alors un étiolement du souvenir de la déportation et en oublie une partie importante: les juifs déportés de France. Dans Déportation et génocide, Wievorka indique, par exemple, que les convois non-juifs de déportés vers Auschwitz étaient bien connus dès la Libération mais que l'on feignait de ne pas voir la particularité des convois juifs (137-38).<sup>20</sup> On peut donc s'interroger sur cette volonté de ne pas prendre en compte ou d'ignorer ces dizaines de milliers de déportés juifs de France: « N'y-a-t-il pas là un désir de masquer ce que fut ce site, un site de mise à mort des Juifs, et d'en faire un camp comparable à ceux de Buchenwald ou Mauthausen ? » (Wieviorka 138).

Le refus de parler d'un passé honteux, selon Henry Rousso, est primordial dans la création d'une mémoire collective axée sur la Résistance. N'est-ce pas de Gaulle qui donne le premier cette image de la France résistante en août 1944 lors de la libération de Paris ?<sup>21</sup>

Paris ! Paris outragé ! Paris brisé ! mais Paris libéré ! libéré par lui-même, libéré par son peuple avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France tout entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle. (Rousso 26)

---

<sup>20</sup> Ils étaient au nombre de trois. L'existence des convois de juifs étaient eux-aussi connus.

<sup>21</sup> Nous étudierons ceci plus en détails dans notre quatrième chapitre.

De Gaulle n'avait pas pour dessein de dénoncer Vichy (la période de l'épuration et les procès d'après-guerre tentèrent de résoudre ce problème sans vraiment l'approfondir) mais de revaloriser la France et les Français, de redonner une seconde vie à la résistance et de projeter l'image (erronée !) d'une France identifiée à la France Libre. La honte liée à la collaboration devait s'effacer des mémoires car la « vraie France » ne pouvait s'enraciner dans de tels souvenirs.

Malgré un refoulement de la période des « années noires », on note le dévoilement, voire la démythification des mythes d'après-guerre, comme en témoignent les ouvrages de Patrick Modiano, l'un des premiers Français à donner de nouvelles évidences de la collaboration de Vichy dans son œuvre Place de l'étoile, publiée en 1968 (Gorrara 12). Cependant, ce n'est que dans les années 1970 que des historiens comme Robert Paxton, Michael Marrus et Stanley Hoffman remettent en cause et redéfinissent cette mémoire. Il est intéressant de noter que ce vent nouveau ne surgit pas de France mais d'Amérique, comme si ne pas être français permettait une meilleure distanciation et une plus grande objectivité par rapport aux événements correspondant au lourd passé Vichyste.<sup>22</sup> Paxton demeure l'un de ceux qui ouvre de nouvelles perspectives sur Vichy puisqu'il démythifie avec force les mythes gaullistes et communistes par ses révélations sur la politique antisémite de Vichy, caractérisée par les Statuts des juifs de 1940 et 1941, et sur la « Révolution Nationale » tant voulue par Pétain (Paxton 12-4). La date de son ouvrage s'avère d'autant plus importante qu'elle correspond à l'ouverture de certaines archives, auparavant inaccessibles, de l'Occupation. Si des historiens tel que Robert Aron

---

<sup>22</sup> Paxton créa une controverse et un scandale en France lorsque ses travaux furent publiés. Beaucoup d'historiens et de critiques n'acceptèrent pas son analyse. Nous détaillerons plus cet aspect dans le quatrième chapitre.

tendent à minimiser le rôle de Vichy dans les exactions commises, Paxton et Marrus décrédibilisent le mythe du bouclier et du diktat. Selon ces deux historiens, les déportations auraient pu être diminuées et le nombre de morts auraient pu être amoindri si le gouvernement de Pétain et de Laval n'avait pas volontairement collaboré. En outre, ces historiens récusent une vision manichéenne de l'Occupation qui aurait opposé deux camps délimités, les nazis et les résistants. Une autre composante complique ce schéma simpliste: les Français n'adhéraient pas tous à des mouvements de résistance. Les collaborateurs et collaborationnistes, la milice et autres groupuscules pro-vichystes, les attentistes, les citoyens passifs formaient eux-aussi le « paysage » français. Les résistants ne représentaient pas la majorité des Français, comme de Gaulle et les communistes l'avaient fait croire, puisqu'ils mirent du temps à s'organiser et à combattre l'ennemi allemand (Kedward 46-7). Si Paxton ouvre la voie dans ce domaine, *la mode rétro* des années 1980 prendra le relais. Cette *mode* questionne certains récits résistants et réintroduit une composante étouffée depuis la fin de la guerre, la collaboration. Une nouvelle génération d'auteurs et de réalisateurs initie ce mouvement et approche la période des « années noires » sans préjugés, en adoptant un regard « innocent » et lucide sur l'Occupation:

En 1943, Nourrissier, Jardin, Chaix, Joffo, Malle, Drach, Ophüls, Harris, Sédouy ont entre un an et 17 ans. Ils ont été engendrés par l'époque sans en partager les compromissions. Assez proches des faits pour raconter, assez lointains pour rassurer, ils ont un regard innocent. (Billard 88)<sup>23</sup>

Cette jeune génération tenait à retrouver un héritage, aussi peu glorieux soit-il. En 1971, Le Chagrin et la pitié de Marcel Ophüls, entre autres, devient le catalyseur de cette mode qui réévalue complètement l'Occupation puisque l'image « de Français qui furent

---

<sup>23</sup> "L'Occupation: pourquoi tout le monde en parle." *Le Point*, 11 mars 1974. p. 84-9.

nombreux à demeurer passifs, sinon à se compromettre; bref, une France sans grandeur !» succède au mythe de la patrie résistante (Burin 339). Ophüls lève le tabou qui pesait sur le comportement de la France et des Français durant les « années noires » et enterre pour longtemps l'imagerie d'Epinal d'une nation fière et digne, unie contre l'occupant. Son chef-d'œuvre, visionné par des milliers de spectateurs dans le monde, n'en subit pas moins une censure par inertie en France puisque l'ORTF se refuse à acheter les droits pour la télévision. Exploité dans un cinéma d'art et d'essai du Quartier Latin, il connaît un tel succès qu'il fallut le programmer dans une salle plus importante. S'ensuivit une polémique aiguë. Simone Veil, par exemple, critique les partis pris du film et le fait qu'Ophüls ait « montré une France lâche, égoïste, méchante, et noirci terriblement la situation.»<sup>24</sup> Sa réaction recoupe celle d'historiens, John Sweets et Stanley Hoffman en tête, qui objecteront le jugement trop manichéen du réalisateur. En pleine ferveur commémorative (de Gaulle décède en 1970) d'autres y voient une attaque envers le père du gaullisme, d'où une mise à l'écart télévisuelle. Il faut néanmoins attendre 1981 pour la diffusion du documentaire sur le petit écran.

Dans la lignée de Paxton, Ophüls et Rouso, Delbo corrige la mémoire officielle en donnant à voir sa version des faits. Contrairement au courant d'après-guerre, elle inclut les juifs, les femmes et minorités pour établir les fondations d'un monde dantesque, et redéfinit l'image héroïque du résistant. Même si Delbo écrit ANNR en 1946 et le publie en 1965, elle se pose en précurseur de Paxton dès lors qu'elle introduit dans ses témoignages des indices qui éclairent le lecteur sur le rôle de Vichy sous l'Occupation: les policiers français arrêtaient à la fois les résistants et les juifs; les chemins de fer français servaient aux déportations; et le régime participait indirectement à l'annihilation

---

<sup>24</sup> [http://clicnet.swarthmore.edu/aobajtek/chagrin\\_pitie.html](http://clicnet.swarthmore.edu/aobajtek/chagrin_pitie.html)

juive à Auschwitz. Ces thèmes traités par l'auteure rappellent sans nul doute les arguments des historiens américains et canadiens. Bien que Delbo ait sympathisé avec les communistes avant la guerre—elle rencontre son mari Georges Dudach aux Jeunesses Communistes—l'auteure ne s'associe ni aux discours communistes ni à ceux des gaullistes. Thatcher, dans le premier chapitre de Charlotte Delbo: Une voix singulière, parle de cette remise en question par Delbo des mythes qui sous-tendent la mémoire officielle française: les mythes du sacrifice pour la patrie, du courage, et de la mort glorieuse. Selon Thatcher, ce non-conformisme témoigne d'une remise en cause qui va jusqu'à « la subversion des concepts traditionnels ou des discours en vigueur » (21). Thatcher, qui analyse toute l'œuvre de Delbo de la trilogie AA à ses pièces de théâtre, examine dans son étude, le façonnement des vérités offertes par l'auteure, vérités influencées par sa nature de femme, par un contexte social, politique et culturel, par son expérience des camps et par le choc de la mort de son mari Dudach.

Cependant, si Delbo, tout comme Paxton, rétablit la vérité quant à l'implication des Français dans la Résistance, elle s'attaque également au mythe du héros masculin qui tend à occulter une composante essentielle de la guerre, les femmes, dont Delbo se fait la porte-parole. Elle nous transmet son point de vue de femme sur les femmes (résistantes, juives, tziganes) en insistant, entre autre, sur le renversement des rôles dits « masculins-féminins » et sur la traditionnelle masculinité du combat guerrier. Les historiens des années 1970 (voire même plus tard) semblaient préoccupés par la démythification de la mémoire collective/officielle française, d'où leur « oubli » de la composante féminine dans la guerre, hormis quelques rares exceptions comme Bertie Albrecht (Gorrara 3). Dans son excellente étude Le Syndrome de Vichy, Rousso occulte les femmes afin de se

concentrer principalement sur le mythe résistancialiste et sur une mémoire masculine de la guerre. Dans Sisters in the Resistance, Margaret Collins Weitz révèle ce déséquilibre qui se traduit par un faible pourcentage d'études dédiées aux résistantes auxquelles les historiens et critiques français des années 1970 ne consacraient que 2 à 3% de leurs recherches. L'engouement pour les oubliées de l'histoire prend un essor considérable dans les années 1990 grâce à l'élan donné par Paula Schwartz qui met à jour l'implication des femmes dans les mouvements clandestins (Veillon 65). Weitz conclut que la résistance, vue comme une activité masculine et militaire, a porté préjudice aux femmes qui eut un rôle, elles aussi, dans le combat contre les Allemands, et ceci de façons diverses. Delbo en parle d'ailleurs dans son Convoi où elle décrit les activités résistantes de ses camarades qui provoquèrent leur arrestation et leur déportation. Non seulement la définition de la résistance donnée par les discours officiels a exclu les femmes, mais le stéréotype et le rôle qui leur a été attribué avant et pendant le régime de Vichy ne les ont pas incitées, après la guerre, à faire entendre leur voix, d'où le nombre infime de femmes décorées de la croix de guerre et du statut « Compagnons de la Libération » (6 femmes sur 1059) après 1945 (Veillon 69).<sup>25</sup>

Par une dualité des silences (silence négatif de la société et de la mémoire collective et silence positif véhicule de la vérité) Delbo redonne sa place aux femmes,

---

<sup>25</sup> La Croix de guerre est une décoration militaire française qui honore les personnes à la fois civiles et militaires, les unités s'étant distinguées à la guerre. Les Compagnons de la Libération sont membres de l'Ordre de la Libération » créé le 17 novembre 1940 par Charles de Gaulle alors chef des Français Libres. Ce titre est décerné aux personnes civiles ou militaires qui ont participé et se sont distinguées dans la libération de la France et de son empire. Les six femmes Compagnons de la Libération après la guerre sont : "Bertie Albrecht, Laure Diebold, Marcelle Henry, Simone Michel-Levy, Emilienne Moreau-Evrard au titre de la Résistance intérieure, Marie Hackin pour la Résistance extérieure morte dans le torpillage du *Jonathan-Holt* au large du cap Finisterre en février 1941." (Voir l'article de Dominique Veillon "Les femmes dans la guerre: anonymes et résistantes" dans *Combats de femmes 1939-1945*. p.69).

qu'elles soient juives, tziganes ou résistantes et redéfinit la notion de *gender identity* en relation à la guerre, notion à laquelle nous réfléchirons dans notre quatrième chapitre. Une femme, Delbo, écrit la guerre dans ses textes au travers desquels se profilent une perte de la féminité et masculinité vécue par les femmes et les hommes des camps. Qui peut parler de gloire et d'héroïsme quand on est rasé, battu, humilié et déshumanisé ? Dalia Ofer, Sara Horowitz, Myrna Goldenberg et Nicole Thatcher n'hésitent pas à parler d'un point de vue narratif féminin dans les témoignages et récits de la Shoah. Dans son analyse de différents mémoires écrits par des auteures juives et non-juives, Goldenberg relève la présence d'une voix féminine distincte:

As the books discussed in this essay demonstrate, women's voices are distinctive, revealing the misogyny that blended extreme racism with entrenched, simplistic sexism. Through the eyes and experiences of the women who wrote these books, we become witnesses to a range of feminist responses to hatred and state terrorism. As intended victims, the women emerge from hell to share with us their singularly important stories. (*From a world beyond*: 685)<sup>26</sup>

Goldenberg qui souligne l'inexistence d'un mythe masculin et héroïque dans les camps, n'essaie pas de minimiser ou de banaliser la douleur des hommes par rapport à celle des femmes. Elle tient, au contraire, à révéler les moyens choisis par les détenues pour survivre face à la Shoah. Si les hommes et les femmes subissent le même traitement, leur genre et leur socialisation avant la guerre provoquent des réactions variées face aux traitements subis. Dans le cas de Delbo, l'absorption de tout un réseau de croyances et pratiques élaborées par une société qui distingue les deux sexes, détermine et influence l'orientation prise dans ses textes. En outre, sa vie quotidienne dans un camp de femmes justifie la permanence d'une narratrice qui instille dans le texte un angle plus féminin.

---

<sup>26</sup> Goldenberg, Myrna. "*From a World Beyond*": *Women in the Holocaust*.

Notre quatrième chapitre déterminera si les topoï et le style de l'auteure s'apparentent à l'écriture dite « féminine » ou transcendent le concept de genre pour symboliser et *(re)présenter* les souffrances et les symptômes d'un mal plus profond.

La mise en évidence des silences négatifs et stériles du camp par les silences générateurs de sens prouve qu'il est possible de témoigner objectivement même si le traumatisme engendré par Auschwitz s'insinue dans la chair et dans l'esprit des survivants:

*L'écriture du silence* de Charlotte Delbo accomplit, en effet, la mission historico-politique imposée à la littérature d'après-guerre: elle arrive à dire sans trahir, elle parvient à taire sans être lâche. Répondant à son devoir de témoignage, acquittée de ses dettes envers ses camarades, elle prolonge la mémoire de la terreur sans tomber dans le vice d'accuser ou de justifier. (Motte 137)

La vie reprend puisque, paradoxalement, Delbo se réapproprie la parole par le silence. Nous verrons si l'auteure, par son recours au silence comme outil/vecteur de son histoire, passe du statut de victime à celui de vainqueur et si ses écrits se distinguent ou se rapprochent du corpus de témoignages et de récits sur la Shoah. Récupère-t-elle, par l'écriture et par des procédés peu communs, la parole qui lui avait été prise dans les camps ? Notre chapitre de conclusion « Charlotte Delbo: victime ou vainqueur ? » tentera d'y répondre.

## Chapitre I

### Témoigner et publier, une affaire de silence

Je pense que les gens doivent savoir. Il faut qu'ils sachent. Pourquoi aurions-nous fait tant d'efforts pour revenir [...] si nous sommes muettes, si nous ne disons pas ce que c'était ? (III 198)

Cette citation tirée de MNJ exemplifie l'attitude de nombreux rescapés dont l'envie de dire, (d)écrire et d'expliquer le traumatisme subi dans les camps nazis se fit plus pressante dès le retour en France. Sans formation littéraire, ces anonymes posèrent sur papier leurs sentiments, leurs émotions et les souvenirs envahissants de leur expérience « extraordinaire. » Parmi ces voix émerge Charlotte Delbo, inconnue des cercles littéraires de l'époque, qui ressent un besoin absolu et vital de témoigner sur le vif. Alors que Delbo se trouve encore dans les camps, l'auteure se jure de rapporter les paroles de ses camarades pour que leur mort ne soit oubliée: « j'ai écrit très tôt, c'est une promesse que je m'étais faite quand j'étais là-bas. J'étais à Auschwitz et je disais « si je rentre [...] j'écrirai un livre et j'en avais déjà le titre; c'était « Aucun de nous ne reviendra », un vers d'Apollinaire [...] et je le publierai dans vingt ans. »<sup>1</sup> Cette volonté de témoigner ne disparaît pas à la Libération mais, au contraire, s'accroît pour devenir un leitmotiv obsédant:

Par exigence. Ce que j'ai écrit a pour moi une importance très grande. C'est un livre qui me tient à la peau du ventre. J'avais la volonté de le faire et surtout le besoin de le faire. Un besoin que tous ont eu là-bas : dire, dire au monde ce que c'était. J'ai écrit, écrit d'un jet. Portée. Et le livre est sorti de moi dans une inspiration profonde.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Entretien avec Jacques Chancel, Radioscopie, 2 avril 1974.

<sup>2</sup> Entretien avec Claude Prévost, 1965. p. 41.

Bien que l'auteure affirme vouloir « dire, dire au monde ce que c'était, » elle place délibérément son manuscrit dans un tiroir et attend vingt ans avant de le publier.

Prétextant un souci d'exigence littéraire lorsque Claude Prévest l'interroge sur ce silence de deux décennies, Delbo affirme avoir voulu faire de son texte une œuvre universelle qui défierait le temps. De la même manière, Marguerite Duras décide de ne pas rendre publics ses notes et son journal de guerre et refoule cet épisode de sa vie au point de devenir amnésique. Lorsqu'elle recouvre la mémoire dans les années 1980, au hasard d'une redécouverte du journal rangé dans une armoire, Duras accepte de le publier. Face à leur choix, on est en droit de s'interroger sur les raisons conscientes et inconscientes qui poussèrent ces deux auteures à garder le silence pendant tant d'années. Pourquoi choisir de ne pas publier lorsque le but principal du manuscrit est de communiquer la violence et le génocide nazis, les faits de résistance ou la réalité de l'Occupation?

Si l'étude de la genèse des textes étudiés paraît essentielle pour comprendre le cheminement des auteures, il n'en est pas moins utile d'analyser le processus psychologique derrière tout acte d'écriture. Cette écriture « sur le vif » est-elle un mode d'expression ou un procédé par lequel les déportés peuvent inscrire la Shoah et les événements de la guerre dans l'Histoire ? Cette démarche permet-elle de respecter la mémoire de ceux et celles qui ont péri dans les camps ou tout simplement d'exorciser le passé afin de commencer une vie un tant soit peu « normale » ? Ce chapitre tentera d'y répondre.

## **I. Devoir de mémoire: écrire pour ne pas oublier**

### **1. Témoigner pour les morts: mission d'ordre moral et éthique**

Réchappé(e)s de la mort, les déporté(e)s ressentent une obligation impérieuse de témoigner à l'oral comme à l'écrit pour accomplir un devoir, celui de rapporter les paroles et de préserver la mémoire des absents. Toutefois, ce projet littéraire s'accomplit dans une douleur réelle car, comme le souligne Elie Wiesel « [the survivors] say words, write words, reluctantly. There are easier occupations, far more pleasant ones. But for the survivor, writing is not a profession, but an occupation, a duty.»<sup>3</sup> Partagés entre un sentiment de culpabilité et d'abandon, les rescapés trouvent par l'écriture un exutoire plus ou moins efficace à leur douleur « d'être vivant » alors que tant d'autres disparurent, tout en redonnant aux morts la place qu'ils méritent dans la mémoire collective. Delbo et d'autres comme Elie Wiesel furent épargnés sans en comprendre les raisons puisque, comme le souligne l'auteure, «Aucun de nous n'aurait dû revenir » (I 183). Cette phrase, isolée sur une page blanche à la fin d'Aucun de nous ne reviendra, résume à elle seule le bagage du déporté(e) qui, esseulé(e) et orphelin(e), ne saisit pas les raisons de sa survie dans la mesure où d'autres plus forts ou plus courageux auraient pu prendre sa place. Pourquoi lui/elle ? Le choix du conditionnel passé traduit cette absurdité du destin, une incompréhension évidente et un sentiment de culpabilité de la part des rescapé(e)s. Primo Levi développe cette notion de honte d'être encore vivant et conteste sa position de « témoin »: selon lui, les morts, bien plus que les rescapés, relatent avec plus de force la Shoah et la vie apocalyptique des camps.

Je le répète, nous, les survivants, nous ne sommes pas les vrais témoins.  
C'est là une notion qui dérange et dont j'ai pris conscience peu à peu, en

---

<sup>3</sup> Elie Wiesel. "Why I Write." Confronting the Holocaust. The Impact of Elie Wiesel. p.200

lisant les souvenirs des autres en relisant les miens à plusieurs années de distance. Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exigüe, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont devenus muets, mais ce sont eux, ces « musulmans », ces engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous l'exception. (*Naufragés et Rescapés*: 82)<sup>4</sup>

Ce paradoxe dérange l'ordre habituel et la logique: raconter ne devient plus le monopole des vivants mais plutôt celui des morts, qui, par leur absence, signalent l'étendue de la catastrophe. Cet argument rejoint la réaction de Delbo qui s'interroge sur son statut de témoin et s'inquiète de ne pouvoir représenter ceux qui ne sont jamais revenus: «et j'aurais l'audace de me prétendre au niveau de cette tragédie ? J'aurais la prétention d'en rendre compte ? ».<sup>5</sup> Bien que la mission morale du rescapé soit de témoigner de la magnitude de la souffrance endurée par des millions d'êtres humains qui ne sont pas là pour justifier ou corroborer les faits, il est évident pour Primo Levi, comme pour notre auteure, que le vrai témoin n'est pas celui qu'on croit.

Levi, Delbo et Wiesel ne peuvent se réjouir de leur pseudo-liberté à la fin de la guerre dès lors que le poids des morts et l'atrocité des camps pèsent sur leurs épaules. Par conséquent, ils se sentent obligés d'écrire afin de donner un sens à leur retour et justifier chaque moment de leur vie. Ne pas raconter son histoire et celle de milliers d'autres reviendrait à trahir leur expérience et la réalité concentrationnaire. Leur projet littéraire s'explique en partie par une envie de représenter indirectement la voix de leurs camarades de déportation et incarne une forme de respect envers les défunt(e)s qu'ils ne veulent pas trahir:

---

<sup>4</sup> Primo Levi. Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz.

<sup>5</sup> Entretien avec Claude Prévost, 1965, p.41.

In some disconcertingly ambivalent form, trauma and one's (more or less symbolic) repetition of it may even be valorized, notably when leaving it seems to mean betraying lost loved ones who were consumed by it—as seemed to be the case for Charlotte Delbo, who resisted narrative closure and engaged in hesitant post-traumatic writing as an act of fidelity to victims of the Holocaust. (LaCapra 70)

Le refus d'oublier devient alors un leitmotiv obsessionnel motivé par l'envie de « wrench those victims from oblivion. To help the dead vanquish death» (Wiesel 206). Cependant, vouloir entreprendre un devoir de mémoire et honorer les morts ne s'accomplit pas sans une oreille attentive. Delbo s'active à écrire mais elle interrompt sa lancée face à un environnement social et politique peu enclins à écouter son récit, inhibant ainsi toute publication.

## **2. Saturation du public : publication impossible**

On remarque chez Delbo cette volonté première de « communiquer ce qu'[elle] avait à communiquer, de faire voir ce qu'[elle] voulait faire voir.»<sup>6</sup> Si cette nécessité de « montrer» les particularités de l'expérience concentrationnaire à travers l'écriture peut éviter l'oubli, elle requiert néanmoins une tierce personne qui se doit de participer au souvenir. ANNR résulte principalement d'une rencontre entre la disposition du survivant à parler et les possibilités d'être écouté. Cependant, sans cet Autre, le témoignage ne peut aboutir et prétendre incarner un « lieu de mémoire.» Dans leur excellente analyse Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History, Dori Laub et Shoshana Felman mettent en relief le processus de témoignage, qui s'apparente en nature au processus psycho-analytique dès lors qu'il crée un auditoire capable de rompre le cercle de victimisation dont le détenu souffre depuis les camps: « as such the testimonial enterprise is yet another mode of struggle against the victim's entrapment in trauma

---

<sup>6</sup> Entretien avec Claude Prévost, 1965. p. 43.

repetition, against their enslavement to the fate of their victimization » (70). Les mémoires et témoignages de l'époque, loin d'être de simples monologues, nécessitent une validation de la part du lecteur/auditeur:

[Monologues] cannot take place in solitude. The witnesses are talking to somebody : to somebody they have been waiting for for a long time. [...] The task of the listener is to be unobtrusively present, throughout the testimony ; even when and if at moments the narrator becomes absent, reaches an almost detached state [...]. (*Testimony* : 70-71)

Si Laub et Felman parlent dans le contexte d'entretiens oraux, il en va de même pour la littérature. Témoigner implique nécessairement autrui puisque Delbo, par exemple, « parle » à un locuteur/lecteur: « essayez pour voir » (I 138-139); « O vous qui savez » (I 21). S'adresser ainsi à autrui par l'acte littéraire rend publique l'expérience concentrationnaire et établit un lien social qui peut alléger le poids du souvenir pour Delbo. Le locuteur prend alors la responsabilité d'être témoin, rôle auparavant assumé par l'auteure, qui seule, ne pouvait s'acquitter de cette tâche lourde de conséquences. Raconter son histoire à un public réceptif symbolise un retour à la normalité mais aussi une tentative de réintégration dans une communauté humaine. Wiesel met en exergue cette facette du témoignage à travers son personnage « Moché-le-Bedeau » dans La Nuit. Moché revient à Sighet dans l'espoir de convaincre la communauté des dangers qui la menacent. Après avoir été témoin du massacre d'un cargo humain par la Gestapo qui bouleverse sa conception de « l'humanité » et lui fait entrevoir la perversité de l'être, Moché, déshumanisé, reste persuadé qu'il peut, par son témoignage, réintégrer une communauté « humaine » qui prendra en compte son récit et l'écouterait d'une oreille attentive. L'altérité retrouvée, l'acceptation et la validation de son histoire par ces « autres » infuseraient en lui un sentiment de normalité. Or, la communauté l'ostracise parce qu'elle n'accepte pas et n'intègre pas son témoignage dans les récits validés par le

groupe. A la question d'Elizer « Pourquoi veux-tu tellement qu'on croie ce que tu dis ? »

Moché répond, sans vie:

Tu ne comprends pas, dit-il avec désespoir. Tu ne peux pas comprendre. J'ai été sauvé par miracle. J'ai réussi à revenir jusqu'ici. D'où ai-je pris cette force ? J'ai voulu revenir à Sighet pour vous raconter ma mort. Pour que vous puissiez vous préparer pendant qu'il est encore temps. Vivre ? Je ne tiens plus à la vie. Je suis seul. Mais j'ai voulu revenir, et vous avertir. Et voilà : personne ne m'écoute. (*La Nuit* : 17-18)

Il n'en résulte qu'un effacement irrémédiable de son « moi »: « Il avait changé, Moché.

Ses yeux ne reflétaient plus la joie. Il ne chantait plus » (*La Nuit*: 16). Le personnage prophétique de Moché rappelle sans nul doute la corrélation essentielle entre l'écriture d'un texte, sa réception et l'effet psychologique sur la personne-témoin: son insistance angoissée illustre le recours au récit en vue d'imposer une certaine cohérence à une expérience dénuée d'incohérence. Recouvrir un sens de soi-même ne peut aboutir sans que la communauté s'approprie le texte et y réagisse favorablement: « It is therefore not a question of privately telling the story (to oneself, to one's editor or to one's analyst) as of having others—a whole community—*claim it, appropriate it, and react (properly) to it*» (Avni 212).<sup>7</sup> Delbo dut probablement comprendre les enjeux de son témoignage écrit et, comme Moché, avait dû partir du principe que la communauté se devait d'écouter et de réagir de façon appropriée à son histoire pour que le devoir de mémoire ne soit pas vain, mais aussi pour que la témoin elle-même recouvre son humanité et un sens de normalité, perdus dans les camps.

---

<sup>7</sup> Ora Avni. "Beyond Psychoanalysis. Elie Wiesel's *Night* in Historical Perspective." In *Auschwitz and After. Race, Culture, and the "Jewish Question" in France*. 1995.

La victime, comme Delbo, écrit non seulement pour elle, mais aussi et surtout pour cet Autre qui ne connaît pas l'enfer qu'elle a vécu. Or, un sentiment de peur lié à la réception de son manuscrit arrête l'auteure dans sa production et sa publication littéraires:

Et le livre est sorti de moi dans une inspiration profonde. Puis l'ayant terminé, j'ai réfléchi, j'ai été prise de peur : voyons nous sommes là devant la plus grande tragédie que l'humanité ait connue, une tragédie aux dimensions gigantesques, et j'aurais l'audace de me prétendre au niveau de cette tragédie ? J'aurais la prétention d'en rendre compte?<sup>8</sup>

Alors que Delbo invoque des raisons littéraires à son refus de publier, il est clair que l'auteure envisage son texte de la perspective d'un lecteur potentiel, qui, selon elle, ne serait pas apte à saisir l'étendue du massacre dans les années 1945-1946. Dans un entretien avec Jacques Chancel, elle souligne la lucidité étonnante dont elle faisait preuve à l'époque, puisqu'elle prend conscience d'une disparité entre son expérience des camps et l'expérience de la guerre vécue par d'autres Français:

[...] nous allons arriver dans un pays, je m'étonne encore de la lucidité que j'avais, [...], qui aura été ravagé par la guerre, des gens qui ont été meurtri, qui auront subi des deuils, des bombardements, des privations, [...] ; leur malheur qui sera sans comparaison avec le nôtre, [...] leur malheur à eux est présent, le nôtre sera lointain.<sup>9</sup>

La proximité de la guerre, de la collaboration et de ses séquelles, encore fraîches dans les esprits, empêcherait toute objectivité et distanciation de la part du public, d'où une mise en retrait de Delbo:

J'avais décidé de ne publier ce livre que quinze ou vingt ans plus tard parce que les précédents montrent (pensons aux œuvres qu'a inspirées la guerre de 14-18) que les œuvres détachées de l'actuel, qui de ce fait, rendent un son différent, ne trouvent écho que lorsque les sensibilités ne sont plus à vif. C'est la différence entre le journalisme et le livre. En l'écrivant je me plaçais vingt ans après.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Entretien avec Claude Prévost, 1965. p. 41.

<sup>9</sup> Entretien avec Jacques Chancel, Radioscopie, 2 avril 1974.

<sup>10</sup> Entretien avec Claude Prévost, 1965. p.42.

Delbo, suivant les pas de Moché-le-Bedeau, comprend les effets que son texte pourrait produire sur un public non averti: l'absence d'une oreille attentive et intéressée annihile l'histoire racontée, et de ce fait replonge son auteur(e) dans une forme de traumatisme.

[I]f one talks about the trauma without being truly heard or truly listened to, the telling might itself be lived as a return of the trauma—a re-experiencing of the event itself. [...] The absence of an emphatic listener, or more radically, the absence of an addressable other, an other who can hear the anguish of one's memories and thus affirm and recognize their realness, annihilates the story. And it is, precisely, this ultimate annihilation of a narrative that, fundamentally, cannot be heard and of a story that cannot be witnessed, which constitutes the mortal eighty first blow. (*Testimony*: 67)

Écrit et confiné à la sphère privée, ANNR reste inconnu du grand public puisque Delbo ne le publie pas. On peut deviner que le contexte social et politique de l'époque empêcha la publication de bon nombre de mémoires et témoignages qui révélaient un aspect honteux et douloureux du passé dont les déportations vers les camps de la mort et la collaboration française faisaient partie. En effet, dans les années 1940 et 1950, la France entreprend un « deuil inachevé » qui s'enracine dans une culpabilité liée au passé de l'Occupation allemande: « La déportation évoque nécessairement 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 » (Pollak 14). Le déporté se voit mélangé aux prisonniers de guerre et devient le prolongement de la Résistance, ce qui en réduit le concept et la définition. Dans un entretien avec Claude Prévost, Delbo parle d'ailleurs de « sensibilités à vif » sans nommer directement les Gaullistes et les Communistes, ce qui reflète une prise de conscience chez l'auteure vis-à-vis de la mise sous silence volontaire de la Shoah et de la déportation en France. Par le simple fait de garder son texte dans un tiroir pendant deux

décennies Delbo témoigne ainsi de la difficulté à faire coïncider son récit avec les normes de l'Histoire officielle. Qui pourrait croire cette expérience de l'impensable barbarie ? Dans son article sur l'analyse des témoignages, Michael Pollak répond ainsi :

Si cette expérience est difficilement communicable, c'est aussi en raison de son étrangeté : c'est la rupture avec le passé et avec l'avenir qui donne à l'expérience concentrationnaire le caractère d'une expérience hors du temps et de l'espace, d'autant plus difficile à raconter qu'il n'y a rien à quoi l'associer pour la rendre plus crédible. (26)

Les conditions d'émergence du témoignage concentrationnaire sont liées à l'évolution d'une volonté d'écoute chez autrui, une volonté qui s'estompe dès 1946 (date à laquelle Delbo aurait pu publier son manuscrit). Si la France d'après-guerre voit abonder une pléthore de témoignages d'anciens prisonniers, nombreux comme L'Univers concentrationnaire de David Rousset ou L'Espèce humaine de Robert Antelme reçoivent un accueil favorable du fait de leur analyse politique des camps nazis. Toutefois, ces écrits bénéficient d'un engouement éphémère, caractéristique d'un essoufflement rapide des ventes et d'un manque d'intérêt de la part des lecteurs. Si les textes à caractère plus politique éveillent un tant soit peu l'intérêt du public, les mémoires sur la Shoah restent absents du marché. Les éditeurs n'accueillaient pas à bras ouverts les récits d'anciens déportés vers 1946 (Wieviorka 172-173). Alors que les écrivains de la Grande Guerre trouvèrent un public d'anciens combattants plus réceptif et favorable, le nombre infime de survivants et de déportés en 1945 ne développe pas un marché porteur. Loin d'être philanthropes et altruistes, les éditeurs cherchèrent des marchés plus lucratifs susceptibles d'attirer un nombre important de lecteurs. L'intérêt financier des ventes plutôt que le souci de (re)présenter l'extermination d'hommes, de femmes et d'enfants priment dans l'esprit des maisons d'édition: « Le succès d'un ouvrage entraîne souvent la parution

consécutives d'ouvrages sur le même thème. C'est l'absence de marché, d'acheteurs et de lecteurs, qui explique en partie l'arrêt du flux des récits » (Wieviorka 169). Sachant pertinemment que son texte se destinait à montrer toutes les victimes du système nazi, les juifs y compris, ainsi que l'appareil exterminatoire des camps, Delbo dut ressentir un décalage entre son expérience, son texte et la vision faussée des Français qui exprimèrent un sentiment de saturation pour la littérature sur les camps dès 1946: « Le sentiment qui semble dominer dans l'après-guerre n'est pas celui d'un manque d'informations ou de témoignages, mais au contraire celui d'une saturation souvent exprimée dans les préfaces ou les avant-propos des ouvrages publiés en 1946 » (Wieviorka 174).

On peut invoquer les mêmes raisons pour la non-publication de La Douleur qui met en avant un passé équivoque en abordant, tout comme Delbo, le sort des juifs mais aussi l'ambiguïté des résistants. Il s'agissait pour Duras d'exprimer dans son journal les possibilités inhérentes à chacun de commettre des crimes de guerre à une époque trouble et douloureuse:

Au cours de la Deuxième Guerre mondiale, agents de police et de la Gestapo, collaborateurs et collaboratrices du régime de Vichy, miliciens, résistants, communistes et catholiques ont tour à tour été victimes et bourreaux : certains plus que d'autres, mais tous et toutes ont eu une part à jouer dans les « crimes de guerre », du fait de la haine, de la vengeance, du pouvoir, du désir, de la peur, de la douleur ou de la plus simple inaction. (Rabosseau 143)

On imagine assez mal la publication d'un tel texte, terrible d'acuité et encombré de scènes tragiques et chaotiques sur l'Occupation et la Libération, lorsque prennent forme les mythes gaullistes et communistes du héros résistant. Duras se préserve des approximations historiques et évite toute fioriture inutile afin de restituer sa « douleur » et de critiquer un système politique pervers. On comprend mieux alors la mise sous silence de son manuscrit qui aurait sûrement été l'objet de controverse que l'auteure n'était peut-

être pas prête à affronter. De plus, son anti-gaullisme pourrait expliquer en partie le refus conscient ou inconscient de partager son texte au sortir de la guerre. Selon Alain Vircondelet, Duras « dénonce la conception aristocratique du Général, son silence sur les camps, cette idée supérieure de la patrie quand ses fils mêmes avaient été envoyés à la mort, les funérailles nationales décidées pour Roosevelt mais le deuil absent, ignoré pour les Juifs. »<sup>11</sup> Lorsqu'elle se refuse à instiller des images pacifiées de la Libération et à accepter une mythologie gaulliste ou communiste, elle se fait l'apôtre de la vérité et de la transparence. Sa lucidité peut l'avoir empêchée de donner vie à son manuscrit.

## **II. Catharsis : une écriture thérapeutique ?**

Outre leur fonction mémorialiste, « Parler, écrire, [sont], pour le déporté qui revient, un besoin aussi immédiat et aussi fort que son besoin de calcium, de sucre, de soleil, de viande, de sommeil, de silence, », comme l'explique Georges Perec, car il « n'est pas vrai qu'il peut se taire et oublier. [...] Il faut qu'il explique, qu'il raconte, qu'il domine ce monde dont il fut la victime» (Perec 89).<sup>12</sup> Par le récit de son expérience, Delbo extrait le traumatisme de sa mémoire immédiate et « raconte» *l'anus mundi* dans l'espoir de dominer l'univers des camps. L'auteure semble entreprendre le deuil de son expérience dans la mesure où le processus d'articuler par le langage, et surtout par l'écriture, des expériences douloureuses s'avère thérapeutique: « Writing about the thoughts and feelings associated with traumas [...] forces individuals to bring together the many facets of overwhelmingly complicated events. Once people can distill complex experiences into more understandable packages, they can begin to move beyond trauma »

---

<sup>11</sup> Vircondelet, Alain. Duras. p.143.

<sup>12</sup> Perec, Georges. LG: Une aventure des années soixante, 1992.

(Pennebaker 193).<sup>13</sup> Toutefois, la volonté d'écrire chez les témoins réussit-elle à transcender le traumatisme et guérir les victimes de manière définitive?

### **1. Ecriture cathartique**

La vie dans les camps de concentration et d'extermination devient pour les prisonni(ère)s une réalité qui réduit presque à néant la possibilité de parler, de s'exprimer, d'établir un contact « humain » et normal avec autrui. Cette rupture de l'altérité dans les camps engendre inéluctablement un effacement voire une destruction de « soi » car l'on ne peut devenir ce « tu » pour autrui si l'on ne peut se reconnaître soi-même: « But when one cannot turn to a « you » one cannot say « thou » even to oneself. » (Felman/ Laub 81). Le système nazi réussit à convaincre ses victimes de leur inhumanité et, par conséquent, de leur inutilité, ce qui affecta leur subjectivité et leur fonction de témoin: « This loss of the capacity to be a witness to oneself and thus to witness from the inside is perhaps the true meaning of annihilation, for when one's history is abolished, one's identity ceases to exist as well » (Felman/Laub 81). Humiliés, déshumanisés, abandonnés par le monde extérieur, les détenu(e)s avaient perdu tout repère vis-à-vis de leur histoire, vis-à-vis d'autrui et d'eux-mêmes.

Pour démonter cette mécanique destructrice et se libérer d'un emprisonnement forcé dans le passé concentrationnaire, la construction d'un récit sur cette expérience, la reconstruction de leur histoire et la ré-externalisation de l'événement constituant, pour les survivants, un processus thérapeutique. Raconter implique une « réassertion de l'hégémonie de la réalité et une ré-externalisation du mal qui affecta et contamina la victime du traumatisme. Dans tout travail psychanalytique avec des survivants, en effet,

---

<sup>13</sup> Pennebaker. Opening up.

la réalité historique doit être reconstruite et réaffirmée avant que tout autre travail ne puisse commencer. » (Felman/Laub 69) (C'est nous qui traduisons). Delbo essaie de suivre cette méthode lorsqu'elle revisite son passé et l'inscrit dans le présent pour raconter son histoire et celle de milliers d'autres. Détruite et déshumanisée, l'auteure recouvre plus ou moins sa subjectivité par l'acte même d'écrire qui bouleverse la relation entre le témoin et son expérience puisqu'il permet de passer de l'extrême au familier (Waxman 173). Le témoignage, oral ou écrit, est donc un processus par lequel le narrateur/la narratrice reconquiert sa position de témoin (et d'être humain) et reprend possession de sa vie: cette forme d'action et de changement continuent et complètent le processus de survie après la Libération.

Contrairement au récit autobiographique de Delbo au travers duquel ne transparaissent aucune opinion et aucun sentiment directement formulés, le journal intime de Duras est une exploration de soi, une introspection qui passe souvent par un autoportrait, à la fois physique, moral et psychologique. Le journal est un exercice littéraire de lucidité, un genre qui oscille souvent entre deux extrêmes, l'extériorité et l'intériorité. L'extériorité prend une place importante dans La Douleur qui détaille minutieusement la vie sous l'Occupation et le retour des camps. Duras glisse toutefois vers le journal subjectif d'autant plus que le Moi passe au premier plan, ce qui engendre le dépouillement complet de l'auteure. Celle-ci entame un travail d'introspection qui s'opère au fil des pages. Cette pratique de l'écriture réflexive se caractérise par une expression émotionnelle et une décharge de pulsions et peut, dans certaines circonstances critiques, servir de catalyseur à la souffrance et au traumatisme. L'auteure consigne dans son journal ce qu'elle voit, fait et ressent sous l'Occupation: son mal-être, son attente

angoissée, sa colère envers le système français, son impuissance face à son mari cadavérique et sa douleur y sont minutieusement développés comme si l'auteure cherchait, par le simple fait d'écrire, à unifier son « moi » morcelé à l'événement exprimé. A la redécouverte de son manuscrit, Duras reconnaît elle-même se trouver « devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme » mais aussi « devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte. » (*La Douleur*: 12). Par cette citation, Duras nous renvoie à la fonction cathartique des mots qui « réguliers » et « calmes » exposent et tentent d'organiser « un désordre phénoménal » mental et émotionnel vécu par l'auteure. De ce fait, l'écriture reconstruit son moi en vue de restructurer un environnement chaotique. Le journal peut en outre devenir une simple réaction de protection et de sécurité: l'écriture au jour le jour de Duras a pour dessein d'extérioriser la « douleur » omniprésente de l'auteure lorsque, perdue et révoltée, celle-ci réalise la violence et l'abomination à la fois des collaborateurs/nazis et des résistants. Le journal intime, au même titre que le témoignage, engage le narrateur/ la narratrice à mettre en perspective son expérience et à gérer le traumatisme.

## **2. Réconciliation de deux « mois »**

L'acte de communication à travers l'écriture insuffle chez le rescapé une nouvelle vision du monde et éveille un nouveau sens de soi-même. Les témoins de la Shoah cherchent aussi, par la transmission écrite de leur histoire, une identité qui leur permettrait de réconcilier leur expérience de la guerre et des camps avec l'envie pressante de se recréer une nouvelle vie à leur retour. Delbo illustre cette démarche douloureuse

puisqu'elle tente de combler, en vain, le chiasme entre son moi du présent et celui des camps dont elle ne peut se détacher. Alors qu'elle tente de se réinsérer dans un monde « humain », une multiplicité de « mois » coexiste au moment de l'écriture. L'aliénation que l'auteure ressent par rapport au monde des vivants s'étend même souvent à sa propre personne: «Comment me réhabituer à un moi qui s'était si bien détaché que je n'étais pas sûre qu'il eût jamais existé ? Ma vie d'avant ? Avais-je eu une vie avant ? Ma vie d'après ? Etais-je vivante pour avoir un après, pour savoir ce que c'est qu'après ? Je flottais dans un présent sans réalité» (III 14). La juxtaposition de questions et de syntagmes nominaux dans ce passage traduit son manque de repères, sa perte d'identité et cette oscillation incessante entre la femme d'avant-guerre et celle d'après-guerre. La syntaxe exprime son angoisse de ne pas pouvoir saisir et comprendre la personne qu'elle est devenue. Elle indique souvent dans MNJ qu'elle devient un être sans réaction, imperméable aux choses ou aux personnes de son entourage: « Je ne sentais rien, je ne me sentais pas exister, je n'existais pas. Combien de temps suis-je restée ainsi en suspension d'existence ? » (III 12).

Delbo éprouve une grande difficulté à reconnaître sa subjectivité et, implicitement, à retrouver son entité humaine. Sans pouvoir guérir, un moyen peut cependant atténuer la relation conflictuelle existant entre deux « mois » antithétiques et reconstruire/redéfinir le concept d'altérité: l'écriture. Ecrire s'avère cathartique et sert d'outil pour intégrer le passé au présent, pour retrouver un sens d'intégrité personnelle et pour articuler par le langage et surtout par l'écriture des expériences douloureuses (*Testimony* : 48-49). Parfois « it is not so much a case of integrating the past into the present, of establishing continuity after rupture, but rather of recovering a self which pre-

dates the traumatic experience (*Testimony* : 49). C'est du moins ce que Delbo tente de faire.

### **3. Limites psychologiques de l'écriture : le traumatisme toujours prégnant**

#### **3.1. Une mémoire fragmentée**

Si Delbo semble vouloir s'exprimer par écrit, on peut s'interroger sur les raisons derrière son refus de publier. Outre une prise de conscience de la singularité de son manuscrit par rapport aux discours officiels, l'auteure dut ressentir le poids du traumatisme qu'il lui était impossible ou difficile à gérer. Ecrire représente une étape, faire son deuil en est une autre. Bien que l'écriture rétablisse un degré de subjectivité et mette à plat les douleurs infligées, elle ne peut cependant guère clore le traumatisme, et peut, a fortiori, le réveiller au point d'en créer une autre forme. Des poètes et des écrivains comme Paul Célan, Primo Levi et Jean Améry ont développé une écriture qui, loin de les soulager en les replongeant dans l'univers concentrationnaire, les a amenés à un point de non-retour: le suicide. La « re-visitation » de leur expérience ne se fait pas sans dommage et révèle les deux facettes du travail d'écriture entrepris par les témoins: « The act of telling might itself become severely traumatizing, if the price of speaking is re-living, not relief, but further retraumatization. » (*Testimony*: 67). Qu'en est-il de Delbo ? L'auteure ne va pas jusqu'au suicide mais reconnaît néanmoins « le pathos » qui serait à l'origine du témoignage, et de fait repousse l'échéance de la publication.

Puis, l'ayant terminé, j'ai réfléchi, j'ai été prise de peur : voyons nous sommes là devant la plus grande tragédie que l'humanité ait connue, une tragédie aux dimensions gigantesques, et j'aurais l'audace de me prétendre au niveau de cette tragédie ? J'aurais la prétention d'en rendre compte ? Je voulais plus que rendre compte : donner à voir. [...] Mais sur le moment, comment juger ? Qu'est-ce qui dit que ce n'est pas un affreux pathos ? Il

m'a paru que le seul moyen d'en juger était d'attendre, quinze ou vingt ans.<sup>14</sup>

Les survivants des camps vivent avec leur expérience qui s'éternise dans le présent pour en définir chaque instant. Même si la tentative de se créer un « moi » en apparence détaché de celui de la guerre masque les séquelles de façon illusoire, il ne peut y avoir ni oubli complet ni sentiment de libération par les mots écrits. Delbo, par exemple, consacre les premiers paragraphes de La Mémoire et les jours à la métaphore de la mue du serpent afin d'expliquer le dédoublement de son Moi, nécessaire à sa survie et à sa réadaptation dans un monde normal:

Auschwitz est si profondément gravé dans ma mémoire que j'en oublie aucun instant. –Alors, vous vivez avec Auschwitz ? –Non, je vis à côté. Auschwitz est là, inaltérable, précis, mais enveloppé dans la peau de la mémoire, peau étanche qui l'isole de mon moi actuel. A la différence de la peau de serpent, la peau de la mémoire ne se renouvelle pas. Oh ! qu'elle durcisse encore... Hélas ! je crains souvent qu'elle ne s'amincisse, qu'elle craque, que le camp me rattrape. Y penser me fait trembler d'appréhension.[...]. Et tout ce qui est arrivé à cette autre, celle d'Auschwitz, ne me touche pas, moi, maintenant, ne me concerne pas, tant sont séparées la mémoire profonde et la mémoire ordinaire. Je vis dans un être double. (*La Mémoire*: 13)

Le dédoublement dont elle parle, invalide l'idée de continuité, voire même de chronologie que les témoignages de victimes *semblent* offrir par la structure même de leur récit. L'écriture devient une forme de réconfort destinée à endormir la mémoire profonde, qui menace à tout instant de ressurgir au cours de la narration. Delbo affirme pourtant que, lorsqu'elle « [n]ous parle d'Auschwitz, ce n'est pas de la mémoire profonde que viennent [s]es paroles. Les paroles viennent de la mémoire externe » (14). On peut cependant noter que dans son récit, les deux mémoires s'interconnectent continuellement et c'est à nous lecteurs de distinguer l'une de l'autre (Langer 7). Même si la « peau » de

---

<sup>14</sup> Entretien avec Claude Prévost, 1965, p.41.

la mémoire se raffermir et laisse place à une peau « nouvelle », cela n'est que le fruit des apparences et de l'illusion: « Il a fallu quelques années pour que la peau neuve se reconstitue, se consolide. Débarrassé de sa peau morte, le serpent n'a pas changé. Moi non plus, en apparence. Reste que... » (*La Mémoire*: 11). La « peau » de la mémoire dont Delbo ne peut se débarrasser se durcit et exerce une force incontrôlable malgré le passage du temps: « Comment se défaire de quelque chose enfoui beaucoup plus profond: la mémoire et la peau de la mémoire. Je ne m'en suis pas dépouillée. La peau de la mémoire s'est durcie, elle ne laisse rien filtrer de ce qu'elle retient, et elle échappe à mon contrôle. Je ne la sens plus » (*La Mémoire*:12). Dans Holocaust Testimonies, Lawrence Langer met en relief le principe de co-temporalité, caractérisé par une scission du « moi » ou par ces deux « peaux » dont parle Delbo, qui permet aux témoins des camps de contrôler leur témoignage et de trouver un semblant de continuité dans leur vie (2-3). Cependant, cette entreprise de « survie » échoue dès lors que la mémoire profonde rappelle la présence du traumatisme par le biais des cauchemars, des angoisses, d'une impression de froid, des maladies inguérissables, de l'amnésie et autres symptômes psychosomatiques et physiologiques.

Dans son étude Splintered Innocence. An Intuitive Approach to Treating War Trauma, Heintz souligne l'existence de poly-traumatismes dont sont victimes les enfants (mais aussi les adultes) qui ont vécu la guerre. Ses arguments renforcent cette idée d'impossible clôture du passé révélée dans les textes de Delbo où les déportés souffrent souvent de troubles psychologiques et psychosomatiques dont ils ne peuvent se débarrasser même par le biais de l'écriture: « Even fifty years after the trauma, the survivors suffered from a whole range of significant psychological and psychosomatic

problems, such as nervousness, insomnia, nightmares with Holocaust content, headaches, depression, anxiety, survivor guilt, to name just some of the symptoms...» (Heinl 142).<sup>15</sup>

Cela se vérifie chez l'auteure qui, prise au piège entre un traumatisme toujours envahissant et sa réapparition incessante sous diverses formes (troubles du sommeil, cauchemars, angoisse), se trouve impuissante face aux incursions de sa mémoire profonde:

Sur le rêve, la volonté n'a aucun pouvoir. Et dans ces rêves-là, je me revois, moi, oui, moi, telle que je sais que j'étais: tenant à peine debout, la gorge dure, le coeur dont le battement déborde la poitrine transpercée de froid, sale, décharnée, et la souffrance est si insupportable, si exactement la souffrance endurée là-bas, que je la ressens physiquement, je la ressens dans tout mon corps qui devient un bloc de souffrance, et je sens la mort s'agripper à moi, je me sens mourir. Heureusement, dans mon agonie, je crie. Le cri me réveille et je sors du cauchemar, épuisée. (*Mémoire et jours*: 13)

Ce passage permet d'éclairer la diversité des séquelles, à la fois psychologiques et physiques chez Delbo, et projette le fonctionnement de la mémoire traumatique, à partir de laquelle les événements enregistrés dans le passé reviennent à la surface de manière compulsive et répétitive sans que l'auteure puisse pour autant consciemment les dominer et les contrôler.

Delbo doute que son texte soit à la hauteur de l'événement du fait de sa mémoire capricieuse et fragmentée d'autant plus qu'elle ne sait pas encore si ce qu'elle écrit ne constitue pas au fond qu'un amalgame de souvenirs qui fluctuent au bon gré de sa

---

<sup>15</sup> "I realized that the range of polytrauma did not only encompass purely psychological traumas such as loss, separation or witnessing brutality and destruction. Primarily physical detriments such as exposure to cold and lack of food or starvation also had to be included, as they had also left psychological scars. The childhood (post-)war trauma had not simply faded away nor had the (post-)war children simply "grown out" of them. Quite the contrary, the polytrauma had remained virulent even after the passage of decades. This was noteworthy from a phenomenological perspective, but also from a mental health point of view because such (post-)war traumas continued to affect adults adversely long after the official end of WWII." (Heinl 71)

mémoire profonde et de sa mémoire ordinaire ou « intellectuelle ». Dans MLJ, l'auteure insiste particulièrement sur l'existence de deux mémoires bien distinctes, et de fait sur la scission entre elle et son moi d'antan, qui dictent son récit et ses souvenirs:

Dans cette mémoire profonde, les sensations sont intactes. C'est une grande chance, sans doute, que ne pas me reconnaître dans ce moi qui était à Auschwitz. [...] Au contraire de ceux dont la vie s'est arrêtée au seuil du retour, qui depuis vivent en survie, moi j'ai le sentiment que celle qui était au camp, ce n'est pas moi, ce n'est pas la personne qui est là, en face de vous. [...]. (*La Mémoire*: 13)

La non-publication de son manuscrit perpétue une « tyrannie de la mémoire », selon les termes de Laub, qui mène inéluctablement à un état où l'auteure doute de la tyrannie des faits réels (Laub 75-91).<sup>16</sup> Delbo est consciente de ce fait puisque dans MLJ, elle s'interroge sur l'effet psychologique de son expérience et admet avoir « choqué un déporté un jour en disant : « Ils ont bien fait de me tatouer un numéro sur le bras, sinon je ne serais pas sûre d'avoir été à Auschwitz. » Il était en colère. Comme si j'avais oublié. Comme si on pouvait oublier. Seulement c'est tellement extraordinaire, inimaginable, que même moi je me demande si c'est vrai. » (44).<sup>17</sup> Elle insiste sur cette idée dans l'épigraphe qu'elle appose au tout début d'ANNR: « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique » (I 7). Elle réitère cette même idée dans MLJ: « C'est pourquoi je dis aujourd'hui que, tout en sachant très bien que c'est véridique, je ne sais plus si c'est vrai » (14). Delbo ne tend pas à décrire chaque détail de sa vie dans les camps: elle n'énonce que très rarement les dates et les noms des lieux et le récit suit sa mémoire fragmentée et lacunaire. L'auteure bannit le style journalistique de sorte que nous naviguons avec elle au gré de sa mémoire.

---

<sup>16</sup> Laub. "The Process and the Struggle." American Imago. 48, 1991.

<sup>17</sup> Entretien avec Claude Prévost, 1965.

Mais cette mémoire se distingue par sa scission en deux mémoires antinomiques: la mémoire profonde qui garde les sensations et les empreintes physiques de l'expérience, et la mémoire externe d'où les paroles et l'écriture émergent. Lors de la composition de son premier manuscrit, Delbo écrit au fil de sa mémoire intellectuelle, au rythme de la pensée et non celui des sens.

Duras incarne un autre exemple de cette « tyrannie » de la mémoire. Le poids du désarroi moral et métaphysique de l'écrivaine sous l'Occupation et à la libération bloque le processus de deuil au point de lui faire oublier l'existence de ses textes écrits pendant la guerre:

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.  
Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ? Je ne sais plus rien. [...] Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. (*La Douleur*: 12)

Si sa mémoire ordinaire se souvient des événements majeurs de la guerre, sa mémoire profonde enfouit la réalité équivoque d'un passé ambigu. Duras, par exemple, consigne dans son journal ses réactions, ses angoisses, et ses convictions, souvent contradictoires, sur le concept de « crimes de guerre. » La puissance qui se dégage de son journal paraît impossible à oublier d'autant plus que l'écrivaine vit ce qu'elle écrit. Or, du fait d'un choc émotionnel et d'une prise de conscience des possibilités tortionnaires inhérentes à tout être, la mémoire profonde réussit à refouler tout souvenir du manuscrit et relègue le traumatisme dans l'inconscient de l'auteure. Il n'est donc pas surprenant que l'auteure souffre d'amnésie et que

pendant quarante ans Duras ne se souviens plus d'avoir écrit ces textes. Dans la douleur de la prise de conscience, comme dans celle de l'aveu, l'auteure révèle avoir elle-même contribué aux crimes de guerre en torturant un donneur. Encombrée par les scènes tragiques de l'époque, marquée par l'angoisse et la mort, la mémoire est donnée comme symptôme d'une prise de conscience du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale. (Rabosseau 142)

### 3. 2. Présence du manuscrit

Une autre marque de ce traumatisme toujours présent se reflète dans l'attitude de Delbo face à son manuscrit. Alors que Duras oublie complètement son texte, il en va autrement pour Delbo. Dans un entretien avec Jacques Chancel, l'auteure admet avoir emmené ANNR dans tous ses voyages et toutes ses missions effectués dans la cadre de son travail à l'Organisation des Nations Unies. Quoiqu'elle fasse, où qu'elle aille, l'auteure confie à Chancel qu'elle ne se séparerait jamais de son texte:

[...] je suis arrivée au bout de ce livre en très peu de temps. Et tel qu'il était, il m'a paru qu'il était bon alors je l'ai mis au net, mis au propre, tapé et rangé. Je l'ai emporté dans tous mes voyages ; j'ai beaucoup voyagé dans l'intervalle et en effet vingt ans après je l'ai proposé à un éditeur.

Outre les raisons littéraires qu'elle invoque, pourquoi vouloir garder avec soi un manuscrit qui rappelle l'expérience des camps ?

On peut alors s'interroger sur la fonction psychologique du manuscrit et de son contenu. En le gardant avec elle, l'auteure ne semble pas prête à faire le deuil de son expérience concentrationnaire puisqu'elle entre dans un état de « mélancolie » comme la décrit Freud dans Deuil et mélancolie. Si la mélancolie plonge Delbo dans un état pathologique d'une peine perpétuelle sur une période plus ou moins longue, le deuil agit différemment en ce sens qu'il permet à la victime de distinguer le passé du présent, de se souvenir puis d'oublier, et encourage ainsi un jugement critique et une réappropriation de la vie. Freud nous dit que « la mélancolie se caractérise du point de vue psychique par

une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste par des auto-reproches [...] ». Dès son retour, Delbo souffre de ces symptômes qu'elle décrit dans son troisième volume MNJ: l'auteure ne peut saisir la réalité qui l'entoure parce qu'elle se trouve dans un flottement permanent qui affecte ses besoins et ses envies. On peut alors comprendre pourquoi elle ne se décide pas à éditer son manuscrit. A plusieurs reprises, elle emploie le mot « spectre » pour caractériser l'être détruit et immatériel qu'elle est devenue (III 10-14). Bien que ce sentiment de flottement, caractéristique d'un traumatisme profond, s'estompe au fil des semaines, Delbo ne se sent pas guérie pour autant. Elle confie à Jacques Chancel qu'elle dut démissionner de son travail d'assistante auprès de Louis Jovet avec lequel elle collabora l'automne de 1945, et mit deux ans à surmonter la fatigue handicapante causée par les séquelles des camps. Un séjour prolongé dans une maison de repos en Suisse s'avéra nécessaire (c'est d'ailleurs là qu'elle commença à écrire ANNR). Par la suite, son deuil semble ne pas aboutir dans la mesure où l'auteure s'attache à son manuscrit qu'elle emporte dans tous ses déplacements. En outre, tandis que Delbo évite de partager ses écrits, son expérience, et par là même intériorise les chocs subis, l'auteure prolonge sa mélancolie qui bloque le processus de deuil dès lors qu'elle devient excessive, fonctionne comme objet de fixation, et isole la personne.<sup>18</sup> Pour Delbo, prisonnière du passé, la présence et proximité de son manuscrit pourraient symboliser l'interpénétration du passé

---

<sup>18</sup> Claudine Riera-Collet précisera d'ailleurs dans un entretien privé que son amie Delbo ne parlait pas de son expérience concentrationnaire avant la publication de son premier volume. Riera-Collet fut d'ailleurs la première à lire ANNR dans les années soixante avant de soumettre le manuscrit à l'éditeur Gonthiers. Dans les années soixante, en revanche, l'auteure répondait aux questions qu'on pouvait lui poser sur le sujet mais n'initiait pas la discussion sur les camps. Elle ne s'étalait pas et faisait preuve de beaucoup de pudeur.

dans sa vie de tous les jours au point de ne plus distinguer les vivants des morts: « Si je confonds les mortes et les vivantes, avec lesquelles suis-je, moi ? » (III 11).

Cet attachement à son livre prouve aussi une impossible rupture avec le passé et la difficulté de vivre une vie normale sans le poids du passé, d'où, on peut le comprendre, un refus et une peur de publier.

### **III. Une publication retardée: envie de communiquer dans un contexte plus favorable.**

Malgré un traumatisme prégnant et une peur de publier et d'affronter le regard de cet Autre, peu enclin à accepter une vision différente de celle des discours officiels, Delbo et Duras parviennent à publier leur texte. Face à l'échec d'une première tentative de publication en 1962, Delbo finit par trouver un éditeur prêt à imprimer son manuscrit en 1965. Cette décision serait-elle occasionnée par la promesse que l'auteure s'était faite vingt ans auparavant? Serait-ce le contexte socio-historique des années 1960 ou tout simplement le fruit du hasard qui provoquèrent cette publication? On peut attribuer l'édition de son œuvre ANNR en partie aux circonstances de la vie. Son écriture épurée, minimaliste et silencieuse éveille l'intérêt d'une amie suisse, Andrée Michel, qui la contacte pour lui parler d'une connaissance, Colette Audry, qui recherche des récits de femmes en vue d'éditer une collection « sur les femmes.» Sans trop de conviction, Delbo ressort son tapuscrit au carbone en partie effacé. L'auteure reconnaît qu'il lui faut retaper le texte d'ANNR mais s'effraie de retrouver ses cauchemars d'Auschwitz, d'où une requête auprès de son amie Claudine Riera-Collet qui le retapera pour elle. Riera-Collet qui a vécu la guerre en Afrique, ne réalise pas la portée de la tâche qu'on lui demande. Elle s'exécute et admettra plus tard avoir eu les cauchemars à la place de son amie.

L'opération terminée, Delbo soumet alors son manuscrit à Audry. Après lecture, Audry s'empresse de le faire lire à l'éditeur Gonthiers, qui, touché par ce témoignage, décide de le publier en 1965. Ce n'est que dans les années 1970, que les Editions de Minuit rachèteront les droits cédés par Gonthiers, alors en faillite. Les Editions rééditeront ANNR et publieront dans la foulée les deux derniers tomes de la trilogie CI et MNJ. Même si le hasard joua en faveur de Delbo, on est en droit de se poser la question sur cette envie soudaine de rendre public un texte écrit des années auparavant. L'auteure n'était pas obligée de donner une copie de son manuscrit à Audry. Chez Delbo, le contexte historique, et notamment la Guerre d'Algérie, ont dû réveiller d'anciennes douleurs au point de lui faire réaliser la contemporanéité de son texte au regard des événements des années 1960. Ceci explique peut-être sa première tentative de publication de 1962 qui coïncide avec la fin de la Guerre d'Algérie. Mais notons aussi la publication en 1961 d'un de ses ouvrages sur la Guerre d'Algérie Les Belles lettres qui relate des sanctions prises contre les personnes, signataires d'une pétition contre la torture en Algérie. Quatre ans plus tard, le premier volume de sa trilogie sort de l'ombre.

Chez Duras, plusieurs facteurs ont contribué à la publication de La Douleur. Dans son article Marguerite Duras, écrire le crime de guerre, Sandrine Rabosseau explique les circonstances de la redécouverte du manuscrit, qui, pendant quarante ans, n'avait vu le jour. Au hasard d'une commande pour une revue de jeunesse Sorcières, Duras retrouve dans les armoires de sa maison de campagne de Neauphle-le-Château des textes écrits pendant et après l'Occupation, textes qui deviendront en 1985, après le travail du temps et de la mémoire, un livre controversé tant par son contenu que par sa forme « durassienne ». Si, tout comme Delbo, le hasard semble jouer un rôle décisif, le contexte

socio-historique participe de beaucoup à la publication. Le réveil de la mémoire juive, l'engouement pour les témoignages et récits sur la Shoah et la prise de conscience des exactions commises pendant la guerre (les années 1970 voient fleurir des études comme celle de Robert Paxton sur la France de Vichy et les juifs, ou bien des films réalisés par des cinéastes comme Marcel Ophuls, Louis Malle et Claude Lanzmann qui critiquent les mythes résistancialistes de l'après-guerre) créent un terrain plus favorable à la publication de La Douleur. Ces événements et cette prise de conscience ont peut-être réactivé la mémoire de l'auteure.

Le silence semble faire partie intégrante non seulement de la genèse d'ANNR et de La Douleur mais aussi de la matière même de leur texte.<sup>19</sup> Delbo aborde l'écriture des camps dans un style épuré, minimaliste et silencieux, comme si ne pas dire permettait une meilleure compréhension du système concentrationnaire et exterminatoire nazi. Si l'auteure ne sait si son texte survivra l'épreuve du temps, aucun doute ne subsiste en 1965: sa rhétorique de la suggestion réveille le lecteur et l'entraîne dans un devoir de mémoire. Les sensibilités ne sont plus autant « à vif » et les nouvelles générations sont plus à même de comprendre et de réagir au témoignage des rescapés. Il est d'autant plus intéressant de constater avec quelle force, l'auteure utilise le silence comme mode de discours pour nous parler. Les chapitres suivants s'efforceront d'analyser en détails les stratégies rhétoriques silencieuses de l'auteure pour nous transmettre la barbarie des camps nazis et l'effet produit sur les êtres qui les peuplent.

---

<sup>19</sup> Pour une étude plus approfondie du silence dans les œuvres de Marguerite Duras, voir l'étude menée par Annette de la Motte, Au delà du mot, Münster: Lit Verlag, 2004.

## Chapitre II

### Silence spatial et silence auctorial

Au sortir de la guerre, écrire la Shoah et la vie apocalyptique des camps devient le leitmotiv de nombreux survivants. Toutefois, un immense décalage naît entre ceux qui subirent la guerre et ceux qui ne la connurent que par oui-dire. Dans The Politics of Experience, Ronald Laing soutient que l'existence d'un fossé infranchissable entre témoins et non-témoins s'explique par le fait que l'expérience personnelle des victimes n'est pas entièrement transmissible. Selon lui, une expérience subjective se refuse, de manière générale, à la transmission totale. Dans la même veine, l'aliénation irrémédiable du mot et de la chose ne favorise pas cette communication. Michel Foucault souligne dans Les Mots et les choses que l'« écriture et les choses ne se ressemblent plus » (62) et que la « profonde appartenance du langage et du monde se trouve défaite » (58). Ses observations permettent de dégager des concepts qui excèdent les limites dans le temps et dans l'espace. Ce que Foucault dit à propos d'une époque particulière, la modernité, par rapport à l'âge classique et à certains présupposés des philosophies des Lumières, est aussi valable pour la période de l'après-guerre (ou « hypermodernité » comme il la qualifie) dans la mesure où il réfute l'idée d'une « transparence » du langage et de son rapport non problématique avec les choses. Les conditions du discours changent au cours du temps, selon des césures parfois relatives, parfois brutales, de la conception du monde, ou « épistémé ». Auschwitz bouleverse cette conception du monde puisque la déshumanisation et la torture propres aux camps nazis amènent, de façon brutale, une ère où le mot ne désigne plus la chose, d'où les difficultés rencontrées dans la transmission du témoignage. Transparaît alors non pas le réel mais des représentations du réel. Le

langage serait alors intransitif ou du moins mettrait en abyme indéfiniment l'objet de représentation. Ce cheminement logique peut cependant paraître nihiliste ce qui rend difficile toute tentative d'établir des faits historiques et de « témoigner ».

Auschwitz et Après représente cette tentative douloureuse d'une survivante d'Auschwitz pour traduire et incarner la Shoah.<sup>1</sup> Charlotte Delbo, consciente que tout langage n'est qu'approximatif et imparfait, note un décalage entre son expérience et l'écriture: « C'est presque impossible, plus tard, d'expliquer avec des mots ce qui est arrivé à l'époque où il n'y avait pas de mots. » (III 13). La langue qui n'a jamais connu de massacre de cette envergure est prise au dépourvu ce qui engendre un échec de toute mise en mots puisque ces derniers, seuls, ne peuvent contenir la Shoah. *Dire* la réalité s'avère difficile dans la mesure où les survivants des camps nazis, face à un public qui n'a pas vécu la même expérience, ne peuvent utiliser les mots du discours social habituel « nous ne savons pas répondre avec vos mots à vous » (III 77). Un abîme sépare donc deux mondes bien distincts: les vivants dont les mots et le réseau de sens ne peuvent s'appliquer à l'univers concentrationnaire, font face à une limite cognitive posée par les événements de la déportation; les survivants, quant à eux, n'ont que les mots d'un monde déconnecté du leur pour exprimer une réalité sans référent passé. Il devient alors impossible pour la raison de tout comprendre à travers un système représentationnel fixe. Dans Leçons sur l'analytique du sublime, Jean-François Lyotard insiste d'ailleurs sur le nihilisme engendré par la représentation en recourant à la notion de sublime, sentiment de

---

<sup>1</sup> Nous utiliserons le sigle A&A tout au long de notre étude pour se référer à la trilogie Auschwitz et après, le sigle ANNR pour Aucun de nous ne reviendra, CI pour Connaissance Inutile et MDNJ pour Mesure de nos jours. Dans notre étude, nous utiliserons aussi les sigles suivants pour se référer aux trois tomes de la trilogie: I (Aucun de Nous ne Reviendra), II (Connaissance Inutile) et III (Mesure de Nos Jours).

ne pas pouvoir trouver les mots pour exprimer la chose. Est « sublime » tout objet qui surpasse notre capacité à le mettre en phrase, en mots. Ceci pourrait s'appliquer au cas de la Shoah et des témoignages: les mots traduisent peu ou mal *l'Anus Mundi*, d'où une frustration voire une peine des survivants et des vivants qui essaient de saisir « l'objet sublime ». Si l'on suit cette théorie, on pourrait penser que certaines « choses » sont tout simplement incapables d'être expliquées et rationalisées par des concepts. Dans Si c'est un homme, Primo Levi évoque cette limite cognitive au travers d'un rêve dans lequel l'incompréhension entre lui et sa famille indique le symptôme d'une difficulté à communiquer:

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, le lit dur, mon voisin que j'aimerais bien pousser mais que j'ai peur de réveiller parce qu'il est plus fort que moi. 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, je m'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas. Ils sont même 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. (89-90)

Les mots et les descriptions employés n'affectent pas ses auditeurs qui, perdus face à un monde inconnu préfèrent changer l'orientation du discours. Cette gêne qui prouve en partie l'échec de la parole dans le système de représentation, le plonge dans une « désolation totale » (90). Dans Mesure de nos jours, Mado, camarade de Delbo à Birkenau, témoigne elle aussi de cette non-référentialité des mots après la Shoah ainsi que de leur inadéquation pour traduire une réalité qui dépasse tout entendement: « Les mots n'ont pas le même sens [...] [Les gens] disent: j'ai peur, j'ai faim, j'ai froid, j'ai soif, j'ai sommeil, j'ai mal comme si ces mots-là n'avaient pas le moindre poids. [...]

Tous leurs mots sont légers. Tous leurs mots sont faux. » (III 60-61). Lorsque les victimes évoquent le tiraillement de la faim, elles ne se réfèrent pas à ce que nous connaissons. Dans le cas de Delbo, la faim a une toute autre signification et dimension puisqu'elle prend des formes extrêmes, provoque des maladies et des douleurs incomparables, déshumanise les détenu(e)s, crée des conflits et luttes de pouvoir, et engendre la mort. Les mots français ordinaires comme « faim », « mort », « peur » et « soif » acquièrent un sens démesuré, perdant ainsi leur sens « normal ». Delbo, par exemple, détaille à plusieurs reprises ce qu'est la « soif » à Auschwitz et met en parallèle deux sens bien distincts: celui auquel nous faisons référence tous les jours lorsque nous exprimons, de façon banale, notre envie ou notre besoin de nous rafraîchir « Il y a des gens qui disent : « J'ai soif. » Ils entrent dans un café et ils commandent une bière » (II 49), mais aussi celui qui englobe des significations en dehors de notre expérience quotidienne:

J'avais soif depuis des jours et des jours, soif à en perdre la raison, soif à ne plus pouvoir manger, parce que je n'avais pas de salive dans la bouche, soif à ne plus pouvoir parler, parce qu'on ne peut pas parler quand on n'a pas de salive dans la bouche. Mes lèvres étaient déchirées, mes gencives gonflées m'empêchaient de fermer la bouche, et je gardais la bouche ouverte comme une égarée, avec, comme une égarée, les pupilles dilatées, les yeux hagards.[...] Tous mes sens étaient abolis par la soif. (II 43)

L'auteure martèle les phrases du mot « soif » et hache sa description par la répétition obsédante de mots ou de structures syntaxiques identiques et par l'usage de la ponctuation (virgules). Le manque de fluidité des phrases exemplifie la difficulté de Delbo, assoiffée, à articuler, à avaler et à rester consciente. Nous peinons avec elle par le biais de ces phrases hachées et alourdies. Nous sommes tirés dans la virtualité de la scène d'autant plus que Delbo définit le concept de « soif » dans les camps nazis à la fois par des mots simples et par la mention de réactions physiques et psychologiques

occasionnées par le manque d'eau et de salive. Après avoir détaillé scrupuleusement tous les symptômes causés par la soif, Delbo n'a besoin d'ajouter qu'une seule phrase pour clore son chapitre, une phrase qui nous fait revenir à notre propre réalité et à une certaine banalité : « « J'ai soif ». Ils entrent dans un café et ils commandent une bière » (II 49). Associer l'attitude nonchalante des personnes dont l'envie de boire les entraîne dans un café à la soif déchirante ressentie à Auschwitz creuse un fossé encore plus grand entre les deux sens de « soif ». Ainsi, à Auschwitz, les mots deviennent chargés de significations particulières difficilement comprises par les vivants:

Alors vous demandez  
des choses simples  
la faim  
la peur  
la mort  
et nous ne savons pas répondre  
nous ne savons pas répondre avec vos mots à vous  
et nos mots à nous  
vous ne les comprenez pas  
alors vous demandez des choses plus simples [...]  
et quand nous répondons  
vous ne savez pas comment passait une journée  
et vous croyez que nous ne savons pas répondre (III 77)

Dans ce passage, Delbo emploie l'article défini « la » intentionnellement afin de souligner l'écart majeur entre notre concept de la faim, de la peur et de la mort. L'article défini confère à ces mots un sens universel, allégorique et général qui s'appliquerait à toute description de la faim, de la soif et de la peur. Or, dans le contexte des camps nazis, le sens général disparaît pour laisser place à des significations extrêmes. « Les choses simples » demandées par les vivants, ne peuvent exister à Auschwitz, et de fait, la faim, la soif, la peur et la mort ne peuvent être comparées au sens qu'on leur attribue dans un monde 'normal'.

Dans l'impossibilité de trouver les référents appropriés, certains survivants se replient sur l'œuvre de Dante, l'Enfer, et l'intègrent dans leur texte comme si cette référence leur permettait de se rapprocher davantage d'une réalité concentrationnaire sans référent, et donnait « un moyen de surmonter les limites du langage et de trouver un modèle antérieur à celui des camps. » (Wieviorka 180). Cependant, seul Levi parvient à l'utiliser de manière adéquate et puissante.

Si Foucault et Lyotard soulignent l'inadéquation du langage et l'impossibilité de la représentation dans certaines situations, comment Delbo parvient-elle à écrire l'inconcevable ? Puisque l'auteure perçoit cette difficulté du langage, comment peut-elle paradoxalement décrire « l'univers concentrationnaire » si les mots sont absents et inexacts ?

Un dilemme existentiel et communicationnel se pose donc pour Delbo qui sait pertinemment qu'un savoir géographique et historique ne peut guère nous conduire à connaître et comprendre la violence d'Auschwitz, d'où l'absence de date ou de faits historiques précis dans son texte. Bien que Delbo et ses camarades aient tenu à témoigner dès leur retour des camps, tous et toutes se sont interrogés sur la capacité des mots à exprimer le vécu concentrationnaire ainsi que sur la réception de leur témoignage.

Annette Wieviorka dans Déportation et génocide soutient alors que

la réserve que l'on rencontre le plus souvent [...] c'est le sentiment que les mots manquent, qu'ils sont impuissants à dépeindre ce que l'on a vu ou vécu. [Les survivants et novices de l'écriture] ont conscience—et le lecteur d'ailleurs a malheureusement le même sentiment—que la tâche est au-delà de leurs capacités d'écrire et de décrire. (178)

Mado ressent cette limite cognitive lorsqu'elle raconte son expérience des camps. Face aux pleurs de son auditoire incapable de comprendre sa douleur, elle se voit forcée d'interrompre son récit: « Je veux qu'ils sachent, même s'ils ne sentent pas ce que je sens

moi. Ce que je veux dire quand je dis qu'ils ne comprennent pas, que personne ne peut comprendre.» (III 54).

Plus un événement s'écarte de la sphère d'expérience et d'imagination du lecteur, moins il aura tendance à l'accepter, à l'état brut, comme faisant partie des expériences possibles. Lorsque les survivants racontent leur histoire, une histoire dépourvue de logique, le récit qui en sera le plus crédible, sera non pas celui qui reste le plus proche de la figuration littérale des événements mais plutôt celui qui prend le plus de distance, non par rapport à leur essence ou à leur importance, mais par rapport à la forme représentationnelle et esthétique qui leur est attribuée (Grierson 377). Ce type de récit arrivera à se détacher de la structure linéaire et progressive spécifique, d'ordinaire, à la narration et à éviter d'imposer aux événements une logique qu'ils ne possèdent pas.

Delbo accomplit cela et dépasse, par là même, les limites de la théorie de Lyotard et de Foucault dans Les Mots dans la mesure où son silence rhétorique réussit là où les mots échouent. L'auteure épouse la fonction poétique, donne la prééminence au montrer et favorise l'emploi du silence au détriment de la parole afin d'exprimer cette catastrophe humaine. Delbo attribue paradoxalement à l'un et l'autre terme de l'opposition présence/absence ou parole/silence des qualités partagées: les deux permettent à la fois de transmettre et dévoiler tout en dissimulant le sens. Sa construction du récit et son utilisation d'un langage silencieux proposent ainsi une solution au problème de représentation.

Pour Delbo, la seule voie qui nous permet de comprendre un tant soit peu cette réalité terrifiante se trouve dans un pont de communication, autre que verbal, par lequel l'imaginaire personnel du lecteur est impliqué dans le processus de représentation: le

silence rhétorique. Le lecteur ne doit alors pas s'arrêter au sens littéral des phrases mais décortiquer ce qu'elles sous-entendent puisque la locutrice, Delbo, ne donne aucune précision dans son texte. Mots et silence coexistent, voire même coopèrent. Chaque acte de langage résulte d'une interférence de ce qui est dit et de ce qui reste non-dit. Aux yeux de Searle, par exemple, chaque *dit* est imparfait et incomplet car il contient un certain nombre de *non-dits* (que l'on appellera aussi actes illocutoires indirects), autrement dit des entités non exprimées dans les mots ou énoncés qui ne nuisent nullement au texte; bien au contraire, elles l'enrichissent au point d'en multiplier le sens. Les actes illocutoires indirects, pour reprendre la terminologie de Searle, offrent en surface un premier sens à l'interlocuteur/lecteur: « Mais il est une gare où ceux-là qui arrivent sont justement ceux-là qui partent » (I 9). Le message littéral semble effacer toute ambiguïté: Delbo fait une description ordinaire d'une gare encore inconnue. Toutefois, le côté anodin de cet énoncé dissimule des faits plus tragiques. Ces énoncés communiquent par indirection un message qui figure dans les interstices du texte. Ici, le verbe « arriver » se teinte d'ambiguïté ce qui est d'autant plus évident dans les phrases suivantes: « une gare où ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés, où ceux qui sont partis ne sont jamais revenus » (I 9). Pour éviter un décalage entre le sens encodé par le locuteur (sens intentionnel que l'émetteur souhaite transmettre à son destinataire) et le sens décodé par le récepteur (les lecteurs) nous devons décortiquer la sémiotique de Delbo. L'emploi du présent et du passé composé dans la même phrase confère à ce monde décrit une dimension absurde et illogique. Comment se peut-il que les gens présents dans la gare ne soient pas encore arrivés? A la page suivante, l'auteure réutilise deux fois le verbe « arriver » dans la même structure « ils y arrivent » pour signifier l'arrivée de ces

déportés dans cette gare. Toutefois, elle contredit ce fait par l'introduction d'une phrase isolée du reste « Ils ne savent pas qu'à cette gare-là on n'arrive pas. » (I 10). Cette contradiction et cet illogisme interpellent le lecteur qui comprend par indirection la fonction meurtrière de ce lieu, un lieu qui cache une vérité dépourvue de sens dans un monde normal. Le verbe « partir » répond à nos interrogations sur les raisons qui empêchent ceux qui sont partis de revenir: « partir » prend son sens figuré associé à la mort et se vérifie dans le rapprochement avec « la cendre des autres » ou les « cheminées fum[ant] avec ce combustible de tous les pays d'Europe » (I 18-19). Alors que dans un contexte normal, ce paragraphe n'a aucun sens plausible, cette gare prend une autre dimension après lecture du texte. L'équivalence établie par Delbo entre « arriver » et « partir », symboliquement, entre la vie et la mort, présence et absence, exprime déjà le néant matériel et moral du camp, théâtre d'un génocide que l'auteure nommera quelques pages plus tard dans une évocation de l'anonymat du lieu, double de la mort immédiate et impersonnelle qui attend ses victimes:

Ils voudraient savoir où ils sont. Ils ne savent pas que c'est ici le centre de l'Europe. Ils cherchent la plaque de la gare. C'est une gare qui n'a pas de nom. Une gare qui pour eux n'aura jamais de nom. (I 12)

Ce silence spatial annonce le silence de leur propre mort.

Une analyse plus approfondie du contexte, des indices et du style permet au lecteur de saisir le sens caché: Delbo ne parle pas d'une simple gare où les hommes, les femmes et les enfants transitent mais de l'extermination massive des détenus des camps. Le langage lacunaire et ambigu de l'auteure ne désigne pas la totalité de ce qu'elle veut exprimer. La théorie des actes de langage de Searle s'applique alors parfaitement bien au texte et à la technique littéraire de notre auteure qui dit sans dire. Dans Sens et expression, Searle s'attache à montrer cette tactique des actes de langage:

Les cas de signification les plus simples sont ceux dans lesquels le locuteur énonce une phrase en voulant dire exactement et littéralement ce qu'il dit. [...] Mais chacun sait que toutes les situations de signification ne sont pas aussi simples : dans les allusions, les insinuations, l'ironie et la métaphore—pour ne citer que quelques exemples—le sens de l'énonciation du locuteur et le sens de la phrase divergent de diverses manières. Un groupe important de cas de ce genre est celui dans lequel le locuteur énonce une phrase, veut dire ce qu'il dit mais veut dire encore quelque chose d'autre. (71)

Néanmoins, il n'applique cette théorie qu'au discours oral et non au discours écrit. Searle et Ohmann préfèrent parler de « quasi-speech » ou « d'illocutions feintes » (un message indirect caché derrière l'énoncé littéral) pour ce qui touche à la communication textuelle, dans la mesure où ils considèrent le texte de fiction dépourvu de toute valeur d'action. Leur conception « dépragmatisée » de la littérature ne semble pourtant pas coïncider avec l'œuvre de Delbo. Si les textes delbotiens ne figurent pas dans la catégorie de la fiction, ils acquièrent une place de choix dans celle du témoignage réaliste d'autant plus qu'ils relatent une expérience traumatisante réelle. Peut-on alors suivre la théorie de Searle et Ohmann et parler d'illocutions feintes sans valeur d'action pour le texte de Delbo qui communique de façon dissymétrique avec le lecteur ? A&A nous montre bel et bien la possibilité de communiquer avec un interlocuteur par un discours littéraire. Delbo ne cherche pas à distraire son lecteur par le récit d'une histoire non-ancrée dans la réalité mais tient plutôt à le sensibiliser, à vaincre sa passivité en vue de lui faire prendre part à un témoignage qui changera sa conception de l'Histoire, de l'Holocauste et du langage.

L'auteure nous donne des indices, choisit certains types de métaphores, et insinue l'extermination et la torture quotidienne au travers d'une phrase, au travers d'un blanc ou au travers d'un vers, afin de nous faire *voir* la réalité d'un monde apocalyptique. Toute œuvre littéraire est prise en charge par l'auteure, qui s'adresse (explicitement parfois, implicitement le plus souvent) à un lecteur potentiel: à ce niveau, la communication est

dissymétrique dès lors que l'interlocuteur ne répond pas directement à l'acte de langage qu'est la parole écrite – mais il s'agit bien malgré tout de communication. Dans le cas de Delbo, le texte n'est pas dépourvu de toute valeur d'action puisqu'il produit des réactions et des effets cognitifs et émotionnels sur le lecteur (ce dernier est soit sous le choc, touché, ému, attristé ou actif dans le devoir de mémoire). Par là même, la trilogie, suivant la fameuse triade fonctionnelle « *docere, placere, movere* » (enseigner, satisfaire, émouvoir), contredit les partisans d'une conception dépragmatisée de la littérature. En tout état de cause, dans Pragmatique pour le discours littéraire, Maingueneau affirme que le discours littéraire en tant que tel peut être considéré comme une sorte de méta-genre caractérisé par un « pacte illocutoire » et des conditions de réussite particuliers (12). Afin de comprendre ce qui est écrit derrière les mots, l'auteure établit un pacte avec le lecteur puisque ce dernier est pris à partie dès le début: « Ô Vous qui savez » (I 21) ou bien « Essayez de regarder. Essayer pour voir » (I 138-39).

Contrairement à ce que dit Saussure sur la passivité de l'interlocuteur, Delbo prouve bien par son texte que l'interlocuteur, même dans un contexte de communication dissymétrique caractéristique du texte littéraire, prend un rôle actif dès lors qu'il analyse et interprète pour donner sens à ce qu'il lit.<sup>2</sup> Dans Cours de linguistique générale, Saussure insiste sur cet aspect de l'acte communicationnel puisqu'il décrit l'acte de parole comme un acte impliquant deux parties: « Il faut se placer devant l'acte individuel qui permet de reconstituer le circuit de la parole. Cet acte suppose au moins deux individus » (27). Cependant, dans cette conversation, Saussure fait une distinction entre le rôle du locuteur qui tient un rôle caractérisé d'exécutif ou actif, et le rôle de

---

<sup>2</sup> Voir citation plus bas.

l'interlocuteur, caractérisé de réceptif ou passif: « [E]st actif tout ce qui va du centre d'association d'un des sujets à l'oreille de l'autre sujet, et passif tout ce qui va de l'oreille de celui-ci à son centre d'association ; [...] on peut appeler exécutif tout ce qui est actif et réceptif tout ce qui est passif » (29). Ces caractéristiques sont réfutées par Albert

Sechehaye dans Les Trois linguistiques saussuriennes:

Quel que soit l'acte accompli par le sujet parlant, il est recueilli tel quel par l'entendeur qui le soumet à son analyse et l'interprète pour le comprendre. Cet acte de parole organisée, non pas passive, mais réceptive, n'est pas moins important que l'autre, et ici encore le sujet obtient des résultats en harmonie avec l'effort mental qu'il fournit. L'interprétation comme la parole active, peut être banale, constructive ou destructive. Elle agit dans l'un ou l'autre de ces trois sens sur la conscience linguistique de celui qui l'opère. (17-18)

Saussure atomise artificiellement et déforme la réalité linguistique. En déclarant que la parole est toujours individuelle, et que l'individu est toujours son maître, il se méprend sur le rôle de l'interlocuteur:

En attribuant un caractère actif uniquement au processus moteur de la perception externe, et en considérant le côté exécutif comme une entité autonome appelée Parole, Saussure atomise artificiellement et déforme la réalité linguistique. Il ne prend pas en compte l'acte de recevoir, qui est indispensable à la parole comme l'acte d'envoyer. (Jakobson 92)<sup>3</sup>

Si l'on prend l'exemple d'A&A, Delbo ne « parle » pas à son lecteur sans but et son énonciation, qui n'est pas intégrée dans un discours oral, s'adresse à nous lecteurs qu'elle somme de comprendre, d'analyser et d'interpréter. Dans le langage de Delbo, chaque acte d'écriture vise un interlocuteur réel (le lecteur) dont le rôle est bien défini.

En publiant Aucun de nous ne reviendra en 1965, Connaissance Inutile et Mesure de nos jours respectivement en 1970 et 1971, l'auteure ouvre la porte d'un passé douloureux dont les lecteurs connaissent les grands traits (l'Occupation française, le régime de

---

<sup>3</sup> Cité dans On Language de Jakobson.

Vichy, les camps d'extermination nazis). Ces derniers comprennent le contexte historique de la trilogie; cependant, d'autres éléments qui résident sous la surface textuelle demeurent accessibles aux lecteurs enclins à déchiffrer la sémiotique de l'auteur. Son langage devient un outil de communication et un système « dynamique » qui a pour dessein d'influencer les destinataires du message. Un même signe peut prendre une valeur différente selon le contexte et selon les indices répartis dans le texte dont l'interprétation vient d'un lecteur actif qui ne se cache pas derrière des significations toutes faites. La théorie de Peirce sur la sémiotique corrobore le fait qu'un texte parsemé de silences ou d'indices est loin d'être statique. Bien au contraire, puisqu'un système sémiotique requiert une attention particulière, il engage le lecteur à chercher toute sa signification et, de fait, prouve toute la dynamique d'un tel système: « Pour Peirce, tout comportement sémiotique doit être vu non pas comme le résultat d'un système statique mais comme un processus dynamique dans lequel l'essence du signe repose sur son interprétation, autrement dit, sa traduction par d'autres signes» (Jakobson 19).<sup>4</sup> Le lecteur sait ce qui s'est passé en Pologne mais ne sait pas ce que c'est d'avoir faim, d'avoir soif, de souffrir à Auschwitz ou dans tout autre camp de la mort, ce que Delbo essaie de lui rendre plus réel. Seuls les silences textuels qui rendent dicible l'indicible amènent le lecteur à subir métaphoriquement et à comprendre une expérience qu'il n'a jamais vécue.

Nous montrerons dans ce chapitre qu'il n'est pas tant question pour Delbo de définir exactement Auschwitz mais de nous interpeler par un jeu de silences qui traduit encore plus que les mots et les définitions l'environnement silencieux, stérile et

---

<sup>4</sup> C'est nous qui traduisons.

annihilant des camps nazis. Notre auteure, ayant été victime du silence dévastateur et humiliant d'Auschwitz, désire le transmettre et le reproduire avec autant de force possible dans son texte. Elle comprend la portée et le pouvoir de ce silence lorsque celui-ci, adopté comme arme anti-humaine, détruit l'être dans sa totalité. Mais elle sait aussi que ce même silence canalisé en force positive peut représenter une arme scripturaire puissante qui parvient paradoxalement à véhiculer un message et rend hommage à ceux et celles qui ont souffert les atrocités nazies.

Avant d'entreprendre une analyse approfondie des silences spatiaux dans la trilogie, il est essentiel à la fois de déterminer les différents espaces dans lesquels les personnages évoluent et de définir les deux types de silence auxquels nous serons confrontés tout au long de ce chapitre. Tandis qu'ANNR nous entraîne dans l'univers concentrationnaire nazi d'Auschwitz-Birkenau en Pologne, CI nous ramène sur le territoire français au cœur des prisons parisiennes de 1942 avant de nous replonger dans les camps de Raïsko et Ravensbrück. Le dernier volume MNJ nous offre aussi une description du retour des déportés dans la France d'après-guerre. Tout au long de la trilogie, le lecteur se voit transporté de la Pologne à la France, de la France à la Pologne et se perd dans le cadre spatial d'autant plus que les noms n'apparaissent que sporadiquement, voilés par des descriptions minimalistes dont l'auteure se sert pour nous déstabiliser dès le début de chaque volume. Le premier silence auquel le lecteur fait face est un silence spatial réel présent dans l'environnement même des détenu(e)s, que ce soit dans la prison française, dans le camp d'Auschwitz-Birkenau ou à l'hôtel Lutetia. Ce silence fait partie de la réalité concrète des prisonni(ère)s. L'environnement d'une désolation sinistre reste muet face à la tragédie qui se prépare: l'identité du camp n'est

pas révélée, le sort des hommes et des femmes n'est pas explicitement évoqué, les bruits et les cris ne présagent rien de bon et laissent planer un silence dérangeant, qui provoquent un malaise profond chez les détenu(e)s. De retour en France, un autre silence spatial, d'une autre nature, se fait jour. Delbo érige ce décor silencieux pour nous montrer ce dont elle et bien d'autres furent témoins et victimes. Ce silence de l'espace physique représente donc un premier niveau de silence.

Puis il nous faut distinguer les silences situés au niveau de l'énoncé. On passe alors de vision globale du silence en tant que notion universelle, polyvalente, à une vision plus restreinte qui se limite au silence en tant que procédé littéraire, stratégie langagière. Dans notre étude, le silence de Delbo est le fruit d'une inadéquation du langage après Auschwitz: les mots habituels ne peuvent rendre son expérience telle quelle, d'où l'utilisation du silence comme véhicule de sens. Dans Silence in the Novels of Elie Wiesel, Simon Sibelman souligne que le silence représente un trésor linguistique à partir duquel un auteur peut choisir différents degrés du phénomène pour l'assister dans la création d'un texte (19): les blancs typographiques, l'absence de ponctuation, la présence de négation, les répétitions, l'ellipse et la suggestion en sont plusieurs exemples. Cette rhétorique du silence enrichit une parole inexpressive et sert essentiellement à taire afin de mieux suggérer car l'esthétique du « blanc » ou du « silence », de quelque manière que ce soit, n'est autre qu'un processus de symbolisation, où un minimum d'informations littérales servent à *suggérer* à la fois la totalité de telles informations et l'ensemble des éléments littéraux qui s'y rattachent. Ces outils morphologiques et syntaxiques servent à indiquer la possibilité d'un message caché dans les actes illocutoires indirects (ou non-

dits) de l'auteure. Cette stratégie langagière propre à Delbo peut donc se voir comme un deuxième niveau de silence.

Tout au long de ce chapitre, notre analyse s'attachera à mettre en relief la corrélation entre les silences auctoriaux—silences considérés positifs puisqu'ils transmettent un message—et le silence spatial propre aux prisons françaises et aux camps d'extermination nazis—silences négatifs du fait de leur implication morbide et de leur aspect annihilant. Ainsi, par son silence rhétorique, Delbo met en exergue les silences spatiaux inhérents à la prison et au camp. Deux niveaux différents de silence se lient donc pour essayer de rendre une réalité insupportable.

### **I. Silence spatial dans le monde carcéral: prison française**

Si Delbo choisit de placer son récit des prisons françaises dans son deuxième volume CI, nous débuterons notre premier chapitre de façon chronologique par sa première expérience carcérale en France. Cela nous permettra de voir la portée et la progression du silence spatial au fur et à mesure de son déplacement de France en Pologne puis de retour en France. Notons cependant que la mention des prisons françaises dans la trilogie, plus particulièrement dans le second volume, ne représente qu'une infime portion comparée au traitement du camp d'Auschwitz ou du retour en France. Malgré tout, le silence de l'espace carcéral y est évident et se doit d'être analysé puisqu'il établit les bases de notre étude.

Dès le début de son récit sur les prisons françaises de la Santé et de Compiègne dans lesquelles elle fut incarcérée en 1942, Delbo tient le lecteur en haleine et joue de son silence rhétorique pour nous faire sentir le silence pesant de ces prisons. D'emblée,

Delbo, qui avait dédié son premier tome au camp de Birkenau, situe le tout début de son deuxième volume en France, du moins c'est ce que le lecteur réalise au fil de la lecture puisque Delbo reste muette et ne divulgue pas le nom de la prison. Les lieux mêlés forcent le lecteur à choisir entre la France ou la Pologne pour situer l'action comme si Delbo cherchait à décrire des espaces sans noms et sans frontières, symboles d'un pouvoir abusif. Elle soutient d'ailleurs dans un entretien avec François Bott que

le pouvoir implique le droit de donner la mort, et ce droit s'exerce dans tous les pays: on met les hommes à l'usine, on les envoie à la guerre et ils en meurent. A notre époque le pouvoir est de plus en plus [...] étendu. Même dans la campagne la plus reculée on ne saurait lui échapper.<sup>5</sup>

Selon Delbo, aucun territoire n'est à l'abri d'un pouvoir autocratique. Que ce soit en ville ou à la campagne, l'horreur ne connaît aucune limite spatiale. L'auteure n'indique pas clairement les lieux en vue de représenter non seulement le système répressif nazi ou vichyste mais aussi la souffrance universelle inhérente à n'importe quel espace carcéral ou concentrationnaire, théâtre de génocides ou d'exécutions sommaires.

Au commencement du second volume, tout porte à croire que l'action se situe dans un camp nazi. Or, Delbo dissémine des indices ça et là pour nous faire découvrir et voir l'endroit décrit avant de plaquer un nom qui empêcherait le lecteur de visualiser et sentir ce lieu particulier. L'auteure usera de la même stratégie lors de ses descriptions d'Auschwitz-Birkenau. On note par exemple la mention du « commandant du fort » (II 12) qui interpelle le lecteur: le lieu ne se trouve pas en Pologne dans un camp d'extermination mais dans une prison, plus particulièrement le Fort de Romainville si l'on se réfère à l'expérience même de l'auteure, ce qui est d'autant plus évident au travers des citations « prison » (II 20), « la Santé » (II15), « l'administration pénitentiaire

---

<sup>5</sup> Entretien avec François Bott, Le Monde, 20 juin 1975.

française » (II 28). La date même de « l'été 1942 » (II 32) éveille le soupçon d'un lecteur bien renseigné sur l'histoire de Delbo mais aussi sur l'histoire de l'Occupation. C'est à cette époque qu'eut lieu la Rafle du Vel d'Hiv de juillet 1942 qui coûta la vie à des milliers de juifs français et étrangers et que les incarcérations et les déportations s'intensifièrent en France. C'est aussi la même année que Delbo et son mari Georges Dudach furent arrêtés à Paris.

Cet endroit ne peut être un camp nazi du fait, non seulement de ses apparences mais aussi des activités qui s'y préparent: les femmes organisent des fêtes pour distraire les hommes; elles cousent, lavent et raccommodent le linge de ces derniers: « Pour les hommes, elles chantaient et dansaient » (II 12), « elles pouvaient laver le linge, raccommoder l'unique chemise [...], leur confectionner des chaussons » (II 11). Ces activités n'auraient pu aucunement avoir lieu dans le camp d'Auschwitz: l'eau y était quasi-absente, les uniformes des hommes ne pouvaient être lavés par les femmes et les conditions de vie ne permettaient pas aux femmes de danser, chanter et paraître heureuses. Bien au contraire, la souffrance faisait de chacun un automate, un spectre. Le lecteur est donc confronté à un silence de l'espace textuel puisque Delbo ne donne pas immédiatement l'identité du lieu, technique littéraire qu'il retrouvera dans le premier tome de la trilogie. Averti, il doit donc lire au travers des lignes pour comprendre où l'auteure l'emmène: le fort de Romainville. Les non-dits et les actes illocutoires indirects—les messages cachés dans les énoncés—ne fonctionnent pas dans le vide puisqu'ils permettent de mettre en relief certains détails (les femmes sont emprisonnées dans des prisons françaises en 1942; ces prisons sont aux mains des Allemands et des Français) et de traduire le côté dérangeant et silencieux d'un tel lieu. Un silence textuel

peut inquiéter et créer une tension au niveau de l'énoncé à seule fin de mimer et symboliser le poids du silence spatial ressenti par les détenues. L'espace littéraire silencieux qui s'offre au lecteur ne présage rien de bon sur l'espace réel où évoluent les personnages, d'autant plus qu'il est associé à tout un vocabulaire du silence.

Delbo joue sur les oppositions entre bruits et silences, créant ainsi une tension et une confusion qui participent au renforcement du silence spatial vécu par les détenues (et du silence textuel vécu par les lecteurs): «le dortoir devient étouffant de silence », « à nouveau le silence », « le silence, un long moment encore » (II 14-15) et « bruits de clefs à notre porte », « pas dans le couloir » (II 13), « j'entends du bruit » (II 14), « on entend des pas dans le couloir [...] des pas de bottes cette fois » (II 15). Les oreilles collées aux murs, les femmes réalisent, après l'interdiction des activités habituelles, l'absence de bruit du côté des hommes. Dans leur cellule, elles attendent en vain qu'on daigne leur signaler la tournure des événements. Après avoir préparé le linge des prisonniers sans en connaître réellement la raison, les femmes s'inquiètent sans pouvoir trouver refuge dans la certitude que tout ira bien. Les bruits de l'espace auxquels elles se fient, les femmes, les oreilles collées aux cloisons, glanent les indices porteurs d'un espoir. Alors que des bruits pourraient rompre un silence dérangeant et annoncer la fin d'une angoisse, seuls les pas des gardes, les bottes allemandes et les bruits de clefs résonnent dans l'espace clôt pour ne laisser qu'un vide silencieux. Du fait du silence oppressant qui enveloppe la prison en ce jour particulier, les pas et les clefs paraissent suspects mais n'indiquent rien de plus précis pour ces femmes. Ces bruits de fond qui créent une sonorité particulière dans l'espace, participent à la tension du lieu du fait de leur manque de précisions: « Le dortoir paraît alors aux autres qui sont demeurées debout à leur place, vide et sonore, de

cette sonorité particulière qui s'établit dans un lieu où il va se passer quelque chose. » (II 15). Tout comme elles, le lecteur fait face à une sonorité singulière et à un silence, celui de l'auteure. Rien de plus ne nous est dévoilé dans les lignes du texte; cependant, le contraste entre sons et mutisme nous met sur la voie et parvient à nous faire sentir le poids du silence qui tient les femmes en haleine (et le lecteur par la même occasion). Le lecteur, tout comme les détenues, attend de voir l'issue de la scène. Aucun son distinct ne ressort des cloisons, aucune parole explicative des gardes aux détenues (et aucun renseignement de Delbo pour les lecteurs) ne peut briser ce silence: le lieu ne « parle » pas. Par un procédé de mimésis, Delbo nous transmet le sentiment d'inquiétude des détenues ainsi que leur perception du milieu ce jour-là. Nous sommes alors tirés dans la virtualité de la scène d'autant plus que le choix du pronom « on » peut à la fois faire référence aux femmes face au silence de la cellule ou s'adresser à nous lecteurs témoins d'un silence textuel: « On n'entendait rien et le malaise croissait avec l'après-midi » (I 13). On note l'ambiguïté derrière l'usage d'un tel pronom: « on » est indissociable d'une possibilité de substitution; c'est à la fois « nous » et personne. N'importe quel lecteur peut symboliquement assumer la position du locuteur/énonciateur. Nous réagissons comme si nous étions ces femmes puisque nous faisons, nous aussi, face à un silence, ce qui accentue la réalité de la scène; le choix de ce pronom encourage donc notre identification avec les victimes et, de ce fait, notre implication dans le témoignage.

Pour prolonger cette mimésis, l'auteure a recours au suspens qui renforce la tension liée au silence spatial, ceci par la répétition de mots-clés et de questions rhétoriques. Les détenues s'interrogent quant à l'issue de leur attente mais aucune réponse n'est donnée immédiatement. Pour rendre cet effet, Delbo répète le verbe

« attendre »: « Pourquoi attendait-on ? Qu’attendait-on et pourquoi attendre ? », « sentiment de l’attente », « nous attendions ! Nous attendions [...] » (II 15-16). Le poids écrasant de l’attente se communique au lecteur qui semble souffrir lui aussi de cette situation insoutenable. L’attente n’est qu’un blanc, un silence qui cache un autre terme non-existant, celui qui dirait toute l’angoisse indicible de la prison et de ses pratiques. Les répétitions obsédantes de mots-clés, ici le choix du même verbe, les font davantage ressortir et les rendent visibles et palpables au lecteur. Ses stratégies de l’effet sont destinées à opérer sur ce dernier, à fixer son attention, à vaincre ses résistances afin de le rendre plus réceptif à l’expérience inconcevable des prisons. Delbo ne fait pas non plus d’aparté pour expliquer la situation et faire comprendre directement au lecteur, sans sous-entendu, la présence de ce silence. Les questions pourraient faire avancer l’intrigue mais Delbo n’y répond pas. La tension de l’énoncé retransmet la tension présente dans la cellule et ajoute encore plus de force au silence spatial.

Reculer la résolution de l’énigme nous force à patienter comme si nous partagions, l’espace d’un instant, le sort des détenues plongées dans un silence qui s’éternise. Par le simple fait de ne rien dire et de choisir des phrases courtes dépourvues de verbes—« A nouveau le silence. A nouveau l’attente », « Le silence, un long moment encore » (II 15)—l’action se fige; seul le silence comble ce qui reste caché. La stratégie de la concision perce le tissu verbal afin d’y introduire des lieux de vide et d’absence. Ces phrases courtes, nominales, hypotaxiques semblent être saccadées comme les battements de cœur des détenues oppressées par le silence de l’espace. En outre, la présence de la négation accroît le vide silencieux qui enveloppe les femmes laissées dans l’ignorance: « Non, on n’entend rien » (II 13), « Qu’est-ce que vous avez toutes, avec vos

figures chavirées ? Il n'y a rien » (II 13), « Les hommes partent ?/ -Je ne sais pas. Je ne sais rien. » (II 14). La négation laisse un vide et met à distance les éléments positifs d'un texte. Mais le vide, en principe, fonctionne en paire avec le silence car, lorsque tout disparaît, lui seul perdure et envahit l'espace nu. Face à ce silence auctorial, le lecteur doit chercher d'autres éléments cachés dans le contexte afin de donner sens à ces négations dont l'imposition n'est pas anodine.

Delbo décide alors d'intercaler sa propre histoire et de faire allusion à la mort de son mari Georges Dudach, exécuté sur le mont Valérien, pour nous mettre sur la voie. Cependant, les descriptions explicatives tant attendues disparaissent au profit d'un silence rhétorique: « Moi, je n'avais pas de mari de l'autre côté. C'est à la Santé qu'on m'avait appelée, quatre mois plus tôt. C'était le matin. » (II 15). Le silence de l'énoncé sur son expérience rend encore plus mystérieux le silence réel de l'espace carcéral. Le mot « mort » ou « exécution » n'apparaît pas dans l'énoncé. Quel sort attend les maris des détenues ? Si l'on se réfère au poème à la mémoire de son mari (dans le second chapitre), la réponse nous paraît claire: « Alors/ ils l'ont fusillé un mois de mai » (II 21). L'auteure repousse la résolution de l'énigme jusqu'au moment propice, autrement dit après l'exposition des sentiments, impressions et douleur des femmes. Elle fait un parallèle entre son expérience et celle de ses compagnes, tout en gardant un silence didactique.

Ce n'est qu'à la fin du chapitre que l'on reçoit une explication plus précise: « René a dit à Betty qu'ils devaient être fusillés mais qu'ils avaient tous résolu de n'en rien dire aux femmes [...] », « chacune a su qu'elle avait eu tout de suite le sentiment de la mort et sa certitude » (II 17). Le silence vécu par les femmes trouve un aboutissement

dans la mort des hommes; le lecteur comprend alors l'absence d'explications et les non-dits de la part de Delbo qui souhaitait avant tout que l'on ressente le poids du silence spatial avant d'en définir l'origine. Cette sobriété des mots chez Delbo peut aussi exemplifier l'atrocité et la tristesse que l'auteure a dû ressentir après l'exécution sommaire de son mari. Loin d'être un vide insignifiant, les non-dits de Delbo sont un lieu où le langage se tait, où il s'efface pour que s'y installe l'inarticulé et l'innommé. Le silence textuel qui enveloppe les mots est un silence qui, d'après Orlandi, ne parle pas mais qui est porteur de sens (30). Les silences morphologiques (non-dits, questions rhétoriques) et syntaxiques (présence de négation, structure minimaliste des phrases) qui ne « disent » pas le sens, jouent le rôle de catalyseur dans le processus de la constitution du sens, comme le souligne Peter Haidu dans The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectification: « [s]ilence can be a mere absence of speech, at other times, it is both the negation of speech and a production of meaning » (278). Le silence constitue donc une condition nécessaire pour rendre le silence spatial de la prison palpable; le silence « rend possible toute forme de signification » (Orlandi 56).

## **II. Silence de l'espace concentrationnaire: Auschwitz**

Après avoir subi un silence spatial oppressant dans les prisons françaises, les femmes du convoi de Delbo n'envisageaient pas que l'on puisse subir un traitement encore plus inhumain. Mais le silence auquel elles allaient faire face à Auschwitz allait prendre une autre dimension. Annonceur d'une tragédie, ce silence de l'espace concentrationnaire touchait à la fois hommes, femmes et enfants.

## **1. Mise sous silence du nom: mimétisme**

A la descente des wagons, les hommes, les femmes et les enfants venus d'ailleurs s'interrogent sur cette destination finale qu'ils viennent d'atteindre. Le premier contact avec ce lieu étrange s'avère infructueux pour les arrivants puisque l'environnement qui se présente à eux reste muet comme figé dans un silence oppressant. Aucune empreinte écrite ou verbale ne les renseigne sur le monde qu'ils viennent de pénétrer; par réflexe, leurs yeux cherchent en vain un indice écrit mais rien ne leur est donné d'avance: « ils cherchent la plaque de la gare. C'est une gare qui n'a pas de nom » (I 12). Malgré leur volonté de savoir « ils cherchent la plaque de la gare », « ils voudraient savoir », les voyageurs restent dans l'incertitude. Lorsque les rangs s'ébranlent en direction de l'inconnu, les déportés peuvent entrevoir ce qui les attend et commencent à découvrir petit à petit la réalité cachée de ce lieu sinistre: « La gare n'est pas une gare. C'est la fin d'un rail. Ils regardent et ils sont éprouvés par la désolation autour d'eux. » (I 11). Lorsqu'ils observent leur nouvel environnement, ils aperçoivent une nature ravagée et détruite qui leur donne des indices sur ce nouveau milieu. Dans le terme « désolation », une idée de silence oppressant et de « nihil » se dégage car lorsque tout a été détruit que reste-t-il sinon le silence de la mort ? Par ailleurs, les barbelés entourant la gare les confortent dans l'idée que ce lieu est inhabituel voire dangereux. Beaucoup n'ont jamais su que leur train les mènerait vers « ce point noir sur la carte [...] » vers ce « lieu sans nom », vers « l'innommé » (II 37). Des milliers y sont morts sans « savoir où ils étaient » (II 37). Le silence du lieu leur cacha la vérité pour mieux les soumettre à un sort qu'il n'avait pas choisi: la mort par chambre à gaz. Certains comprendront qu'ils sont arrivés dans un endroit où la mort prévaut mais ne saisiront pas complètement sa portée: « Et

quand les hommes par une autre porte entrent dans la salle de douche nus aussi elles cachent les enfants contre elles. / Et peut-être alors tous comprennent-ils » (I 17). Cet exemple qu'à l'approche de leur propre mort, ils saisissent le sens caché de ce silence oppressant qui annonçait en fait une réalité terrible. Cependant, le modificateur « peut-être » émet une réserve quant à la compréhension des déportés. Ils savent qu'ils vont mourir mais ne connaissent toujours pas l'identité de ce lieu, qui, même à l'approche de la mort ne révèle pas son vrai visage.

Delbo a recours, paradoxalement, à l'arme de ses bourreaux dans la mesure où elle force les mots « à se taire » pour mettre en évidence ce qui tend à être caché. Ainsi, afin de donner une image réaliste de ce silence négatif et oppressant—intrinsèque à Auschwitz—ressenti par les arrivants à la descente du train, Charlotte Delbo nous plonge dans un monde ambigu et silencieux qui attire notre attention par ses singularités—singularités retranscrites dans l'espace textuel. Au premier abord, les descriptions délibérément anodines de la page d'introduction « Rue de l'arrivée, rue du départ » qui se focalisent d'abord sur des détails apparemment neutres au lieu d'évoquer tout de suite le nom de l'endroit et le tri mortel qui s'opérera dans ce cadre anonyme, ne sont qu'un exemple de la stratégie représentationnelle de la suggestion et du silence employée par Delbo. Le mots « arrivée » et « départ », chargés de sens, symbolisent indirectement l'avenir des arrivants:

Il y a les gens qui arrivent. Ils cherchent des yeux dans la foule de ceux qui attendent ceux qui les attendent. Ils les embrassent [...]

Il y a les gens qui partent. Ils disent au revoir à ceux qui ne partent pas [...]

Il y a une rue pour les gens qui arrivent et une rue pour les gens qui partent.

Il y a un café qui s'appelle « A l'arrivée » et un café qui s'appelle « Au départ ».

Il y a des gens qui arrivent et il y a des gens qui partent (I 9).

Par le côté anodin de cette description renforcée par la structure répétitive « il y a » qui donne un aspect vague et général au lieu décrit, l'auteure donne l'apparence d'un désistement par ce qu'elle omet de dire. Sous l'apparente banalité, se cachent des messages d'horreur que nous devons découvrir comme le souligne Nathan Bracher dans Histoire et ironie: « La violence n'est pas désignée du doigt, tout comme l'horreur ne se fait pas directement nommer. Et cependant, le texte force le lecteur à les regarder en face. L'impact ne vient pas des mots de Delbo [...] mais des processus de décodage qu'ils déclenchent chez le lecteur » (85). Le lecteur n'est pas directement confronté aux chambres à gaz et à l'annihilation humaine dans le premier chapitre car l'auteure réussit à établir un scénario cauchemardesque sans avoir recours aux mots « camp », « chambre à gaz », « mort » et « prisonnier ». Par des actes illocutoires indirects (les phrases derrière lesquelles se profile une autre signification), Delbo ne force ni ne fatigue les mots et évite d'épuiser le lecteur par un flot intarissable de faits ou la prolifération de descriptions exhaustives. Elle lui laisse ainsi une part importante dans l'analyse des indices éparpillés dans le texte. Dans l'évocation de la gare au tout début du premier chapitre, Delbo adopte un rôle de narratrice omnisciente qui établit l'exposition. Cependant, plutôt que de décrire tous les détails avec précision, la narratrice se plaît à taire les informations cruciales: elle refuse de désigner le lieu ou de donner une identité aux nouveaux arrivants. Elle berce le lecteur d'une paix trompeuse et d'une certaine banalité: cette gare sans nom, en apparence, fonctionne comme n'importe quelle autre gare où les voyageurs se croisent entre départs et arrivées. En revanche, le lecteur, doit, comme le souligne Bracher, décoder les silences de l'auteure—silences sous forme de non-dits, ellipses et autres outils rhétoriques. Par exemple, le mot isolé « mais » qui suit la description anodine de la

gare crée une rupture brutale et renverse subitement la situation: « Mais il est une gare où ceux-là qui arrivent sont justement ceux-là qui partent [...] (I 9). Désormais, il est évident que les mots ne disent plus ce qu'ils semblent dire et que Delbo leur attribue de nouvelles significations issues d'un autre monde. Non-dites, toutes ces associations sont néanmoins sous-entendues et suggérées par des expressions qui voilent et qui dévoilent, comme celle qui évoque cette gare « où ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés » (I 9).

Dès le début d'ANNR, les lecteurs ne savent pas d'emblée où l'auteure les emmène: quel est le nom de cette gare, dans quel pays se trouve-t-elle ? Aucune réponse directe n'est émise. Nos yeux parcourent en vain le premier chapitre à la recherche d'un nom précis qui finaliserait l'identité de cette gare singulière. Or l'espace textuel dans lequel se retrouve plongé le lecteur reste muet tout comme l'espace physique où arrivent les déportés. Par la mise sous silence du nom « Auschwitz » dès le commencement de la trilogie (le nom apparaît uniquement vers la fin du premier chapitre à la page 140), l'auteure tient à créer une sorte de mimétisme entre lecteurs et protagonistes dans la mesure où la réalité du lecteur confronté au silence auctorial et au silence de l'espace textuel fait écho à la réalité silencieuse des déportés qui découvrent un espace inconnu sans nom, une gare où personne n'ose prononcer un mot qui permettrait d'en savoir plus. Un tel silence rhétorique de la part de Delbo permet alors au lecteur de comprendre un peu mieux le sentiment des déportés à leur arrivée. Ce détachement pourrait aussi être parallèle au monde de l'absurde de Camus et de Kafka: où sommes-nous ? Que faisons-nous ? Par définition, l'absurde désigne ce qui est incohérent, insensé, contraire à la logique et à la raison. Selon la philosophie de l'absurde, ce n'est pas le monde qui est absurde mais la confrontation de son caractère irrationnel et de ce désir éperdu de clarté

dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. Le premier chapitre de la trilogie vérifie ce point: les arrivants, tout comme le lecteur, se sentent tout à coup étrangers face à l'hostilité primitive du monde environnant. Jetés dans l'inconnu, les lecteurs doivent commencer un travail de fouilles afin de découvrir la vérité, vérité cruelle qui s'offre à eux petit à petit par les indices auctoriaux disséminés dans les chapitres. L'auteure nous pousse ainsi à regarder le texte de plus près en fondant ses stratégies du silence sur des rapports antithétiques. Par l'association de deux entités qui s'excluent—« la gare n'est pas une gare » (I 11)—l'auteur dit une chose et dit aussi son contraire, produisant ainsi un espace de silence que le lecteur est requis de combler. Ce dernier se sent alors sollicité « à deviner l'implicite au delà du mot, et a contrario, chercher du sens dans une structure qui en est apparemment dépourvue » (Cohen 113). De plus, en répétant de façon obsessive certains mots ou bouts de phrase comme « il y a » (I 9) ou le verbe « arriver » (I 9-10), Delbo voile le sens établi et augmente, par contre, le pouvoir suggestif de ce qu'elle écrit. Les mots parfaitement mis en valeur signifient autant par la forme que par le fond et s'enrichissent de significations nouvelles (Motte 124). Charlotte Delbo préserve des lieux d'absence, des espaces d'indétermination qui se transforment en présence. Cette même technique se rapproche des techniques poétiques: les silences foisonnent en poésie et permettent d'atteindre les lecteurs. Delbo en était consciente et en témoigne: « chacun témoigne avec ses armes [...] je considère le langage de la poésie comme le plus efficace—car il remue le lecteur [...] au plus secret de lui-même » (Bott 15).

## **2. Silence inhérent au camp anonyme**

Pour que nous immergions dans un monde à part qu'il nous appartient de découvrir, Delbo adopte un silence stratégique au commencement du premier tome, voile

l'identité du lieu, et dérange l'ordre logique des choses (la gare n'est pas une gare normale; les arrivants ne sont en fait jamais arrivés). Les verbes « regarder » et « voir » apparaissent d'ailleurs de façon obsessionnelle dans la trilogie comme si l'auteure nous exhortait à être acteur actif de son témoignage et témoin oculaire des scènes décrites (Hutton 212): « Essayez de regarder. Essayez pour voir. » (I 137). C'est d'ailleurs par le regard que nous constatons, au travers d'un silence syntaxique visible à nos yeux sur la page écrite, la présence éminente du silence réel existant dans le décor que Delbo nous projette. L'espace textuel silencieux transmet l'identité de ce lieu, caractérisé par un silence spatial dérangeant:

C'était une plaine désolée  
au bord d'une ville

La plaine était glacée  
et la ville  
n'avait pas de nom (I 25)

Cette vignette montre parfaitement bien la corrélation entre le silence rhétorique de Delbo et le silence annihilant d'Auschwitz. A la lecture de ces quelques vers, le lecteur se trouve confronté à une dualité entre le silence positif de l'espace textuel et le silence négatif de l'espace physique. Delbo n'utilise pas le silence rhétorique pour montrer son incapacité à traduire sa propre expérience face au silence annihilant de l'univers concentrationnaire mais plutôt pour sensibiliser les lecteurs et transmettre une vérité dérangeante. Ce poème, isolé du texte principal sur une page blanche, marque une discontinuité avec le reste et nous procure un indice sur ce lieu qui, encore une fois, se caractérise par une absence d'identité « la ville n'avait pas de nom ». Delbo fournit un moment de vérité ainsi que des images puissantes d'Auschwitz qui ne sont pas assimilées dans une histoire continue mais participe tout de même l'ambiance particulière de

l'endroit qu'elle veut faire *voir*. De plus, l'ascèse déployée au niveau du langage se retrouve au niveau de la composition de l'œuvre. Loin d'être un vide insignifiant, le blanc de ce poème est un lieu où le langage se tait, où il s'efface pour que s'y installe l'inarticulé, l'innommé. Ces blancs sont des manifestations visuelles, typographiques, du silence; ces silences de l'élocution et de la ponctuation fonctionnent comme des points de respiration qui « loin d'émettre la parole, contribuent à l'unité intelligible de son sens » (Rassam 18). Dans le cas présent, les silences syntaxiques de l'auteure symbolisent l'isolement et le silence d'Auschwitz par rapport au reste du monde. L'utilisation des blancs typographiques permet de prolonger le mimétisme entre lecteurs et déportés et de rendre la réalité oppressante des prisonniers plus présente et plus proche de nous. La pause entre les deux phrases ainsi que la césure des vers dérangent la logique narrative comme pour signifier l'illogisme et la singularité du lieu silencieux. Elles provoquent un malaise et déstabilisent le lecteur qui visualise le vide textuel et l'associe à l'espace réel et absurde d'Auschwitz. Delbo n'a pas recours à un discours rationnel et clair pour caractériser le monde de l'absurde dans lequel sont plongés les arrivants, puisque l'absurde, en soi, échappe à toute logique, et donc à toute représentation verbale. Ces ruptures nous permettent aussi de mieux saisir le côté oppressant du silence enveloppant le camp. Dès qu'il entame la lecture de ce passage, le lecteur est contraint de faire une pause lorsque le vers s'arrête pour reprendre à la ligne suivante. Un vide typographique remplit alors l'espace créé par la césure du vers qui s'imprègne d'un silence supplémentaire. Ce hiatus blanc non-gratuit produit un texte, symbole du soliloque silencieux de l'auteure. Delbo semble employer cette stratégie dès que son récit atteint une jonction qui va au-delà des possibilités du langage qui perd alors toutes ses valeurs

de représentation. Ce que l'auteure veut transmettre à travers les mots et le langage reste impossible. De vouloir insister pour décrire une telle expérience par une profusion de mots trahirait l'expérience même (Sibelman 157). De ce fait, Delbo a recours à la pause typographique, un espace qui permet de faire une pause respiratoire pour l'auteure et le lecteur et qui transmet aussi plus concrètement le silence spatial angoissant du camp. Quand la communication devient absurde et ineffable, le silence syntaxique représente logiquement la réponse la plus efficace pour décrire l'expérience et la réalité. Paradoxalement, dans notre situation, c'est le silence delbotien qui traduit le mieux le silence d'Auschwitz par son pouvoir créatif.

Le silence apparaît dans les silences typographiques des poèmes disséminés çà et là dans le texte mais aussi dans les espaces laissés entre les paragraphes. Ces espaces, en général utilisés pour changer d'idées ou développer une argumentation entamée dans les paragraphes précédents, ont une tout autre signification chez Delbo. Dans le cas suivant, l'espace met encore plus en relief l'isolation et le silence de la nature mais ne participe pas à l'élucidation des problèmes posés dans le paragraphe qui précède: où est-on ? Quel est cet endroit ?

La gare n'est pas une gare. C'est la fin d'un rail. Ils regardent et ils sont  
éprouvés par la désolation autour d'eux.  
Le matin la brume leur cache les marais.  
Le soir les réflecteurs éclairent les barbelés blancs dans une netteté de  
photographie astrale. Ils croient que c'est là qu'on les mène et ils sont  
effrayés (I 11).

L'espace blanc ou silence syntaxique auctorial qui sépare ce paragraphe des paragraphes précédents, interpelle le lecteur puisque celui-ci, dans l'attente d'une explication sur la raison des cris mentionnés auparavant, ne trouve qu'un espace blanc suivi d'un nouveau paragraphe comme réponse. Delbo interrompt brusquement l'épisode des « voyageurs »

qui, exténués, sont accueillis par les cris de personnes identifiées par un « on » impersonnel: « on leur crie de se ranger par cinq », « on leur crie de laisser les paquets » (I 11). Au lieu de présenter des réponses toutes faites, l'auteure ne donne aucune élucidation sur l'identité de ce « on » ou sur son rôle, pour rendre encore plus réel au lecteur le sentiment d'incompréhension des déportés face à l'absurde. Le lecteur réalise alors l'importance des lignes ainsi isolées et se plonge, comme le déporté, dans un silence dérangeant. Pour attirer notre attention, Delbo utilise un silence typographique qui permet de faire une pause et de considérer ce qui est dit ou ce qui ne l'est pas. Alors que le paragraphe précédent se focalise sur les arrivants accueillis par des cris, alors que l'auteure sous-entend l'étrangeté de cette gare où « on n'arrive pas » (I 10), ce nouveau paragraphe isolé par un saut de ligne, prend tout son sens dans une phrase qui frappe le lecteur: « la gare n'est pas une gare » (10). Delbo admet enfin que la description anodine des premières pages n'était qu'une stratégie pour mettre davantage en relief la réalité cinglante du camp. Ce paragraphe s'oppose au tout premier dans lequel Delbo décrit une gare banale où les voyageurs se croisent. Ces quelques phrases en marge du reste, symbole de la marginalité même d'Auschwitz, laisse une empreinte renforçant le silence déstabilisant de ce lieu. La nature se caractérise par son mutisme face aux humains puisqu'elle voile la vérité derrière un rideau de brume qui cache les marais où se déversent les cendres humaines. De plus, le jeu des oppositions entre « matin » et « soir », entre « cacher » et « éclairer » ne présage rien de bon puisqu'il met en relief l'absurdité et la contradiction de ce lieu sans voix. La nature change aussi sa propre logique. Alors que le matin associé à l'éveil et au jour pourrait révéler aux arrivants les dessous de la scène, il n'en est rien: la vérité reste cachée pour faciliter la tâche des

bourreaux. C'est au contraire la nuit qui révèle une vérité tragique: les barbelés sont éclairés par la lumière artificielle et dévoilent ce que la lumière du jour ne peut montrer. Cet exemple nous plonge définitivement dans un monde absurde de « nuit et de brouillard ». Aussi est-il approprié de dire que le lecteur est désorienté car rien n'a de sens. Le noir et blanc, la nuit et le jour renforcent le mystère, l'étrangeté mais également l'angoisse de ce monde irréel, créant une atmosphère inquiétante. Le lecteur comme le déporté cherche, en vain, une logique à ce lieu. Plus loin dans le texte, les prisonniers arrivent même à douter de leur existence: « Le ciel est bleu, dur et glacière... Nous ne savons pas si nous sommes seulement la glace, la lumière, la neige aveuglante et nous dans cette glace, dans cette lumière, dans ce silence. » (I 53). Le ciel ne semble plus réel du fait de sa dureté implacable; les femmes se fondent dans une nature silencieuse figée dans le froid. La structure même de cette phrase, la syntaxe, les répétitions et le rythme saccadé suivent le mouvement illogique de la plaine. Cet endroit se caractérise par son aspect chaotique, illogique, absurde et muet ce que le silence régénérateur et les non-dits (ou actes illocutoires indirects) de Delbo mettent en évidence.

A la lecture de ces quelques lignes on peut déjà constater la mise en relief du silence propre à cette gare. Le terme « désolation », défini dans le dictionnaire comme « destruction, dévastation, ravage et ruine »<sup>6</sup> annonce la néantisation du lieu (et par là même la disparition de toute vie humaine et donc de tout bruit, de tout son et de toute parole) et implique la présence d'un silence insidieux: lorsque tout disparaît et meurt, seul reste le silence. Ainsi, par l'utilisation de ce terme bien précis et par l'absence d'élucidation, nous nous retrouvons seuls face aux mots: pourquoi cet environnement se trouve-t-il si anéanti? Se pourrait-il que ce lieu soit l'enfer? Delbo n'explicite pas le

---

<sup>6</sup> Définition du Petit Robert.

terme « désolation » mais le juxtapose à des éléments contradictoires créant ainsi un effet de rupture avec ce qui a été dit auparavant. La gare mentionnée dans les paragraphes précédents n'est plus une gare: mais alors quel est ce lieu ? Delbo, toujours par ses non-dits, nous donne un détail: cette gare qui n'en est pas une est caractérisée par la fin d'un rail, montrant ainsi la destination finale du train qui n'ira pas plus loin. Delbo nous oblige ici à faire appel à notre savoir, à des connaissances culturelles ou historiques qui confirmeraient le fait que les trains déchargeaient les détenu(e)s à Birkenau et ne continuaient pas leur voyage. Jeté dans l'inconnu, le lecteur doit commencer un travail de fouilles et activer ses connaissances historiques afin de découvrir l'horreur des camps qui s'offre à lui petit à petit par l'observation de ce qui apparaît dans l'espace textuel. Ainsi ce dernier comprend que ce lieu pourrait être un des camps nazis où les trains s'arrêtaient pour décharger leur marchandise humaine expliquant ainsi la fin du rail. Avec l'art subtil de l'ellipse ou de la litote, Delbo laisse l'entière responsabilité au lecteur.

En ne nommant pas le lieu mais en soulignant son silence spatial, Delbo essaie dès le premier chapitre de nous *donner à voir* l'environnement silencieux et inquiétant de cette soi-disant gare avant d'utiliser un nom propre qui plaquerait des images et significations particulières risquant ainsi d'influencer ou de corrompre notre vision du camp. La nomination nous ramènerait à une définition d'Auschwitz mais ne nous permettrait pas de visualiser ou de sentir le silence oppressant éprouvé par les déportés à la descente du train. Or, le but de Delbo est de faire *voir* et non de *raconter* la Shoah. C'est dans cette logique que l'auteure, dès le premier volume de la trilogie, dissémine des phrases clés dont le seul dessein est d'amener le lecteur à ressentir l'étendue du silence spatial et à découvrir petit à petit l'identité du lieu. Le lecteur est, par exemple, confronté

au silence spatial de ce lieu étrange, et ceci, non pas par une description directe du silence mais par une personnification de la nature environnante: « nous marchions, nous interrogeons le paysage. Un lac gelé couleur d'acier. Un paysage qui ne répond pas. » (I 98). Les verbes « interroger » et « répondre », généralement utilisés pour les êtres humains dans une conversation ou échange verbal, nous interpellent du fait des compléments objets et sujets qui leur sont attribués. Lorsque les arrivants questionnent, « interrog[ent] », cela semble naturel; mais le fait qu'un objet dépourvu de parole soit visé paraît suspect. De même, le fait qu'un objet soit sujet du verbe « répondre » ne peut sembler correct. Or, Delbo, pour nous faire comprendre le côté dérangeant de ce silence spatial inhérent à Auschwitz, passe par la personnification du lieu en lui attribuant des propriétés humaines que le lecteur est plus à même de sentir et saisir. Dire tout simplement que le lieu est silencieux ne nous apporterait pas de précisions sur Auschwitz et ne distinguerait pas ce camp du monde que l'on connaît—monde dans lequel le silence est lui aussi présent. En revanche, par la personnification, ce lieu se rapproche de notre expérience: nous savons qu'un silence caché dans une absence de réponse pourrait indiquer une culpabilité, une douleur ou bien un mensonge de la part du locuteur. Si Auschwitz ne « répond » pas, les mêmes raisons peuvent être induites: le silence de ce camp peut cacher quelque chose de terrible et dramatique; ce lieu « ment » sur ses réelles intentions. Plutôt que de décrire en termes explicites le lourd silence présent dans le camp, Delbo a recours à une écriture tacite qui se distingue dans la mesure où elle ne nomme pas le silence, mais où elle le met en scène pour que les lecteurs le *voient* et le *sentent*. Les mots de Delbo se superposent à la chose qu'elle cherche à montrer—ici le silence spatial—et la chose se dévoile, enfin, sans être dite (Motte 115). De plus, la

brièveté des phrases et la position du syntagme nominal entre les verbes « interroignons » et « ne répond pas » accentuent la présence du silence: les détenues ne trouvent comme réponse à leurs interrogations qu'un « [l]ac gelé couleur d'acier ». Après nous avoir montré les propriétés d'un paysage qui ne parle pas, autrement dit l'eau figée dans un silence de mort, Delbo signale clairement dans un énoncé que le paysage « ne répond pas ». Le fait que le lac soit gelé prouve une absence de vie caractérisée aussi par la couleur sombre de l'acier qui rappelle étrangement la mort dure et impitoyable.

L'absence de verbe montre, quant à lui, le manque de vie et d'action dans cet endroit particulier: un verbe d'action aurait pu changer le visage de la phrase et par là même de l'endroit; cependant, l'omission du verbe laisse un vide textuel qu'il nous faut combler. Derrière ce vide, se cache tout le silence spatial d'Auschwitz. Pour amplifier cela, Delbo adopte souvent les mêmes adjectifs « immobile » et « mort » pour qualifier le lieu, des adjectifs qui ne parlent pas directement du silence de cet endroit mais l'impliquent: « planète morte » (I 55); « Immobiles dans la plaine immobile » (I 49).

L'auteure joue aussi sur les paradoxes pour renforcer cet aspect silencieux de l'espace physique où se trouvent les prisonniers. Cette figure de rhétorique illustre la stratégie du détour qui consiste à rapprocher voire combiner deux éléments qui sont habituellement censés s'exclure: « 15000 femmes tapent du pied et cela ne fait aucun bruit » (I 53); « le camion roule dans la neige sans bruit » ou bien « un camion silencieux [...] comme un fantôme précis.» (I 55); « les hurlements atteignent le paroxysme [...]. Alors il se fait un silence sur le marais comme si la brume s'épaississait et feutra le bruit.» (I 76). Delbo n'explique pas cette incongruité et ce paradoxe. Comment est-ce possible pour un camion qui roule, surtout un camion de l'époque, de ne pas faire de

bruit? Pourquoi n'entendrait-on pas quinze mille femmes taper du pied sur la neige? Cela n'est en rien une erreur de l'auteure mais la marque d'une intention bien particulière: elle désire montrer avec force l'abîme silencieux que représente Auschwitz. Cette stratégie du paradoxe crée un lieu de non-dit, un espace de non-référence, puisqu'elle suspend le sens convenu, produit un silence textuel et aboutit, par là, à un enrichissement majeur de la signification. Delbo fait coïncider des opposés en juxtaposant des notions de « bruit » et de « silence », de « hurlement » et de « silence », donc en rapprochant l'audible de l'inaudible. Cela permet d'une part de rendre encore plus vivant la réalité absurde du camp et d'autre part de mettre en exergue son silence étouffant. Ce silence empêche tout bruit « normal » et ne laisse que les cris des gardes, les aboiements des chiens féroces et les hurlements percer le silence spatial du camp. Delbo réussit ainsi à nous montrer la différence entre le monde des vivants et le monde des mort-vivants, entre les bruits normaux d'un monde « normal » et les bruits imperceptibles du camp.

### **3. Mise en évidence de ce lieu monstrueux**

Que ce soit par les blancs typographiques ou par les non-dits, Delbo ne nous laisse pas complètement dans l'ignorance et le vide: ses silences syntaxiques et morphologiques nous mènent vers une identification de ce lieu anonyme et intemporel, Auschwitz. Vers la fin du premier chapitre d'ANNR, l'identité du camp, sans être précisée directement, se fait de plus en plus claire. L'allusion à la fin d'un rail, à la bâtisse où les arrivants se déshabillent, à la salle de douche, aux victimes nues, aux cheminées qui fument « avec ce combustible de tous les pays d'Europe » (I 18) nous met sur la voie: le lecteur comprend que l'on parle d'un camp d'extermination nazi, ce qui se confirmera tout au long des trois volumes. Sans nommer l'innommable, Delbo parvient à

faire voir l'identité du lieu par la mention de ses qualités intrinsèques (le silence, le sentiment d'oppression, l'annihilation...) et la mention de ceux qui le dirigent. Rien n'est laissé au hasard et les non-dits jouent un rôle de messenger; à nous d'activer nos connaissances.

### **3.1. L'unité parmi l'universel: la petite fille à la poupée**

L'auteure donne indirectement des réponses au silence spatial présent dans le texte. Les détenu(e)s devaient composer et résister à un silence ultime: le silence de la mort. La mort devenait leur décor quotidien, un décor bien réel qui rappelait sans cesse aux détenus la fragilité de la vie. Delbo vit ses compagnes souffrir et mourir dans des conditions inhumaines. Mais comment rendre réel dans le texte cet aspect macabre des camps nazis ?

Le silence spatial nous donne une réponse et sous-tend une tragédie humaine: il cache non seulement l'identité du lieu mais aussi l'annihilation par chambres à gaz qui s'y opérera. L'espace le plus important dans les récits de déportation est occupé par la représentation directe ou indirecte de la menace de sa propre mort et de la mort d'autrui, ce qui est le cas chez Delbo. Comme nous l'avons vu au début de notre étude, le paysage qui s'offre aux arrivants cache quelque chose de tragique que les Nazis dissimulent le temps du déchargement des trains. La nature silencieuse symbolise le futur sort des nouveaux arrivants qui deviendront, eux aussi, figés dans un silence destructeur: le silence de la mort. Ces hommes, ces femmes et ces enfants sans vie ne seront plus que des « objets » vides, creux et de fait silencieux aux mains de leurs bourreaux. Delbo sème les indices qui nous conduiront à ce silence morbide intrinsèque à ce lieu. Déjà, les arrivants se voient mélangés à d'autres, perdant toute identité particulière. Delbo révèle

indirectement cette absence d'unicité et d'humanité au tout début du chapitre « Rue de l'arrivée, rue du départ »:

Au départ de France d'Ukraine d'Albanie de Belgique de Slovaquie d'Italie de Hongrie du Péloponnèse de Hollande de Macédoine d'Autriche d'Herzégovie des bords de la mer Noire et des bords de la Baltique des bords de la Méditerranée et des bords de la Vistule. (I 12)

On remarque l'absence de personnes distinctes dans cette liste. Delbo ne fait pas référence aux déportés en termes de personnes mais en terme de territoire comme si les hommes, les femmes et les enfants avaient perdu leur entité humaine. De plus, l'absence de ponctuation donne une impression de chaos, de confusion et de multitude: les pays sont mentionnés en liste (Delbo n'a pas recours aux virgules pour séparer les mots) et semblent perdre leur particularité dans cette masse. Cette syntaxe inhabituelle symbolise le sort des voyageurs juste arrivés au camp: ils seront brûlés sans reconnaissance de leur identité unique et les Nazis disperseront leurs cendres parmi celles des autres sans distinction aucune et sans aucun respect. Dans cet environnement, les êtres humains ne sont plus que le combustible des cheminées: « tous les jours et toutes les nuits les cheminées fument avec ce combustible de tous les pays d'Europe » (I 18). Les voyageurs disparaissent et perdent leur singularité ce que symbolisent les structures impersonnelles comme « il y a » ou bien les pronoms « ils » qui ne se réfèrent pas à une personne spécifique.

Cependant, bien que les déportés soient gazés et brûlés dans les fours crématoires sans distinction de leur identité unique, l'exemple de la petite fille à la poupée contredit cette idée de masse indistincte. Alors que les nouveaux arrivants sont décrits en groupe, que ce soient les mariés et leurs invités, les mères accompagnées de leurs enfants, l'institutrice et ses élèves, tous semblent être unis à quelqu'un d'autre. Or, une petite fille

se distingue par sa solitude et son isolement par rapport au reste des arrivants. Cette unité parmi l'universel et la multitude attire le regard du lecteur qui ne peut s'empêcher de s'interroger sur la fonction de cette petite fille: « Il y a une petite fille qui tient sa poupée sur son cœur, on asphyxie aussi les poupées. » (I 16). Delbo choisit cette métaphore pour nous livrer une information supplémentaire sur Auschwitz et son silence ultime.

Comment une poupée peut-elle être asphyxiée puisqu'en principe les objets inanimés ne peuvent respirer ? On asphyxie les êtres vivants, non pas les objets sans vie. Delbo aurait pu ajouter un syntagme nominal à cette phrase pour lui donner un effet de chiasme –« on asphyxie aussi les poupées des petites filles »–mais elle s'abstient. Cette phrase ne se focalise pas sur les poupées en elles-mêmes ou sur la notion d'appartenance mais bel et bien sur l'annihilation physique d'êtres innocents. Delbo ne donne pas plus de précisions et adopte un silence comme véhicule de sens. En outre, même si cette enfant semble se détacher du reste de la foule, elle appartient inexorablement à la masse de victimes dans le sens où sa mort prochaine, implicitement évoquée par la métaphore de la poupée asphyxiée, la mélangera aux cendres des autres dans les fours. Le silence auctorial (le non-dit) nous donne à voir un silence annihilant: le silence de l'espace annonciateur de la mort. Cette esthétique du silence ou du blanc, comme le souligne Grierson dans Discours d'Auschwitz,

n'est autre qu'un processus de symbolisation, où un minimum d'informations littérales (détails matériels donnés par les survivants, les bourreaux ou les observateurs, images minimales d'un train ou d'un paysage) servent à suggérer à la fois la totalité de telles informations et l'ensemble des éléments non littéraux (déracinement et agonie des victimes, indifférence des bourreaux...) qui s'y rattachent. (378)

### 3.2. Clair-obscur: scénographie morbide et silencieuse

Dès le début du premier volume ANNR, Delbo introduit un silence spatial qui nous présente l'élément phare de ce camp: la mort. La vocation meurtrière d'Auschwitz se reflète non seulement dans le traitement des arrivants mais aussi dans la nature. L'auteure déstabilise le lecteur qu'elle rend témoin d'une étrange scénographie.

Tout d'abord, les jeux de lumière et l'opposition clair-obscur, symbole d'une opposition vie-mort, participent à l'atmosphère lugubre. Nul besoin pour Delbo d'utiliser le mot « mort » dans le premier chapitre: les images offertes demeurent plus puissantes que les mots.

Déjà, la lumière du matin semble entachée par une brume épaisse ne permettant pas aux arrivants de voir ce que cachent les marais du camp (I 11); en revanche, les réflecteurs, la nuit, offrent aux détenus une image effrayante de ce qui les attend: « Le soir les réflecteurs éclairent les barbelés blancs dans une netteté de photographie astrale » (I 11). La nuit et le brouillard (pour reprendre la célèbre expression « Nuit et Brouillard ») envahissent le premier tome, comme s'ils symbolisaient de façon métaphorique la mise à mort des juifs et autres prisonniers. Le matin, généralement associé à la lumière et au jour, s'assombrit sans donner une chance aux déportés de découvrir leur environnement. Le jour devient obscur alors que la nuit est associée à la lumière comme si cette opacité du matin indiquait aux arrivants le manque de lumière dans cette « gare » et, de fait, le manque de vie. Par contre, la nuit est éclairée par les lumières artificielles qui révèlent la blancheur extrême des barbelés. C'est le soir, et non le jour, qui illumine le camp. L'association de « soir » aux mots liés à la clareté « lumières » et « blanc », revêt une dimension illogique et absurde: tout porte à croire que

l'obscurité sera la seule issue possible pour ces hommes et ces femmes. Ce qu'ils voient représente ce qu'il adviendra d'eux: leur extermination. L'absence de lumière dans les descriptions du camp est constante tout au long du premier volume. Les seules images de lumière qui nous sont données prennent une connotation négative et sont associées aux Nazis et aux mauvais traitements: « La lumière est toujours immobile, blessante, froide. C'est la lumière d'un astre mort.» (I 55) ou bien « Il n'y a pas de rayons, seulement de la lumière, une lumière dure et glaciale où tout s'inscrit en arêtes coupantes.» (II 53).

Delbo joue encore sur les oppositions: alors que la lumière d'un monde normal symboliserait la vie et l'espoir, celle d'Auschwitz fixe les êtres dans une désolation totale. La luminosité du camp symbolise la dureté de l'univers concentrationnaire où les quelques rayons de soleil n'apportent nul réconfort ou chaleur à leurs victimes. La lumière du soleil « au sortir des fourgons obscurs » aveuglent les détenus (I 12). Encore une fois, la dichotomie clareté-obscurité domine: la lumière (qui pourrait être positive) a un effet néfaste sur les détenus « aveuglés ». L'exemple de la tulipe corrobore ce fait. Sur la route qui mène à leur dur labeur à leur dur labeur, les femmes aperçoivent une maison. Une tulipe à la fenêtre attire leur attention: « dans le désert de glace et de neige, une tulipe. Rose entre deux feuilles pâles. [...]. Elle était là, sur le fond des rideaux blancs. » (I98). Cette fleur aux couleurs si surprenantes attendrit les détenues et rend plus supportable l'atmosphère morbide du camp. Ce brin de lumière vient égayer la vie des femmes les ramenant, le temps d'un après-midi, vers un monde de douceur, de délicatesse et de rêves. Bien que leur labeur et leur condition physique les anéantissent à petit feu, cette fleur insuffle quelque chose de nouveau: « Au fond du fossé que nous creusions, la tulipe fleurissait dans sa corolle délicate. » (I 99). L'espoir associé à cette

tulipe aux couleurs si extraordinaires pour les prisonnières (qui n'étaient plus habituées à un tel spectacle naturel) s'éteint rapidement lorsqu'elles apprennent le nom du propriétaire. Le fait que cette maison appartienne à un SS détruit le rêve des détenues qui haïssent alors leur tendre souvenir. La couleur, synonyme des Nazis, ne peut donc appartenir au monde concentrationnaire. Les détenues sont vouées à l'obscurité inhérente à la nature environnante.

Le jour, constamment associé à l'obscurité, laisse d'ailleurs place à un ciel grisâtre, terne et sans vie: « Sous les rafales, [la maison] fait penser à un bateau, en hiver. Un bateau à l'ancre dans un port nordique. Un bateau à l'horizon gris. » (I 97). La représentation de la monstruosité intrinsèque à Auschwitz est intensifiée par les images de clair-obscur dans lesquelles paysages et éléments sont dépeints comme des complices de l'horreur du camp. La neige, par exemple, perd sa blancheur pour se changer en boue grisâtre, gluante et suffocante. A nouveau, le blanc s'oppose à la saleté et à la noirceur au travers des éléments naturels. Si la collaboration de la neige avec la mission mortelle du nazisme n'est pas exprimée explicitement, elle reste néanmoins du côté des forces ennemies, tourmentant les détenues: « Nous allions la tête baissée sous les rafales de neige fondue qui cinglaient au visage, piquaient comme grêle. A chaque rafale, nous redoutions la suivante et courbions davantage la tête. La rafale s'abattait, giflait, lacérait. » (I 97). Dans la même veine, décrivant le paysage nocturne de Birkenau, Delbo crée l'image d'un ciel cruel et assassin afin de représenter la volonté d'anéantissement des maîtres du camp. D'ailleurs, cette vocation meurtrière d'Auschwitz se reflète dans l'absence d'animaux, d'oiseaux dont l'instinct infallible face au danger ne trompe pas. La nature dénaturée représente par mimésis les détenus déshumanisés et sans vie. C'est

un miroir de ce qui les attend: le silence et la mort. L'absence de paysages naturels (comme on l'entend dans un monde « normal ») côtoie dans les récits de déportation l'évocation de paysages franchement néfastes, décrits sous les mêmes traits sinistres que ceux des bâtisses du camp ou des hommes.

Toutefois, les prisonniers retournent à un monde de lumière à la fin de la guerre. Dans MNJ, Delbo souligne l'apparition de la clareté après le départ des Nazis. La torture prend fin; l'obscurité laisse place à la lumière d'autant plus que la mort ne devient plus systématique. En reprenant ses couleurs et ses sons, le paysage redevient à nouveau humain et terrestre: « Je sais pourquoi les fleurs étaient belles, beau le ciel, beau le soleil, troublantes et belles les voix humaines. La terre était belle d'être retrouvée ». Les Nazis, maîtres de la mort, ne sont plus là.

Tout dans ce monde symbolise l'absence de vie: la froideur de la neige, le gris du brouillard, le bleu acier du ciel, la nuit, la lumière blafarde de la lune, ou celle immobile du soleil. C'est un monde en blanc, noir et gris, sans végétation, sans couleurs: « Ici le soleil n'est pas du printemps. C'est le soleil de l'éternité, c'est le soleil d'avant la création. »; c'est un monde minéral pétrifié dans l'immobilité (minéral d'autant plus que Delbo parle de combustible humain comme si c'était du charbon): « Astre mort », « planète morte », « Suaire de givre », « Mort vivant ». Autant d'images pour dire le non-être, où même les hommes ont disparu: « C'est le jour sur le marais où s'épuisent des insectes aux yeux d'épouvante. »

Le récit de la déportation pour Delbo ne s'arrête pas à la reproduction littérale des souvenirs de l'expérience ou à sa représentation par des images. Son texte a souvent

recours aux « sens indirects » de la symbolisation afin de transcender les conventions langagières et suggérer ce à quoi les langues n'avaient pas voulu donner de nom.

### **3.3. Caractéristiques intrinsèques d'Auschwitz**

Grâce à l'association lumière-obscurité et à la juxtaposition des douches, des cendres, des gardes criards, des kapos, des juifs et des Allemandes, le lecteur peut élucider le mystère entourant l'identité de cette gare. Si Delbo ne nous révèle pas directement le nom des arrivants ou le nom des gardes au tout début d'ANNR, leur mention en tant que groupe ou entité particulière suffit. L'auteure met l'emphase sur ces personnages dont l'identité reste cachée—le comité d'accueil reste anonyme puisque Delbo s'y réfère par un « on » universel et général—pour nous diriger vers les Nazis. Tout d'abord, pourquoi mentionner les Allemandes plutôt que les Françaises ou les Italiennes: « On distribuera aux Allemandes des olives noires [...] » (I 18) ? Pourquoi leur donnerait-on des olives qui ne leur appartiennent pas ? Dans ce premier chapitre d'introduction, par son silence qui enveloppe la présence des Allemandes, Delbo sous-entend le rôle de l'Allemagne nazie dans les exactions commises envers les juifs gazés dans les chambres de la mort. Delbo nous renvoie ainsi aux racines de l'Holocauste: l'Allemagne d'Hitler. Ceci est d'autant plus évident que la mention des juifs apparaît dès le premier chapitre, ce qui établit les fondations de cet espace physique anonyme: «le rabbin » (I 14), «ces juifs » (I18). En outre, les autres personnages—les gardes criards (Delbo précise que ce sont des SS dans les chapitres suivants) et les Kapos—caractérisent aussi ce lieu auquel ils confèrent un caractère plus spécifique bien qu'aucun nom ne soit prononcé. Enfin, la mention d'un commandant renforce l'idée que cette gare n'a rien d'une gare puisqu'un chef militaire au grade de commandant ne dirige pas, en

général, une telle structure. Ce lieu s'apparente bel et bien à un camp d'extermination et de concentration, ce que corroborent les références, dans les chapitres suivants, à Taube et Mengele, figures emblématiques de l'appareil destructeur auschwitzien.

Le nom « Auschwitz » à la page 140 met un point final au silence auctorial sur l'identité du lieu. Delbo nous a laissé une centaine de pages, presque tout son premier volume, en vue de nous aider dans sa configuration. Tout comme les déportés, il faut attendre pour savoir où l'on est. A nouveau, grâce au silence, Delbo poursuit le mimétisme entre lecteurs et déportés puisque ces derniers attendaient parfois quelques heures, quelques jours ou bien plusieurs mois avant de plaquer un nom sur ce lieu destructeur: «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 » (II 88). La mention du nom ne fait alors que confirmer ce qu'un lecteur actif et engagé a pu découvrir au fil des pages au travers des descriptions évasives et minimalistes de l'auteure.

### **III. Silence spatial de retour en France: solitude et silence**

Delbo revint à Paris en été 1945. Si le silence fut maître de son espace pendant sa détention dans les prisons françaises et dans le camp d'Auschwitz, il ne disparut pas complètement à son arrivée en France. D'un caractère différent, il s'insinua dans la vie de l'auteure et de ses compagnes de retour au pays. Delbo et ses camarades de déportation témoignent de sa présence insidieuse et latente dans le troisième volume de la trilogie MNJ. Les survivant(e)s d'Auschwitz qui avaient vécu dans un monde apocalyptique pendant si longtemps allaient devoir à nouveau composer avec un silence

spatial qui renforça leur solitude. Afin de nous faire *voir* ce silence particulier, l'auteure applique les mêmes stratégies rhétoriques du silence à son récit. Notons cependant que ce dernier volume est, en grande partie, une suite de témoignages recueillis par Delbo. Nous nous intéresserons principalement au premier chapitre témoignant de l'expérience de notre auteure, les autres témoignages étant une restitution de l'expérience de ses compagnes (et de ce fait ne pouvant être utilisés qu'avec parcimonie dans notre analyse du silence rhétorique).

### **1. Silence spatial: absence de nom**

Dès leur arrivée en France, Delbo et ses compagnes se séparent après tant de temps passé ensemble à se soutenir, s'entraider et survivre. Petit à petit ces femmes se déconnecteront de leur milieu: ce détachement spatial engendrera progressivement une perte des sens.

Alors que l'on s'attendrait à voir évoluer ces femmes dans un milieu où le silence n'aurait pas main mise, il n'en est rien. Bien différent du silence spatial d'Auschwitz, ces femmes arrivent, perdues dans un monde qui leur échappe, un monde dont elles ne connaissent le nom. Il en va ainsi pour Gilberte qui, dès l'arrivée, se retrouve seule dans une chambre dont elle ne connaît ni le numéro, ni l'emplacement: « Je ne sais pas où est ma chambre. » (III 35); « je ne sais pas le chemin de la chambre » (III 37); « Moi, c'est tout de suite que j'ai été perdue, dès le retour à Paris » (III 21). Tout comme elle, le lecteur ne sait où il se trouve, hormis dans un hôtel à Paris, puisque Delbo ne précise pas, entre parenthèses ou en note de bas de page, le nom de cet hôtel. Vraisemblablement cet hôtel pourrait être l'Hôtel Lutetia qui accueillit les déportés à leur retour des camps. La non-révélation des faits réels arrive à établir « un scénario vague de l'horrible qui

outrepasse de loin toute description circonstanciée de la réalité » (Motte 115-116). Il est vrai que Delbo, qui rapporte les paroles de ses compagnes, aurait pu ajouter des précisions historiques pour nous permettre d'identifier et de situer le lieu. Mais Delbo ne semble pas vouloir donner d'indications historiques qui rendraient ce troisième volume identique aux témoignages de l'époque dont la tentative de la description exhaustive était impuissante à désigner un signifié qui se soustrayait à l'ordre du dire. Lorsqu'il s'agit de sa propre expérience qu'elle traduit par l'écriture, la même tactique fait surface. Tout comme Gilberte, Delbo-narratrice raconte son retour à Paris sans mentionner les lieux précis où elle se trouve comme si le temps s'était arrêté, comme si les lieux eux-mêmes s'étaient figés. Ce n'est pas l'exactitude du nom que Delbo recherche mais la description la plus proche possible de ce qu'elle a ressenti au retour, autrement dit une solitude angoissante et un vide étouffant. Que ce soit un bureau ou une chambre, cela n'a pas d'importance. Par l'omission des noms, nous pouvons davantage nous focaliser sur ce qu'elle ressent et sur qu'elle doit endurer, autrement dit la solitude et le silence dans son environnement quotidien.

## **2. Silence de l'espace réel**

Delbo commence le troisième volume en relatant son arrivée en France. Bien que l'auteure et ses camarades de déportation se retrouvent à Paris, terre de refuge après tant d'agonies, leur expérience du silence continue. Le traumatisme causé par des mois de réclusion et d'horreurs domine leur être. Prise dans un bain de foule dans un lieu dont elle ne précise pas le nom, l'auteure semble sombrer petit à petit dans une solitude et un vide silencieux de plus en plus envahissants. On pourrait penser que le bruit de cette cohue empêche tout silence de s'insinuer. Bien au contraire, le lieu exacerbe à la fois la

solitude et le mutisme: « Je flottais au milieu de cette foule qui glissait tout autour de moi. Et soudain, je me suis sentie seule, seule au creux d'un vide où l'oxygène manquait [...] » ( III 10). Le « vide » implique le silence (le vide représente l'absence d'autrui, l'absence de toutes choses et par conséquent la présence latente d'un silence spatial; tout autour d'elle disparaît la vie; elle devient spectre ce qu'elle répète à plusieurs reprises). Perdue sans ses compagnes, elle se retrouve face au silence d'un lieu qu'elle ne maîtrise pas. Tout comme Delbo, le lecteur, par mimétisme, semble perdu dans l'espace textuel silencieux et passe d'un bureau à Paris où la foule se bouscule à une chambre dont on ne connaît pas l'adresse. Ce vertige spatial rend ainsi plus évident le chaos dans lequel vécurent les déportés à leur retour.

Le lecteur ressent alors une impression d'étouffement et d'engloutissement due à la structure répétée de phrases longues entrecoupées d'une profusion de verbes:

Elles ont joué ce jeu de feu follet pendant tout le temps où nous piétinions d'un bureau à l'autre, se perdaient, se retrouvaient, me retrouvaient, disaient des mots que je ne saisissais pas, s'évanouissaient encore et se fondaient enfin dans la foule des gens qui nous attendaient, englouties pour toujours dans cette foule. (III 10)

D'ailleurs, Delbo ne mentionne pas le mot « silence » directement mais nous le fait découvrir par les descriptions de ce qui l'entoure, par les oppositions entre cohue et solitude, entre réalité et vie spectrale. La profusion de mots et d'actions semblent meubler l'espace mais l'auteure y est indifférente. De façon similaire, les cris, les aboiements et hurlements d'Auschwitz donnaient une façade au silence, créaient un bruit de fond cachant une réalité plus cruelle.

Malgré le bruit, Delbo reste plongée dans un silence envahissant puisqu'elle sous-entend avoir perdu l'ouïe à son arrivée: « Petit à petit, je recouvrais la vue, l'ouïe » (III 15). De retour en France, son monde n'est désormais plus qu'un abîme silencieux. Cette

citation met en exergue le monde de silences qui l'entoure à son arrivée car, coupée du monde vivant, Delbo se replie sur elle-même. Tandis que la cohue devient de plus en plus bruyante, l'auteure s'emmure dans un silence que les sons ne peuvent atteindre. Elle devient alors un spectre venant d'un autre monde. « J'entendais leurs voix de très loin » (III 13), « Je flottais dans un présent sans réalité » (III14). Tout comme elle, Gilberte fait face à un silence spatial, celui de sa chambre d'hôtel. Le fait qu'elle soit seule, implique déjà la présence du silence ce qui est d'autant plus évident dans les exemples suivants: « je n'entendais aucun bruit » (III 24), « J'ai découvert la sonnette. Elle n'était probablement pas branchée. J'ai sonné trois ou quatre fois sans que rien ne se produise » (III 27), « le téléphone sur la table de nuit, n'était pas branché non plus » (III 27). Aucun bruit ne lui parvient; les objets qui, en principe, pourraient la relier aux autres humains et par là même au bruit, ne fonctionnent plus: le silence prend désormais une place imminente. Le silence réel éprouvé par les survivantes dans leur environnement quotidien fut le produit d'un sentiment d'incompréhension de la part des vivants mais aussi le produit d'un traumatisme qui ne trouvait pas d'explications plausibles. Enfermés dans leur solitude, seul le silence spatial pouvait s'insinuer entre eux et ces autres qui ne comprenaient pas.

Comme ses compagnes de déportation, Charlotte Delbo dut faire face à un silence spatial omniprésent tout au long de son expérience de la guerre. Mais ce silence qui l'accompagna pendant plusieurs années ne peut être comparé au silence auquel tout être humain, dans un monde « normal », est confronté. Le silence spatial des prisons de l'Occupation, du camp d'Auschwitz et des bureaux ou hôtels de l'après-guerre, se

teintent d'une connotation particulière et annonce une tragédie humaine dont les conséquences morales, psychiques et physiques affectent encore les survivants. Seuil de silences encore plus destructeurs, le silence spatial conditionne les victimes, les met dans un état d'angoisse, d'attente insupportable et crée par là même un terrain favorable à l'isolation, à la peur de l'autre, à la survie à tout prix. Ce n'est que par une rhétorique du silence que Delbo pouvait transmettre un tel silence spatial. Elle nous force à regarder ce qui dérange, elle nous force à sentir et voir ce silence de l'espace par la concision, la négation, les blancs typographiques, les répétitions obsédantes de mots-clé et par des non-dits qui traduisent bien plus que les mots l'environnement dans lequel les détenues évoluent. Cette stratégie affirme la possibilité de représenter l'insaisissable et réfute l'argument de Foucault en ce sens qu'elle parvient à rendre les lecteurs sensibles et proches de ce qui ne peut soi disant pas être représenté dans nos langages familiers. L'auteure ne tient pas à ce que nous ayons qu'une simple intuition sensible ou une « comme-si intuition », selon les termes de Lyotard, de son expérience qui essaie de se frayer un chemin vers nous à travers ses dires. Selon la théorie du « sublime » chez Lyotard, nous n'aurions pas à proprement parler « une connaissance » des dits camps, mais la conscience voire même le sentiment de l'imprésentable. La trilogie A&A nous donne bien plus qu'un « sentiment » d'Auschwitz: Delbo défend l'idée herméneutique que la vérité 'se cache' derrière le langage, et est donc en principe représentable. Elle tient avant tout à nous faire comprendre ce que sont la Shoah et la vie quotidienne dans l'univers concentrationnaire, et à nous en rapprocher par des images proches de notre expérience pour que nous prenions part activement au témoignage.

Un moyen paradoxal existe donc pour permettre la communication entre deux mondes opposés, le monde des vivants et le monde des victimes, sans qu'un fossé se crée au niveau du sens: le silence auctorial. On serait tenté de penser que le silence d'un auteur ne symbolise qu'une absence négative de paroles due à une incapacité de traduire telle quelle une réalité monstrueuse; pourtant, il n'en est rien car le silence de Delbo ne mine pas le sens de son témoignage mais le voile pour mieux le dévoiler, ce qui en fait toute son originalité. La parole creuse et inexpressive cède sa place à un silence prometteur, « un silence littéraire, oscillant entre présence et absence, qui offre en se refusant et qui se livre en se déroband » (Motte 2). Comme le souligne Annette de la Motte dans Au-delà du mot, Delbo dépasse l'indicible à l'aide d'une écriture parée de silences qui accomplissent un devoir historique, « celui d'adapter une nouvelle littérature au nouvel état du monde d'après-guerre » (5).

Nullement vide, mais chargé de mots, ce silence est fait de langage, il *est* langage; il devient un catalyseur de sens dont la signification réside dans l'absence: « En bouchant les trous que laissent béants l'indicible et l'ineffable, le silence soutient le langage, qui, grâce au silence, se rapproche de ce qui paraît être in-approchable » (Motte 25). Loin du camouflage négatif, cette écriture du silence troue le texte et ralentit l'acte de lecture pour combler les lacunes du langage. Ainsi, l'auteure crée un moyen paradoxal pour transmettre son message au monde des vivants puisque son silence permet de dire sans dire: les lieux de silence dans son texte sont bénéfiques et, loin de nuire au texte, l'enrichissent. Comme le souligne Sartre dans Situation II, le sens ou la qualité propre d'un texte ne sont après tout jamais directement désignés par les mots de ce texte et « l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à *travers* le langage, n'est jamais donné *dans* le

langage » (93). Dans sa volonté de *faire voir* plutôt que de raconter, Delbo ne montre pas la réalité *dans* le langage mais *au travers* d'un langage oblique qui donne à entendre un sens non proféré. Le silence et l'écriture ne sont donc pas des antagonistes qui s'excluent réciproquement, mais bien au contraire, sont dépendants l'un de l'autre et collaborent dans le processus de la production du sens (Motte 29).

Cette corrélation entre silence auctorial et silence de l'espace réel est nécessaire à notre compréhension de l'histoire de Delbo et de ses compagnes de déportation. Du début de leur incarcération en France, ces femmes ont fait face à un silence spatial qui ne les quitta pas. Ce silence participa à leur descente aux enfers; cependant, il fut accompagné d'un silence tout aussi destructeur, le silence verbal et visuel, que nous allons analyser dans notre prochain chapitre. Cet autre type de silence n'est que la continuité de celui que nous venons d'étudier, et nécessite à nouveau le silence rhétorique de l'auteure pour en montrer toute l'ampleur. Les détenu(e)s perdent progressivement tout contact verbal et visuel avec autrui mettant ainsi en danger leur humanité et leur vie. La communication se rompt dès lors que les prisonniers ne soutiennent plus le regard ou n'entendent plus la parole de cet Autre. Pantins de silence, les détenu(e)s sont alors plus à même de se laisser mourir ou de se soumettre face aux bourreaux. Notre deuxième chapitre montrera comment Delbo parvient à traduire cette mise sous silence des détenu(e)s et ce qu'elle implique.

### **Chapitre III**

#### **Silence verbal/visuel et silence auctorial**

Comme nous l'avons vu précédemment, que ce soit dans les prisons françaises, dans le camp d'Auschwitz-Birkenau ou bien de retour en France, les détenu(e)s et survivant(e)s sont confronté(e)s à un silence spatial qui imprègne leur vie quotidienne. Mais ce silence ne fonctionne pas seul et génère un silence destructeur visant la parole et, de fait, la communication avec autrui. Un environnement muet ne peut qu'engendrer un sentiment d'inquiétude et d'effroi chez ses habitants. La crainte fait alors surface ce qui entraîne inéluctablement une modification du comportement envers autrui: lorsque le milieu ne répond plus, autrui devient suspect et le mécanisme de protection et de survie se met en place. Chacun ou chaque groupe se renferme sur lui-même, d'où une disparition progressive de la parole verbale ou visuelle. Incarcérées en France, les femmes empruntent ce chemin inéluctable mais arrivent tout de même à garder le contrôle de l'acte verbal. Communiquer garde sa place malgré les circonstances. Cependant, cette parole sera mise progressivement en danger, notamment dans le camp d'Auschwitz.

Dans le camp nazi, l'univers « ne répond pas » (198), ne donne aucun signe d'identité et étouffe les sons qui se perdent dans les confins des marais et de la plaine « immobile » et « désolée ». Les cris, les hurlements et les aboiements fonctionnent alors comme bruit de fond qui cache un silence spatial annonciateur d'une tragédie humaine. Cet environnement d'un silence morbide imprègne les arrivants forcés de se taire: se taire pour ne pas être punis et pour ne pas être tués. Au silence spatial et aux conditions de vie déshumanisantes dans des baraques souillées d'excréments, de poux et infectées de

maladies contagieuses, se greffe un silence déshumanisant: le silence verbal et visuel. Les humains arrivent petit à petit au stade animal du fait d'un mutisme malgré soi. La relation à autrui se rompt dès lors que la peur, la maladie, les souffrances s'installent dans un univers qui ne rassure pas mais qui, bien au contraire, alimente ce silence étouffant. C'est ce silence qui, loin de s'arrêter aux barbelés d'Auschwitz, se propage, certes différemment, jusqu'en France et reste présent dans la vie des survivant(e)s. Après avoir rompu les liens avec cet Autre, après avoir été déshumanisé(e)s, les «spectres» d'Auschwitz doivent encore composer avec un silence verbal et visuel issus de leur expérience traumatisante des camps nazis. Comment parler aux vivants lorsque le monde « normal » ne peut comprendre avec des mots ordinaires ce que fut l'univers des survivant(e)s ?

Ce deuxième chapitre s'attachera à analyser les différents silences syntaxiques et morphologiques utilisés par Delbo pour faire *voir* le silence verbal et le silence visuel qui, associés au silence spatial angoissant évoqué plus tôt, détruisent de façon insidieuse tout lien « normal » avec autrui. Il va de soi que les atrocités perpétrées contre les déportés et les conditions de vie inhumaines complètent, elles aussi, ce tableau apocalyptique. Ces femmes entrent dans une autre dimension où voix réelle et métaphorique s'éteignent dans les corps émaciés de spectres ambulants. La communication n'a plus sa place en ce lieu qui ne favorise pas l'échange verbal. Mais avant de poursuivre notre étude et pour faciliter la lecture de notre analyse, il serait nécessaire de définir, à nouveau, les différents types de silences auxquels nous serons confrontés dans ce chapitre.

Tout d'abord, tout comme dans le premier chapitre, nous serons en présence du silence rhétorique de Delbo, procédé littéraire qu'elle utilise sous forme morphologique

(non-dits, questions rhétoriques, oppositions et paradoxes) et syntaxique (répétitions, choix de pronoms spécifiques, utilisation de la négation, blancs typographiques et ponctuation atypique voire absente). Delbo dispose d'une sensibilité langagière extraordinaire et trouve au bord du dicible des procédés capables d'exprimer, avec un langage limité, son expérience-limite. Delbo pratique « un style documentaire tout à fait nouveau qui consiste à évoquer au lieu de dire, à donner à voir au lieu de décrire », autrement dit une rhétorique minimaliste ancrée dans le silence, ou, en termes linguistiques, ancrée dans les actes illocutoires indirects (Motte 112).

Le lecteur doit alors faire correspondre ce qu'il lit avec ce qu'il connaît et avec ce que l'auteure lui offre comme indices dans le texte:

Pour comprendre l'énonciation métaphorique, l'auditeur a besoin de quelque chose de plus que la connaissance de la langue, que la conscience des conditions de l'énonciation et l'arrière-plan d'assomptions qu'il partage avec le locuteur. Il doit disposer d'autres principes, ou d'un autre type d'information factuelle, ou d'une combinaison de principes et d'information qui lui permettent de comprendre que, quand le locuteur dit « S est P », il veut dire « S est R ». (Searle 130-131)

Cette théorie des actes de langage chez Searle correspond à la tactique rhétorique de l'auteure. L'exemple des cris et des silences que Delbo juxtapose de façon permanente dans les chapitres de ANNR renforce ce point. Au travers de leur présence, autrement dit de la valeur littérale, l'auteure ne s'attache pas simplement à décrire les SS ou les détenus dans leur vie de tous les jours, mais à souligner, entre autre, leur rapport dominant-dominé au niveau verbal, autrement dit la valeur dérivée. Si les uns crient, forçant les autres à se taire, un déséquilibre se produit au niveau de la communication et du langage. Delbo ne nous le dit pas directement mais le sous-entend dans ses références constantes

aux cris et aux silences.<sup>1</sup> Pour reprendre la formule de Searle, dire pour Delbo, « c'est faire plusieurs choses à la fois » (informer d'un fait et susciter une conduite ou réaction) mais c'est aussi « faire une chose sous les apparences d'une autre.» Ces actes de langage indirects (expression elliptique pour un acte de langage formulé indirectement sous le couvert d'un autre acte de langage) permettent à Delbo de dire sans dire et de pousser le lecteur à prendre activement part au texte et à l'interprétation.

Mais ce discours littéraire indirect entre Delbo et son lecteur n'est pas le seul existant. Corrélativement, un autre discours se met en place entre les protagonistes au cœur même du texte, et vérifie les mêmes théories de langage (actes illocutoires indirects). On remarque qu'à l'intérieur même de l'œuvre delbotienne, l'auteure fait dialoguer des personnages dans de rares dialogues, mais tout de même bien présents. Nous sommes alors en présence de simulacres de conversations qui reflètent la réalité des camps nazis ou de dialogues univoques et qui présentent un certain nombre de spécificités attenantes aux conditions particulières de leur production et de leur réception. Il est permis de penser que la littérature nous en donne une image fidèle d'autant plus que cette littérature de témoignage relate des événements réels. L'analyse des actes de langage peut venir éclairer efficacement le fonctionnement du dialogue dans ce témoignage sur la Shoah.

En France dans le Fort de Romainville, en Pologne dans les camps de la mort ou à Paris en 1945, Delbo et ses compagnes de déportation firent face à un silence verbal aux multiples facettes, de plus en plus destructeur et annihilant. Contrairement aux silences métaphoriques de Delbo, ce silence verbal correspond plus à la définition universelle du

---

<sup>1</sup> Nous traiterons de cet aspect un peu plus loin dans notre étude.

silence comme l'« état d'une personne qui se tait.»<sup>2</sup> Les prisonniers se retranchent dans un univers silencieux, en réponse à une déchéance physique évidente et à une rupture progressive de tout contact verbal avec autrui. Cette disparition progressive de la parole, ajoutée au silence spatial environnant, dépeint l'univers des déporté(e)s avec force. Non seulement nous analyserons les silences verbaux entre les individus mais nous y ajouterons aussi les silences visuels. Puisque la communication entre les êtres passe aussi par le regard, nous considérons que les yeux, tout comme la parole, ont leur importance dans notre étude. C'est bien sûr dans son sens métaphorique que nous aborderons la question. Si le regard entre les déporté(e)s se brise c'est une parole métaphorique qui s'éteint pour entraîner une déchéance humaine inéluctable.

## **I. Les prisons françaises**

### **1. Une parole verbale et visuelle encore vivante**

Dès le début du deuxième volume, Delbo met en avant l'importance d'une communication régulière entre les êtres dans les prisons françaises, communication qui permet aux femmes et aux hommes de ne pas sombrer dans l'indifférence, le désarroi et la peur. La parole ne semble pas avoir disparu puisque c'est par ce biais, notamment, que les prisonniers préservent un lien avec autrui: « nous déjouons la surveillance pour échanger avec eux quelques mots. » (II 9); « A tour de rôle nous y grimpons pour parler avec les « droit commun » de l'aile voisine » (II 28). Malgré la surveillance des gardes, la communication n'est pas brisée; bien au contraire, elle devient essentielle pour ces

---

<sup>2</sup> Définition du dictionnaire usuel Quillet Flammarion, Paris: 1963.

prisonniers, qui coupés du reste de la France dans leurs cellules, se rattachent à ce qu'ils gardent encore d'humain: le langage.

Le langage initie l'homme à la notion d'esprit de corps avec une communauté et fournit un sentiment d'appartenance (Bram 19). Dans ce monde carcéral, les détenus se lient les uns aux autres par un langage qui n'établit pas de relation dominant-dominé: les femmes parlent aux hommes pour les encourager, leur demander des nouvelles sur l'évolution de la guerre et pour trouver un certain réconfort; les hommes, quant à eux, fournissent les renseignements demandés, parlent pour se confier, se motiver et motiver leurs camarades. Le langage qui fait partie de ce microcosme carcéral, de cette communauté recluse, semble exclure les bourreaux (les dialogues entre détenus et gardes se font rares; Delbo ne fait nullement allusion aux cris ou hurlements comme elle le fait dans le premier volume sur Auschwitz). Chacun (excepté pour les surveillants de la prison) échange des paroles avec autrui sans créer une séparation entre locuteur et interlocuteur. Encore maîtres de l'échange verbal, ils arrivent à conserver ce qui est appelé «l'interpersonnalité du langage»:

Pour qu'une langue serve à communiquer, il faut une communauté "speech-community", autrement dit un groupe dans lequel une langue donnée est comprise, un groupe dont les membres agissent de façon similaire tout au moins dans leur manière de parler. Parfois, on parle même d'« interpersonnalité du langage ». (Harris and Jarrett 37)<sup>3</sup>

Parler prouve encore la présence d'une certaine humanité en prison:

C'était le moment où la sentinelle qui faisait les cent pas dans la cour s'en allait, le moment où la prison s'animait. D'une fenêtre à l'autre, d'une rive à l'autre, les conversations commençaient, vite avant la relève de la nuit. Chacun parlait avec une voix qu'il connaissait, par-dessus les autres voix entrecroisées. (II 27)

---

<sup>3</sup> Nous traduisons.

Cette parole encore vivante est aussi symbolisée par la présence de dialogue et de discours directs entre les femmes et les hommes dans les deux premiers chapitres de CI.<sup>4</sup>

L'impossibilité de déjouer chaque jour la surveillance des gardes pour échanger quelques mots, engendre une autre forme de langage, le regard, qui peut à lui seul véhiculer une parole métaphorique et auquel les détenu(e)s peuvent se raccrocher: « Nous les aimions. Nous le leur disions des yeux, jamais des lèvres. Cela leur aurait semblé étrange. » (II 9). Dans le regard des femmes, les prisonniers trouvent la confirmation de leur existence. Comme le souligne Todorov dans De La Reconnaissance à l'estime de soi, « ce que nous demandons aux autres est, premièrement, de reconnaître notre existence (c'est la reconnaissance au sens étroit) et, deuxièmement de confirmer notre valeur » (24). Il en va de même dans les prisons puisque les hommes recherchent une reconnaissance de leur existence ainsi qu'une « confirmation » de leur valeur d'homme par leur échange avec les femmes. Malgré leurs efforts, ils se sentent impuissants et diminués de ne pouvoir aider ces dernières « Ils éprouvaient, plus aigu que tout autre, le sentiment d'être diminués dans leur force et dans leur devoir d'hommes, parce qu'ils ne pouvaient rien pour les femmes. » (II 10). Néanmoins, les paroles ou le regard des prisonnières leur rendent un semblant de masculinité et d'importance. Leur existence est confirmée par le fait que les femmes leur ménagent une place dans leur quotidien et prennent le temps de les écouter, de leur parler par la voix ou le regard, et de les encourager. Les deux premières pages du chapitre nous éclairent sur cette omniprésence

---

<sup>4</sup> Dans le titre même du deuxième volume, Delbo souligne l'inutilité de ses connaissances après Auschwitz: « Alors vous saurez/qu'il ne faut pas parler avec la mort/c'est une connaissance inutile./ Dans un monde/ où ne sont pas vivants/ ceux qui croient l'être/ toute connaissance devient inutile/ à qui possède l'autre/ et pour vivre/ il vaut mieux ne rien savoir / ne rien savoir du prix de la vie/ à un jeune homme qui va mourir. » (II 185)

du regard, par lequel les prisonniers renforcent leur lien à autrui, et de fait leur appartenance au genre humain. Moi et autrui (les hommes et les femmes des prisons) sommes liés par le regard. Ce regard établit une relation entre les êtres et les fait exister par rapport à Autrui (les femmes cherchent les hommes du regard et inversement).

Pour Sartre, cette relation humaine devient cependant conflictuelle dans la mesure où l'existence de l'autre pose une menace perpétuelle pour la liberté de Soi: «Et ce moi que je suis, je le suis dans un monde qu'autrui m'a aliéné, car le regard d'autrui embrasse mon être et corrélativement les murs, la porte, la serrure » (*Etre et néant*: 300). Quand l'Autre me regarde, *Je* deviens un des objets innombrables de son monde, le monde par lequel Autrui se définit en tant que Sujet. Les prisonniers deviendraient alors objets du regard des femmes d'autant plus que leur sentiment d'inutilité les ramène au rang de pantins misérables: « Ils souffraient davantage encore de ne plus être en mesure de nous protéger, de nous défendre, de ne plus assumer seuls le destin.» (II 10); « Hélas! Dans la détresse matérielle où ils étaient, il n'y avait rien que pussent leur demander les femmes » (II 11). Pourtant, tout comme les femmes, les hommes peuvent appréhender ces Autres à travers leur regard, les changer à leur tour en objet, et retrouver ainsi leur subjectivité. Les femmes ne se sentent plus désœuvrées ou perdues lorsqu'elles croisent le regard des hommes qui ressentent par là même un sentiment d'existence. Le regard fonctionne donc comme un moyen de protéger leur pouvoir, leur liberté et leurs possibilités face à l'Autre. Bien que l'expérience du regard pour Sartre se rapproche de l'aliénation puisque regarder, c'est figer autrui en objet, de même, être regardé, c'est devenir objet pour autrui, il semblerait que le regard prenne une dimension beaucoup moins conflictuelle chez Delbo.

Par le regard, *Je* (les hommes) reconnais cette « chose » extérieure à *Moi* (les femmes), et réciproquement; *Je* reconnais son *existence*.

La thématique du regard revient sans cesse dans A&A, revêtant une importance tout aussi capitale que dans la pensée de Levinas. Selon Levinas, le visage incarne l'identité (il parle) et l'humanité même de la personne; l'échange de regard signifie une reconnaissance mutuelle de cette identité (Levinas, comparé à Sartre, adopte une vue plus modérée, voire pacifique, des relations humaines). Toutefois, si ce regard devient absent, la perte ou le refus, voire même le reniement de cette identité humaine, font surface. Les prisons offrent encore aux prisonniers le réconfort du regard de cet Autre alors que les camps inhibent toute forme de communication. Il est d'ailleurs intéressant de mettre en parallèle le chapitre intitulé « Les hommes » de CI avec le chapitre du même titre du premier volume ANNR. Dans l'un et l'autre, les femmes ne sont pas l'archétype de la femme éplorée et esseulée qui attend désespérément une aide masculine. Bien au contraire, elles deviennent les piliers sur lesquels se reposent les hommes le temps d'un regard ou d'une parole: dans les prisons, elles s'évertuent à distraire ou bien à motiver les prisonniers par quelques mots échangés, par des regards de tendresse et de soutien qui préservent toute leur humanité: « Quelques-unes, qui avaient parmi eux leur mari, ne voyaient que lui, rencontraient tout de suite son regard dans le faisceau des regards en quête de nous. » (II 9).

De même, à Auschwitz, nonobstant la précarité de la vie et les souffrances physiques et morales indescriptibles, les femmes essaient aussi d'établir, par le regard, un contact humain avec leurs camarades masculins: « Ils passaient près de nous. Nous murmurions: « Françaises, Françaises », pour savoir s'il se trouvait de nos compatriotes

avec eux. [...]. Nous, nous les regardions. Nous les regardions. Nos mains se serraient de pitié. Leur pensée nous poursuivait, et leur démarche, et leurs yeux. » (I 35). Elles trouvent même la force de rassembler quelques bouts de pain pour les leur donner. Ces deux passages, a priori, mettent en avant la présence d'une forme possible de langage et sembleraient réfuter l'idée d'un silence verbal/visuel entre les détenus. Toutefois, le passage sur Auschwitz, contrairement à celui des prisons, met en exergue l'inévitable dissolution du langage et l'absence d'échange verbal entre les êtres, d'où une déshumanisation des détenus. Il est vrai que les hommes d'Auschwitz, abattus au point de ne plus pouvoir lever les yeux vers leurs camarades, ne sont plus ceux des prisons françaises dans la mesure où les conditions de vie du camp nazi détruisent le peu d'humanité qui leur reste. Leur regard, détaché des êtres, les change en spectres émaciés et déshumanisés: « Tout tendus à marcher, ils ne nous regardaient pas. Nous, nous les regardions. » (I 35). Bracher, dans Humanisme, violence et métaphysique, insiste sur le fait que la présence du regard, pour Delbo comme pour Levinas, aide l'homme à rester humain. L'identité humaine se révèle au travers du regard et de la reconnaissance du visage. A contrario, l'absence de regard entraîne l'anéantissement de la personne (258). Ainsi, pour les hommes, seul compte le peu de nourriture que l'on veut bien leur donner: « Dès qu'ils arrivent à notre hauteur, vite nous sortons notre pain et leur lançons. Aussitôt, c'est une mêlée. Ils attrapent le pain, se le disputent, se l'arrachent. Ils ont des yeux de loup. [...]. Ils n'ont pas tourné la tête vers nous. » (I 36). Delbo insiste sur l'animalité, et l'avilissement des prisonniers qui ne répondent plus au regard des femmes. Si l'identité même de l'humain repose sur la conscience de l'autre, cette identité disparaît dès lors qu'autrui devient invisible. En revanche, dans les prisons françaises, les détenues

ont encore la force de garder un lien étroit avec leurs camarades puisque ces derniers ne refusent pas leur regard et échangent des paroles pour établir un contact, sur lequel se fonde leur humanité. Le langage même métaphorique où la personnalité du sujet se délivre et se crée, atteint l'autre et se fait reconnaître de lui. Le discours est alors porteur d'un message et devient instrument d'action (Benveniste 78). Partager avec l'autre des paroles, aussi brèves soient-elles, partager un regard complice avec autrui donne un sens à sa propre existence. Or, sans cet échange humain l'homme se sent esseulé comme perdu dans un néant. Auschwitz symbolise cette descente vers un silence destructeur. La mise en parallèle entre le chapitre sur les hommes d'Auschwitz et ce chapitre de CI fait d'autant plus ressortir la parole, encore présente, dans les prisons françaises, qu'elle met à l'écart le monde silencieux des camps.

Delbo, qui fut emprisonnée au Fort de Romainville et à Compiègne puis déportée à Birkenau, sait combien ces deux mondes de réclusion appartiennent à deux sphères bien distinctes. Lorsque le visage parle, les yeux ou la parole de l'autre m'interpellent, d'où une réponse de ma part. En revanche, comme le souligne Levinas dans Significations, dès qu'« Autrui m'interpelle [à Auschwitz] et signifie un ordre de part sa nudité, de par son dénuement » je ne réponds plus (146). Pourtant, notre auteure ne l'affirme pas directement dans ses textes, pour nous faire découvrir, par l'intermédiaire d'actes illocutoires indirects (ou non-dits), l'essence des camps nazis qui dépasse celle de toute autre structure carcérale existante. Lorsque l'auteure, par exemple, sillonne le début de CI d'un champ lexical du regard « nous les regardions » (II 9), « nous le leur disions des yeux » (II 9), « Quelques-unes [...] ne voyaient que lui », « [elles] rencontraient tout de suite son regard » (II 9), « dans le faisceau des regards » (II 9), elle n'associe aucune

négation aux verbes « regarder » et « voir » comme pour signaler aux lecteurs la possibilité pour ces femmes et ces hommes d'établir la communication malgré leur enfermement. Delbo agira tout autrement pour les descriptions d'Auschwitz dans la mesure où elle ajoute systématiquement des négations aux verbes sensoriels et joue sur l'oxymore du cri inaudible: «[F]emmes, qui crient et qu'on n'entend pas » (I 56); « Aucune ne dit » (I 55); « Je ne la regarde plus » (I 44); « Tout tendus à marcher, [les hommes] ne nous regardaient pas » (I 35). Par ces indices linguistiques, nous sommes plus à même de comprendre ses messages. Bien que Delbo, « locutrice », ne se situe pas à proprement parler dans un contexte de discours, elle introduit par l'écriture un certain nombre de formulations indirectes codées. Lorsqu'elle insert un commentaire sur les femmes de sa cellule qui « regard[ent] » les hommes, elle expose une scène ordinaire de leur vie carcérale; le sens littéral de ce qu'elle décrit est qualifié par Searle dans Sens et expression de secondaire (75). Néanmoins, selon la théorie de Searle, Delbo accomplit cela en vue d'exprimer ce qui constitue le but *primaire* de son énonciation, c'est-à-dire en vue de faire valoir son intention directive: amener le lecteur à comprendre l'importance et la présence du regard dans les prisons françaises, et de fait le lien humain qui unit encore les êtres.

Toutefois, Delbo annonce ce qui causera une dégénérescence du langage et de la parole: la mort d'êtres chers, la mort brutale sans justification ni procès. Dans un paragraphe qui s'oppose au début du chapitre sur les prisons françaises, l'auteure commence à souligner la présence insidieuse d'un silence visuel. Après avoir mis en exergue cette présence du langage (par les paroles ou par le regard), l'auteure s'attache à son cas particulier, plus particulièrement à son impossibilité de communiquer avec les

hommes de la prison: « Je ne les regardais jamais. Je fuyais leur visage. » (II 10). Le silence visuel de Delbo, rompt avec l'attitude des autres femmes: « Je ne les regardais jamais. Je fuyais leur visage. Ceux qui m'abordaient pour la seconde fois—furtivement, quand ils allaient chercher la soupe à la cuisine—s'étonnaient que je ne reconnusse ni leur voix ni leur silhouette. » (II 10). Contrairement à ses camarades, l'auteure sombre dans un silence douloureux à la suite d'un évènement traumatisant: ne pouvant accepter la mort de son mari, exécuté au Mont Valérien en mai 1942, Delbo ne peut regarder en face ces hommes qui essaient, malgré tout, d'établir un contact visuel ou verbal avec elle. La douleur ressentie se manifeste par une solitude verbale. En procédant de la sorte, Delbo, qui ne parle pas directement de la mort de son mari, annonce un comportement qui dominera dans les camps nazis: l'absence de regard et de paroles chez les détenu(e)s due au traumatisme causé par la mort des autres. Une cassure s'opère inévitablement dans les êtres confrontés à la perte d'un proche. La communication avec autrui devient futile et se brise dès lors que cet Autre devient insignifiant ou invisible aux douleurs vécues par la victime. L'alternance entre les verbes à l'affirmatif « Nous les regardions » (I 9) et les verbes négatifs « Je ne les regardais jamais. » (II 10) nous prépare à la rupture de la communication causée par le traumatisme de la mort et des souffrances. On remarque d'ailleurs vers la fin du premier chapitre, l'apparition de plus en plus précise de ce silence verbal annonciateur d'une tragédie: « Personne ne répondait », « Je ne sais pas » (II 14). La négation, à nouveau, laisse un vide traduisant le silence verbal des détenues. Les femmes qui attendent en vain des nouvelles des hommes, se fient à ce qu'elles entendent pour découvrir ce qui se passe. Cependant, seul un silence spatial envahit l'espace, et inhibe toute parole chez les prisonnières. Pour véhiculer ce mutisme, Delbo réduit les

échanges verbaux entre les femmes afin de prolonger un suspense (et un silence) insupportables; elle attend d'ailleurs les derniers paragraphes du chapitre pour faire comprendre aux lecteurs que les hommes vont être exécutés (elle fait allusion à la mort et met en parallèle, indirectement bien sûr, son expérience personnelle avec celle de ses compagnes de cellule). Lorsque les épouses des condamnés reviennent en silence du côté des femmes après avoir vu leur mari pour la dernière fois, leurs voix s'éteignent: parler ne sert plus à rien pour celles devenues veuves. Delbo consciente de la signification de ce silence verbal et visuel, reste muette: « Leurs visage [...] déshabillé de toute expression. », « Chacune allait à sa place sans un mot, avec des yeux devenus sans regard. [...]. Et pas une de celles qui avaient été appelées le même matin que moi, à la Santé, n'a bougé. Nous savions.» (II 16).

Bien que les circonstances n'incitent pas au dialogue, la parole revient petit à petit. Dans la mort et dans la peine, une détenue se force à lire un poème comme si la voix détenait le pouvoir de reconforter et d'empêcher les femmes de sombrer dans un silence ou une solitude qui les anéantiraient davantage. Dans les blocs d'Auschwitz, la fatigue, la faim, la soif, les maladies auront raison de cette parole salvatrice. Trop fatiguées pour parler, dépouillées de tout livre, les femmes d'Auschwitz ne pouvaient se raccrocher systématiquement à l'échange verbal ou à la voix pour oublier ou apaiser les douleurs morales et physiques de la journée.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Les conditions de vie de certains camps satellites comme celui de Raisko où fut envoyée Delbo pendant plusieurs mois étaient relativement meilleures que celles de Birkenau. Dans CI, Delbo raconte le repas de Noël et la pièce de théâtre mise en place par les détenues qui avaient une nourriture différente et un traitement particulier. La communication ne se rompt pas dans un tel contexte, du moins elle semble plus « normale ». A Auschwitz, Delbo gardera encore un lien verbal avec le groupe de camarades de son convoi mais elle admet tout de même dans un entretien avec Jacques Chancel qu'elle faillit mourir lorsqu'elle perdit la parole du fait d'un manque de salive et un assèchement des cordes vocales provoqués par une soif déchirante.

## **II. Le monde d'Auschwitz**

Bien qu'un silence verbal ait commencé à s'insinuer dans la relation à autrui au Fort de Romainville, cette absence de paroles, d'un caractère quelque peu différent de celui des camps d'extermination, n'apparaît que dans un contexte particulier: les femmes gardent le silence par respect pour les morts exécutés, par solidarité avec les veuves ravagées de douleur, par peur des réprimandes à l'approche des gardes, ou bien par incompréhension. Ces femmes ont encore plus ou moins la possibilité de parler ce qui préserve leur relation à autrui: elles organisent des spectacles pour les hommes (II 11-12), utilisent la parole pour oublier la douleur de l'incarcération (II 17), et ne laissent ni la douleur ni la perte d'un être cher, les empêcher de parler définitivement. Nonobstant la précarité et le peu de confort des prisons françaises, elles ne firent pas face à une perte inéluctable de la parole comme ce fut le cas au camp de Birkenau. Les sévices corporels, la fatigue insurmontable, l'insalubrité des blocs et le manque d'eau et de nourriture dans les camps nazis, agissent de façon néfaste sur la parole, la voix (la bouche s'assèche par manque de salive, les cordes vocales ne fonctionnent plus) et de fait sur la relation à autrui puisque l'esseulement devient inéluctable sans communication verbale.

### **1. Echange rompu avec les gardes**

#### **1.1. Cris et hurlements: première rupture verbale.**

Dès le début de la trilogie, en focalisant sur un silence spatial singulier significatif d'Auschwitz, Charlotte Delbo donne une image plus claire de ce que fut son univers pendant deux ans. Après avoir mis en place la scène silencieuse de son témoignage, elle

---

Auschwitz-Birkenau ne favorisait pas le langage et il était facile de perdre ce contact verbal avec autrui (pour des raisons physiologiques, psychologiques, médicales etc...), d'où une mort certaine.

s'attache alors à décrire les acteurs dans leur relation à autrui, relation mise à l'épreuve par les silences verbaux et visuels entre les êtres. Lorsque l'on parcourt les chapitres du premier volume, tout porte à croire que le silence verbal n'existe pas étant donné la multitude de cris, de hurlements et d'aboiements. Cependant, bien que ces cris stridents et ces aboiements envahissent l'univers concentrationnaire, ils ne marquent nullement un échange avec autrui. Un changement et une rupture au niveau de la parole se font alors sentir lorsque l'on analyse plus en profondeur la rhétorique de l'auteur. Le premier signe d'échange verbal entre les nouveaux arrivants et les gardes SS se matérialise sous forme de cris et de hurlements, hermétiques à tout message verbal, qui n'invitent guère à la communication. En général associés aux bourreaux nazis dans la trilogie, les cris et les hurlements pourraient constituer une forme de discours verbal mais ne traduisent en réalité qu'une coupure avec autrui. Outre l'aspect vocal évident et l'intensité du son dans de telles circonstances, ils peuvent, paradoxalement, provoquer et laisser planer un profond silence entre les êtres puisqu'ils brisent l'échange verbal et n'expliquent en rien les motifs d'une telle réaction. L'aspect social et humain de l'acte langagier disparaît, ce qui entraîne inéluctablement une rupture de l'altérité. Or, dans son étude Marxism and the Philosophy of Language, Volosinov souligne que la parole se doit d'être sociale. L'orientation de la parole envers un interlocuteur a une importance considérable: la parole est en réalité un acte bilatéral. La parole est un produit d'une relation réciproque entre le locuteur et le destinataire (86). Ce pont se brise dès lors que le locuteur ne considère pas le destinataire comme un élément important de la communication. Dans le cas des Nazis, la communication se rompt puisque le mutisme des interlocuteurs apeurés encourage un silence négatif à combler cet espace verbal. Sous le coup du choc, la

conscience humaine se trouve terrassée. Les détenus subissent ces cris sans comprendre et sans répliquer: « Les SS hurlent.» (I 76), « Tout hurle. » (I 76), « Les hurlements. Les hurlements. Les hurlements qui hurlent jusqu'aux confins invisibles du marais. Ce ne sont pas les insectes qui hurlent. Les insectes sont muets.» (I 77). Ces répétitions obsédantes de mots-clés les font encore plus ressortir et les rendent visibles, audibles et palpables au lecteur. Delbo aurait pu s'abstenir de répéter inlassablement les mêmes mots (« hurlements ») et aurait pu en réduire le nombre. Néanmoins, l'auteure tient à nous interpeler sans définir exactement ses intentions. Le texte est pris en charge par l'auteure, qui s'adresse (explicitement parfois, implicitement le plus souvent) à un lecteur potentiel. Dans Les Actes de langage dans le discours, Kerbrat parle même de communication « dissymétrique », mais cependant efficace, du discours littéraire (159). Cette approche pragmatique de la communication littéraire s'applique à la trilogie A&A parce que le texte prend une valeur d'action. Delbo exemplifie le fait que l'écrivain exerce certaines influences sur ses lecteurs, en vue de lui « faire faire » quelque chose, autrement dit d'interpréter son énoncé indirect, ce que soutient Sartre dans Qu'est-ce que la littérature: « La prose est utilitaire par essence ; je définirais volontiers le prosateur comme un homme qui *se sert* des mots. [...]. L'écrivain est un *parleur* : il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue. » (70). Delbo se sert des mots et devient « parleur » en ce sens qu'elle provoque, par son silence, le lecteur qui doit agir en tant qu'acteur pour interpréter et comprendre les non-dits de l'auteure. La présence de cris dans le texte, par exemple, reste inexplicée ce qui pousse le lecteur à agir, à interpréter. Le texte littéraire produit alors sur nous—destinataires de l'énoncé—certains effets cognitifs et émotionnels: nous sentons le poids de ces cris tout en étant

déstabilisés par leur intensité ressentie au travers des répétitions obsessionnelles. Delbo ne fait pas d'aparté pour révéler les raisons profondes ou l'origine de ses cris afin que l'on comprenne, par nous-mêmes au travers d'un mimétisme littéraire, le mécanisme psychique des gardes SS et des Nazis. Ces cris et hurlements à la dimension inhumaine, répétés et inexplicables, arrivent alors dans la tête des lecteurs afin de devenir encore plus pesants et déstabilisants. La répétition jointe à l'allitération en « r » prolonge, à l'infini, ces hurlements qui rongent et broient les individus devenus, par ce silence imposé par les cris, des insectes et ultimement des anti-humains. Dans le dessein de révéler ce mutisme destructeur et déshumanisant chez les victimes, Delbo fonde également sa stratégie du silence sur des rapports antithétiques efficaces. Les notions de « son » et de « silence », de « hurlement » et de « mutisme » ainsi que les oxymores du cri silencieux accentuent cette rupture de la parole. Elle n'a de cesse de juxtaposer « les hurlements » des gardes aux « silences » des détenues ce qui rend plus visibles l'attitude inhumaine des SS et la réaction silencieuse des victimes. Par l'association de deux entités qui s'excluent (cris/silences, parole/mutisme), l'auteur dit une chose et son contraire, produit un espace de silence que le lecteur, tiré irrésistiblement dans la virtualité de la scène, est requis de combler, et *fait voir* la désintégration du langage sans la dire. L'auteure prend en charge le texte et s'adresse implicitement aux lecteurs, à qui elle cède l'entière responsabilité d'imaginer, de réfléchir et de juger.

Le lecteur ne s'attache donc pas uniquement au sens littéral du mot « hurlements » mais prend en considération ce que l'énoncé implique métaphoriquement et ce que l'auteure cherche à transmettre: il réalise que la juxtaposition à la fois des hurlements et du mutisme des détenus ainsi que l'absence de dialogues et de paroles chez

ces derniers, traduit une disparition de l'échange verbal—échange verbal comme on l'entend dans un monde « normal », autrement dit lorsqu'un locuteur s'adresse à un interlocuteur, lequel répond en utilisant les codes de langage commun aux deux. Dans ce passage, si l'on considère qu'il y a discours, ce dernier est univoque et ne permet pas à l'interlocuteur de s'exprimer ou de répondre. L'ordre formulé brutalement « les SS hurlent » (I 76) ou « on leur crie de se ranger par cinq » (I 11) rabaisse et humilie celui ou celle à qui il s'adresse. Dans cette mesure, on peut dire que l'ordre fonctionne comme un taxème (marqueur d'une position hiérarchique) (Kerbrat 69). Les SS se mettent en position « haute » par rapport aux prisonniers lorsqu'ils accomplissent un acte menaçant pour les détenus (interdiction, ordre, insulte, reproche). Le contexte institutionnel des camps nazis détermine dans une large mesure quels sont les actes permis ou interdits à tel ou tel interactant. L'émergence, de façon rythmique, des mots « hurler » et « hurlements » dans des syntagmes nominaux très brefs ou dans des propositions relatives identiques, voile leur sens établi et augmente, par contre, leur pouvoir suggestif—ici le silence qui s'instaure entre bourreaux dominateurs et victimes déshumanisées. Delbo arrive à suggérer plus que ne disent les mots. Dans l'exemple « Les hurlements. Les hurlements. Les hurlements qui hurlent jusqu'aux confins invisibles du marais. Ce ne sont pas les insectes qui hurlent. Les insectes sont muets. » (I 77), la métaphore des « insectes » pour caractériser les détenues émaciées élargit encore plus le fossé entre SS et victimes, entre humain et animal, entre vivant et survivant: vidées de toute humanité et vouées à un mutisme implacable, les femmes perdent petit à petit la conscience d'elles-mêmes et ne réagissent plus au fur et à mesure qu'elles subissent leur sort. Mais ces répétitions inlassables de « hurlements » rappellent

aussi, parallèlement, les cris de douleur et d'effroi qui s'échappent des chambres à gaz et des fours crématoires. Le dernier souffle de ces femmes trop faibles s'accompagnera de hurlements morbides, substance inhérente au camp de la mort.

Dans cet univers hiérarchisé, les maîtres ont en matière d'actes de langage tous les droits, alors que ceux des détenus sont plus restreints, détenu(e)s dont la liberté de parole est étroitement surveillée. Par les hurlements et les cris dirigés vers les prisonni(ère)s, les Nazis ne transmettent pas un élément de connaissance ni ne souhaitent obtenir des informations: ils leur intiment un ordre.

On reconnaît partout qu'il y a des propositions assertives, des propositions interrogatives, des propositions impératives, distinguées par des traits spécifiques de syntaxe et de grammaire [...]. Or ces trois modalités ne font que refléter les trois comportements fondamentaux de l'homme parlant et agissant par le discours sur l'interlocuteur: il veut lui transmettre un élément de connaissance, ou obtenir de lui une information, ou lui intimer un ordre. Ce sont les trois fonctions interhumaines du discours qui s'impriment dans les trois modalités de l'unité de phrase, chacune correspondant à une attitude du locuteur. (Benveniste 130)

Selon cette définition de Benveniste tirée de Problèmes de linguistique générale, les Nazis, par leurs hurlements incessants (Delbo ne précise pas ce que les gardes SS hurlent), s'adresseraient, aux détenu(e)s dans le seul but non pas de leur transmettre un élément de connaissance ou d'obtenir des informations mais de « [leur] intimer un ordre. » Il y a bien alors un acte de langage se faisant par le discours si l'on reprend la définition de Benveniste. Les prisonnières comprennent par les hurlements (si l'on considère un hurlement comme un acte illocutoire) de leurs locuteurs qu'elles doivent continuer à travailler rapidement sans rien dire et sans exprimer la moindre plainte. Or, peut-on dire que le discours univoque encodé des locuteurs est décodé par les récepteurs/interlocuteurs sans malentendus, et caractérise-t-il vraiment un échange verbal entre les dominants et dominés ?

N'oublions pas que les détenu(e)s ne saisissent pas nécessairement les énoncés proférés en allemand du fait du barrage linguistique. Ce ne sont que le contexte et les coups assenés de façon répétitive et brutale en corrélation avec l'acte verbal hermétique et oppressant, qui fournissent aux détenus les indices nécessaires à la compréhension de ce lieu. Les énoncés en allemand, qui empruntent le canal voco-acoustique et sont réalisés en langage verbal, sont accompagnés de gestes et autres productions corporelles, d'où une communication multicanale et plurisémiotique entre détenu(e)s et SS. Kerbrat soulève ce point dans Les Actes dans lequel elle explique le fonctionnement en symbiose des Actes Non Langagiers (ANL) avec les Actes Langagiers (AL): la communication devient alors un « tout intégré », ce que Malinowski précise dans Jardins de corail:

Le discours n'a pas de sens si on le détache de l'activité dont il fait partie. Les mots participent de l'action et sont autant d'actions. On m'accusera peut-être d'enfoncer des portes ouvertes, mais le mépris de l'évidence a souvent été fatal à la pensée scientifique. Les études philologiques ont beaucoup souffert, selon moi, d'une fausse conception du langage, qui considère ce dernier comme un moyen de transmettre les idées du cerveau du locuteur à celui de l'auditeur. La théorie proposée ici n'est pas seulement un jeu d'école : nous le verrons, elle nous oblige à rattacher l'étude du langage à celle des autres activités et à interpréter chaque énoncé en situation ; et cette attitude transforme radicalement la manipulation des données linguistiques. (243)

La présence des gestes (coups)—«Et quand on crie [aux prisonniers] [...] dans une langue qu'ils ne comprennent pas, ils comprennent aux coups de bâton » (I 11)—qui facilitent la compréhension des ordres en allemand, marque néanmoins une disparition de l'échange verbal et, par conséquent, de la parole. Les interlocuteurs, face aux SS, n'ont d'autre choix que de rester muets et dociles. Circonspects face à tant de cruauté ils savent que leurs supplications ou leur demande seraient ignorées, puisque leur parole ou leur silence n'influencent nullement les gardes féroces. Les Nazis, en position « haute » ne

veulent « s'abaisser » à communiquer avec leurs victimes ou faire l'effort de les comprendre car cela serait leur accorder trop d'importance. Ils agissent ainsi envers eux comme ils agiraient face à des chiens: les coups deviennent des stimuli auxquels les détenus doivent répondre.

Les lecteurs, eux aussi, doivent se fier au contexte, autrement dit à la corrélation entre coups de bâton, hurlements des SS et mutisme des détenus, afin de détecter l'existence d'un silence verbal destructeur et avilissant car l'auteure n'explique rien (les non-dits derrière les cris nous forcent à regarder ce qui précède et ce qui suit pour pouvoir définir la raison d'une telle attitude de la part des gardes). Dans le cas des détenus, la mimo-gestualité peut jouer un rôle complémentaire avec l'acte verbal: en situation de face à face, « les regards et les gestes contribuent largement, aux côtés de marqueurs linguistiques, à la gestion des tours de parole et au bon fonctionnement de la « synchronisation interactionnelle » » (Kerbrat 154). Il existe aussi des gestes qui sont dotés d'une véritable valeur illocutoire ou « gestes pragmatiques ». Ces gestes, comme les gestes violents et les coups de bâton des gardes SS sur les détenus, accompagnent l'énoncé qui ne serait peut-être pas compris tel quel du fait du barrage linguistique (les mots hurlés en allemand) et viennent renforcer ou préciser l'acte de langage: « Et quand on crie [aux prisonniers] [...] dans une langue qu'ils ne comprennent pas, ils comprennent aux coups de bâton. » (I 11). Ces marqueurs mimo-gestuels servent à donner à la formulation linguistique des allures plus autoritaires ou agressives (Kerbrat 154). Dans ce genre de situation, l'interlocuteur n'a pas droit à la parole car, apeuré et sous le choc, il sait pertinemment que les coups redoubleront s'il questionne ou émet une protestation. La mimo-gestualité peut aussi assumer un rôle plein lorsque « le

comportement non verbal assure à lui seul la réalisation d'une intervention, initiative ou réactive » (Kerbrat 154), ce qui dans le contexte d'Auschwitz prouve encore plus que la parole et l'échange entre prisonniers et Nazis ne trouvent plus leur place. Le fait que seule la voix des Nazis soit entendue renforce l'annihilation de la parole chez les détenus qui, considérés comme « sous-humains » n'ont pas le droit de parler: « les insectes sont muets ». Il y a bien acte de langage (si l'on considère les cris comme acte de langage) mais dans un seul sens. L'échange, en revanche, reste absent.

Cette présence latente d'un silence de la parole avilit et déshumanise ceux qui en sont victimes. Ne pas répondre à leurs bourreaux qui n'admettraient d'ailleurs aucune remarque verbale, les victimes dont l'humanité est touchée se sentent diminuées et rabaissées au rang d'esclave. A nouveau, ce type de silence participe à la destruction d'êtres humains sans défense et ne véhicule aucun message positif.

## **1.2. Une langue incompréhensible**

Les cris et hurlements féroces des gardes se rapprochent du cri animal poussé par des bêtes sauvages; ils annihilent ainsi tout échange verbal « normal » entre SS et prisonniers occasionnant une communication univoque et unilatérale. Cet ostracisme verbal pour les détenus se renforce d'autant plus par le barrage linguistique, que le lecteur, encore une fois par mimétisme, subit lui-aussi. Delbo nous renseigne indirectement sur la rupture de la communication verbale entre les gardes et les détenus; elle y insiste au travers de mots allemands et de la négation associée au verbe « comprendre ». Cependant, pour comprendre un énoncé, des conditions sont nécessaires pour que l'acte illocutoire soit accompli effectivement (Searle 95). Pour que l'énoncé réussisse (autrement dit pour qu'il agisse sur l'interlocuteur et actionne un comportement

spécifique) des conditions doivent être réunies pour que sa valeur illocutoire ait quelques chances d'aboutir perlocutoirement. Toute énonciation implique « un destinataire capable de recevoir et d'interpréter l'énoncé – il n'est pas sourd, il connaît la langue dont est fait l'énoncé [...] etc.. » (Kerbrat 29). « Les conditions normales de départ et d'arrivée » auxquelles est assujettie toute forme de communication linguistique, comme le fait que les deux interlocuteurs L et A partagent la même langue, et que « rien ne les empêche physiquement de communiquer », sont donc nécessaires (Kerbrat 18).

Dans le contexte des camps de concentration et d'extermination, les Nazis ne 's'abaissent' pas à parler la langue des détenus. L'incompréhension causée par des ordres criés dans une langue qui leur est étrangère provoque le mutisme des prisonnières et bloque la communication. Dans le témoignage de Delbo, les gardes vocifèrent des mots en allemand, incompréhensibles pour ceux et celles qui ne parlent pas la langue: « Elles sont trois furies qui vont et reviennent et frappent tout sur leur passage, sans s'arrêter un instant, criant, criant toujours les mêmes mots, les mêmes injures répétées dans cette langue incompréhensible [...] » (I 77). Les prisonnières sont contraintes au silence car celle qui oserait s'adresser aux SS dans de telles circonstances, serait immédiatement punie par les coups de bâton. La parole apparaît alors négative dans le sens où elle n'apporte nul réconfort, nul respect, et brime au lieu d'apaiser. Dès le premier chapitre, les détenu(e)s sont confronté(e)s à ce silence verbal lorsque, face à l'hermétisme des mots prononcés, ils subissent les coups: « Et quand on leur crie de se ranger par cinq, hommes d'un côté, femmes et enfants de l'autre, dans une langue qu'ils ne comprennent pas, ils comprennent aux coups de bâton [...] » (I 11). Le nombre important de détenu(e)s se vérifie par le flot d'arrivants et leur mélange en groupe homogène

(l'absence de ponctuation dans la liste donnée par Delbo rend cet effet): « Au départ de France d'Ukraine d'Albanie de Belgique de Slovaquie d'Italie de Hongrie du Péloponnèse de Hollande de Macédoine d'Autriche d'Herzégovie des bords de la mer Noire et des bords de la Baltique des bords de la Méditerranée et des bords de la Vistule. » (I 12). Il est peu probable que tous les arrivants de ces contrées parlent l'allemand ou du moins le comprennent, d'où leur silence verbal évident à l'arrivée des trains. De même, pour faire sentir au lecteur le silence et la confusion des détenus face à une langue dont ils ne saisissent pas le sens, l'auteur intègre des mots allemands sans les traduire: « Les *anweiserines* cherchent les mieux chaussées, les grandes. « Du.Du.Du. », en appellent trois. » (I 129). Delbo garde le nom originel *anweiserines*, comme pour garder une certaine authenticité. Cependant, l'auteure ne nous procure aucune traduction en note; par mimésis, nous plongeons dans un monde à part, silencieux, qui n'offre aucune résolution directe. Toutefois, nous dépassons le barrage linguistique grâce au contexte offert par l'auteure: on imagine que « du » se rapporte à une personne puisque l'*anweiserine* sélectionne trois détenues pointant peut-être du doigt pour choisir ses victimes. L'énoncé « Toi. Toi. Toi » n'aurait pas eu autant de force et d'effet sur le lecteur. De même, les détenues qui ne comprennent pas ce qu'on leur ordonne en allemand (tout au moins au début pour celles qui ne parlent pas la langue), doivent se fier à ce qui les entoure (attitude violente des SS, affolement des femmes dans les baraques). Le lecteur éprouve lui aussi, textuellement et poétiquement, cette confusion provoquée par un langage inconnu: « Le sifflet siffle dans le camp, une voix crie : « Zell Appell » et nous entendons: « C'est l'appel », et une autre voix: Aufstehen », et ce n'est pas la fin de la nuit. » (I 93). Les mots d'origine ainsi que la structure hachée de la phrase participent

à la création d'un environnement (textuel) stressant à travers lequel émerge l'état réel des détenues. On imagine alors la panique des femmes lors de cet appel imprévu: que veulent les SS ? Pourquoi crient-ils ? Les femmes essaient de savoir ce qui se passe au travers des traductions données par les unes et les autres.

Pour les lecteurs connaisseurs, la tâche ne paraît pas ardue (comme pour les détenus qui pouvaient comprendre ou/et s'exprimer en allemand); en revanche, elle requiert plus d'attention au texte, au contexte ou à la mimo-gestualité pour les autres (lecteurs et détenus). Ainsi, lorsque Delbo insert de l'allemand au milieu de phrases écrites en français, il nous appartient de définir les mots employés: « Chacune des gradées qui commandent le travail compte son lot: Fünfzehn. Zwanzig. Vierzig. Il ne faut pas bouger. Elles comptent encore. Dreissig. Fünfzig. Ne pas bouger. » (I 76) ou bien « Le kapo, en tête, était gras et botté, chaudement vêtu. Il scandait: Links, Zwei, Drei, Vier. Links. [...] Au retour, nous entendons leur pas derrière nous. Drei. Vier. Links. [...] La colonne se referme, reprend sa marche. Links. Zwei. Drei.» (I 34). Dans ces deux cas, le lecteur décode et visualise le processus de comptage par l'introduction du verbe qui précède: « comptent », « scandait ». Même s'il ne connaît pas la traduction exacte, il voit que la scène a lieu lors d'un appel. Par l'utilisation de ses connaissances historiques, il réalise la durée infinie des appels dont le but est de compter le nombre exact de prisonniers. Il en va de même pour les détenues qui comprennent les mots non seulement par le contexte (les gardes SS font l'appel systématiquement plusieurs fois par jour) et par l'apprentissage basique de la langue allemande (les prisonniers devaient mémoriser leur numéro tatoué pour reconnaître le chiffre si un garde venait à le demander). D'autres passages en langue allemande—langue aliénant davantage les détenus—accentue le

barrage linguistique entre déportées et bourreaux. Lors d'un appel, un médecin nazi à la voix calme s'approche du groupe, sans exprimer aucun signe de violence contrairement à l'ordinaire: « Il nous considère. Lentement. Il parle. Il ne hurle pas. Il parle. *Personne ne répond* » (c'est nous qui soulignons) (I 38). Alors qu'il n'obtient aucune réponse des femmes perplexes, il demande à Marie-Claude de traduire pour lui, ce qu'elle fait immédiatement: « Il demande s'il y en a parmi nous qui ne peuvent pas supporter l'appel. » (I 38).

Dans l'univers chaotique des camps, les prisonniers subissent un mutisme forcé. Que dire face aux gardes enragés ? Que répondre à des paroles incompréhensibles ? Tout se lie contre les détenus dont le rapport à autrui menace de disparaître du fait d'une désintégration du langage.

### **1.3. Appropriation du langage par les dominants**

En parlant allemand, les SS détiennent le monopole de la parole du fait de leur position « haute » dans les camps. Le contexte socio-institutionnel revêt une grande importance: il va de soi que le pouvoir d'agir des énoncés verbaux des Nazis se localise, dans les énoncés, mais aussi et surtout dans le contexte des camps dans lesquels ils sont produits et reçus. Dans Ce que parler veut dire, Bourdieu explique que l'autorité du langage vient du « dehors ». Cela se vérifie dans l'univers concentrationnaire puisque le langage des dominants SS vient de la structure et du contexte—les camps de concentration et d'extermination—dans lesquels ils prononcent leur énoncé. Le langage illustre cette autorité, la manifeste et la symbolise (109). Bourdieu va encore plus loin et prouve que

essayer de comprendre linguistiquement le pouvoir des manifestations linguistiques, chercher dans le langage le principe de la logique et de

l'efficacité du langage d'institution, c'est oublier que l'autorité advient au langage du dehors, comme le rappelle concrètement le *skeptron* que l'on tend, chez Homère, à l'orateur qui va prendre la parole. (105)

Les SS utilisent une rhétorique qui caractérise tous les discours de l'institution des camps (dans d'autres circonstances et dans un autre milieu, le même discours n'aurait pas le même impact et ne serait peut-être pas pris au sérieux). Les traits stylistiques et linguistiques (cris, hurlements, violence verbale) caractéristiques de l'idéologie nazie émergent de la position occupée par les locuteurs dans un contexte spécifique. Bourdieu va même jusqu'à affirmer que « dissocier l'acte de parole de ses conditions d'effectuation » est absurde (*Ce que parler*: 71-72). Dans l'univers clôt des camps, la parole appartient aux plus dominants, aux geôliers, tandis que le mutisme s'apparente aux dominés: «En fait, l'usage du langage, c'est-à-dire aussi bien la manière que la matière du discours, dépend de la position sociale du locuteur qui commande l'accès qu'il peut avoir à la langue de l'institution, à la parole officielle, orthodoxe, légitime.» (*Ce que parler*: 107). Dans le texte de Delbo les détenu(e)s ne s'adressent pas aux SS par des cris, des ordres et des hurlements car l'institution même des camps n'octroie aucun pouvoir verbal aux prisonniers:

L'expérience humaine n'est pas seulement notée dans notre corps par les traces des maladies, des fatigues, du travail, la syphilis est une notation d'expérience, tout comme l'ouïe des Peaux-Rouges ou le flair des chiens, mais elle est encore notée dans le langage qui lui transmet une autre hérédité. Un gosse apprend à parler. Il sait dès les premiers jours téter le lait de sa mère. *Le langage lui est remis comme un fief, c'est un instrument de domination.*(C'est nous qui soulignons) (Parain 217)

Cette citation de Parain pourrait s'appliquer à la manœuvre des Nazis pour anéantir verbalement et psychologiquement leurs victimes. L'anéantissement et la déshumanisation passaient non seulement par les sévices corporels, par les conditions de vie inhumaines mais aussi par la désintégration du langage. Les prisonniers ne pouvaient

communiquer avec leurs bourreaux par peur de représailles ou par incompréhension, et de fait, plongeait dans un silence verbal destructeur (notamment pour ceux et celles qui n'avaient personne à qui parler dans les blocs). Ceci confortait les SS dans leur position de maîtres puissants: avoir le choix de parler, de répondre, d'ordonner leur donnait le sentiment qu'eux seuls appartenaient au monde « humain ». N'était pas autorisé qui voulait « à affirmer, ordonner ou répondre: encore fallait-il que l'illocuteur possède au moment de la prise de parole, une crédibilité et une autorité suffisantes » (Kerbrat 29). Comme on le constate dans A&A, les Nazis disposaient du « droit de réponse » ou d'une « position haute», d'où leur condescendance et mépris envers les prisonniers. Les oppresseurs, soient-ils gardes SS ou kapos, ne tolèrent aucune parole de la part des détenus lors des appels, lors des punitions ou des exécutions: « C'est l'appel [...] La foule s'ordonne par rangs de cinq dans une confusion de cris et de coups [...] Nous ne parlons pas » (I102-103); « Nous restons debout immobiles et l'admirable est que nous restions debout. Pourquoi ? Personne ne pense « à quoi bon » ou bien ne le dit pas » (I 103). Delbo parvient à signifier et (re)présenter l'impact des ordres sur les victimes en hachant son discours par des tirets qui isolent des syntagmes composés uniquement de verbe à l'infinitif; cette structure grammaticale restitue la passivité forcée des détenues qui subissent sans pouvoir protester: « —Former les rangs.—Se taire.—Ne pas bouger.—Anweiserines et kapos comptent [...]—Hurlent » (I128). En ne donnant pas la parole à ces femmes immobiles gelées par le froid, les oppresseurs renforcent leur pouvoir de dominants. Eux seuls ont le droit d'exprimer les pires insanités et de donner des ordres retransmis par les interjections parsemées dans le texte: « «Weiter » ordonne le SS plus impérieux [...] « Weiter », hurle le SS » (I112). Les Nazis faisaient de telle sorte que

leurs victimes, soient-elles juives, politiques, tsiganes et homosexuelles, ne puissent atteindre leur niveau. En n'accordant pas à l'autre la possibilité de répondre, de s'exprimer, les Nazis savaient pertinemment que le langage restait leur fief. Les gardes SS contrôlent la production du discours qui est elle-même, selon Foucault, « sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'évènement aléatoire » (*Ordre du discours*: 11). Dans ANNR, les prisonniers perdent toute maîtrise du discours face à leurs bourreaux qui les assujettissent à la fois physiquement et verbalement. Les geôliers bénéficient d'un pouvoir ascendant d'autant plus que les femmes, apeurées face aux agressions verbales des SS, demeurent muettes: « «Weiter. » Le cri rompt le bercement de nos rêves. « Weiter. » [...] « Weiter.» Dans la voix du SS il y a comme une moquerie. [...]La femme hésite. [...] « Weiter », ordonne le SS, plus impérieux. [...] « Weiter », hurle le SS. [...] « Weiter. » Un coup de feu. La femme s'écroule. » (I112-113). Le rythme saccadé des adverbes et l'oscillation entre les ordres du SS et les silences de la prisonnière créent un déséquilibre et, par là même, renforcent le côté illogique de la scène. Aucun mot ne sort de la bouche de cette femme, trop effrayée par le ton péremptoire et agressif du nazi. Dans L'Ordre du discours, Foucault insiste sur le fait que les discours et le langage constituent pour les dominateurs des pratiques du pouvoir et non des universaux communicationnels du rapport humain, ce qui est d'autant plus évident dans la scène des enfants. Lorsque les fils du commandant d'Auschwitz recréent l'univers du camp dans leurs jeux, ces derniers insistent sur la relation dominé-dominant, SS et détenus, paroles et silences:

Le commandant se met en place [...]. Son expression se fait mauvaise et il lance des ordres. Il crie : « Schnell ! Rechts ! Links ! » Sa poitrine se

gonfle. « Rechts ! Links ! » Ensuite il intervertit : « Links ! Rechts ! »--de plus en plus vite, de plus en plus fort. « Links ! Rechts ! Links ! Rechts ! Links ! »--plus vite, toujours plus vite. [...] [Le commandant hurle en fureur : « Schnell ! Schneller ! Aber los ! » en frappant à chaque commandement. (I 157-158)

L'un des enfants incarne l'archétype du bourreau tandis que son cadet imite le prisonnier incapable de prononcer un seul mot sous les tortures infligées par le « commandant » : « Il joue maintenant le prisonnier en faute, l'échine voûtée, les jambes qui ne veulent plus soutenir le corps, le visage décomposé, la *bouche douloureuse*, la *bouche de celui qui n'en peut plus*. » (I 158) (Nous soulignons). L'insistance sur cette partie du corps symbolise l'anéantissement des détenus par la parole, qui reste le fief incontesté des SS. Les enfants imitent de façon troublante l'absence de communication verbale et la dynamique du camp: l'aîné produit un discours afin de contrôler son cadet qui imite les prisonniers soumis. Cette soumission aboutit d'ailleurs à la mort du dominé puisque les dernières paroles de l'enfant-commandant font référence aux chambres à gaz et à l'incinération des corps mutilés: « Alors le grand, avec un signe de la baguette aux prisonniers invisibles qui l'entourent, ordonne : « Zum Krematorium », et s'éloigne. Raide, satisfait et dégoûté. » (I 159). Ces mots, prononcés par un enfant, choquent par leur portée dramatique: l'enfant, symbole d'innocence, se trouve face à la mort et joue le rôle du tortionnaire. Cette mise en scène n'est plus un jeu entre un cadet et son aîné mais une description tragique d'un système annihilant sans compassion et sans logique. Le parallèle établi entre les jeux d'enfants et la réalité concentrationnaire met encore plus en relief les pratiques du pouvoir au sein d'Auschwitz. Chacun tient une place déterminée à l'avance par l'institution même des camps et les règles qui les gouvernent. Cette mécanique empêche toute incartade « verbale » de la part des prisonniers face aux dominants. Ces pratiques renvoient à des « dispositifs de pouvoir » (la relation entre les

gardes et les détenu(e)s entre autres). La parole joue un rôle critique dans le développement des mécanismes psychologiques des conduites racistes. Les Nazis l'ont bien compris, c'est pourquoi ils le mettent en pratique dans le camp.

Si le langage établit la place des uns et des autres dans la hiérarchie concentrationnaire, la parole influence également le rapport entre les détenu(e)s. Le mutisme favorise l'esseulement et l'aliénation de soi tandis que la communication verbale constitue un moyen de dominer la mort et de préserver le contact avec autrui: celles qui abandonnent la parole réduisent leur chance de survie. Communiquer reste un vestige du passé, que seuls les plus forts ou les plus chanceux peuvent encore garder.

## **2. Echange verbal rompu entre les détenu(e)s**

Si la communication verbale avec les gardes SS paraît impossible et se matérialise uniquement en cris et hurlements, l'échange entre les détenues est lui aussi voué à disparaître, ce que l'auteure symbolise au travers de ses silences morphologiques et syntaxiques. En vue de nous alerter quant à son choix rhétorique, l'auteure intègre dans son texte tout un champ lexical associé à la perte de la parole, de l'ouïe et de la vue comme pour nous dire indirectement que c'est par ce que l'on n'entend pas ou que l'on ne voit pas que la vérité transparait. Les occurrences du mot « silence » et « silencieux » apparaissent de nombreuses fois dans le premier volume et sont amplifiées par des verbes associés à l'ouïe ou la parole suivis de la négation ou impliquant une négation: « Vous n'entendez pas » (I 48) ; « nous n'entendons rien » (I 55) ; « aucune ne dit » (55) ; « les autres [...] ne disent rien » (113) ; « je ne réponds pas parce que je ne peux pas parler encore » (118) ; « n'écoutez pas » (170). Dans ces exemples, et bien d'autres, l'auteure fait grand usage de négations qui, en corrélation avec les verbes sensoriels, laissent un

vide et mettent à distance les éléments positifs du texte. Rien ne nous est dit directement. Face à ce silence auctorial, le lecteur doit chercher d'autres éléments cachés dans les non-dits pour donner sens à ces négations dont l'imposition n'est pas anodine. Dans le cas présent, derrière l'affluence de particules négatives associées à la parole et à la vue, Delbo cherche à révéler la déshumanisation progressive des détenues causée par un silence annihilant qui s'insinue dans la relation à autrui. Si l'on n'entend plus, si l'on ne voit plus, l'échange avec cet Autre est réduit à néant et laisse un vide dans lequel une seule issue est possible: la mort. Ainsi, le vide textuel créé par la présence des négations reflète le vide de plus en plus présent entre Soi et Autrui. Ces silences syntaxiques véhiculent une idée de chaos et de destruction puisque la voix semble disparaître petit à petit « je ne réponds pas » (I 118), « les autres ne disent rien » (I 113).

Or, la voix est la substance symbolique de la vie humaine comme le soutient Barthes dans Bruissement: « [la voix] c'est la substance la plus humaine et la plus inhumaine; sans elle, pas de communication entre les hommes [...] [c'est la] substance symbolique de la vie humaine » (212). Comme symbole de vie, la voix n'a pas de place dans le royaume de la mort et du nihil et par conséquent est méthodiquement mise sous silence à Auschwitz. Delbo, par mimétisme, met cette voix sous silence dans son texte puisque les dialogues se font rares et courts, pour traduire le silence destructeur propre aux camps nazis. Cette rupture de la communication est amplifiée par la mise sous silence des dialogues et la profusion de soliloques et discours rapportés ou imaginaires. Dans le tout premier volume centré sur la vie à Auschwitz, seuls cinq véritables dialogues avec des tirets, des guillemets, des retours à la ligne et une logique du discours

(questions et réponses) sont intégrés dans le texte.<sup>6</sup> Deux d'entre eux sont isolés dans une vignette et portent le titre « Dialogue ». Le peu de dialogues et de symboles d'un lien entre les êtres humains exemplifie la rupture du rapport à l'autre et marque l'aspect annihilant et apocalyptique du camp d'Auschwitz. Le deuxième volume de la trilogie semble moins avare de dialogues sans toutefois leur accorder la priorité. Chacun se replie sur soi pour survivre.

Dès le premier chapitre, Delbo ne fait aucune mention de discussions ou de dialogues entre les nouveaux déportés. Elle n'individualise pas ces derniers puisqu'elle tient à renforcer cet effet de multitude dès l'arrivée en gare: chaque être humain n'est plus qu'un chiffre, qu'un corps indéfini pour l'appareil destructeur d'Auschwitz. Elle ne leur attribue d'ailleurs aucune parole excepté pour: « Ils disent, on verra bien » (I 11) et « Soyons sages les petites » (I 14). Le pronom « ils » se réfère sans distinction à toutes les arrivées de déportés et, non à une en particulier, car la phrase « on verra bien » ne représente pas un discours individualisé réel: la narratrice imagine ce que les arrivants auraient pu dire. Même s'ils n'apparaissent pas complètement dépourvus de paroles puisque l'auteure introduit des discours rapportés que les voyageurs pourraient penser ou dire en tant que groupe, cette attribution de paroles indique une étape dans le processus de mise sous silence des déportés. Dans Problèmes de linguistique générale, Emile Benveniste souligne que ces pronoms sujets « elle », « il » ou « ils » forment une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais « non rapporté à une personne spécifique » (228) ce qui s'applique aux camps nazis. Le pronom « je », en général,

---

<sup>6</sup> Dans Aucun de nous ne reviendra, le premier dialogue entre les détenues se trouve aux pages 26-27 dans le chapitre intitulé "Dialogue". D'autres dialogues se trouvent aux pages 62-65 et 154.

désigne celui qui parle et implique par là même un énoncé sur le compte de « je » ; chaque « je » a sa référence propre, et correspond chaque fois à être unique, posé comme tel (252). Quant au pronom « tu », il est nécessairement désigné par « je » et ne peut être pensé en dehors d'une relation avec « je »: « « je » énonce quelque chose comme prédicat de « tu » » (Benveniste 228). Or, par la troisième personne soit-elle « elle », « il », « elles » ou « ils » on énonce un prédicat mais en dehors de la relation « je-tu ». Dès lors, la légitimité de cette forme comme « personne » se trouve mise en question (228). Une des caractéristiques des personnes « je » et « tu » repose sur leur unicité spécifique alors que la troisième personne grammaticale « il », en soi, ne désigne spécifiquement rien ni personne (Benveniste 230) et peut être une infinité de sujets ou aucun. Si l'on regarde le texte de Delbo, l'auteur utilise la troisième personne « il » et « il y a » à plusieurs reprises lors des descriptions du monde Auschwitzien: « Il y a les gens » (I 9), « Il y a des gens » (I 9), « Il y a ceux qui viennent ... » (I 13). Ces « il » impersonnels ne font nullement référence à des personnes en particulier comme le feraient « je » et « tu ». Ainsi dès le début du premier chapitre, l'auteure, sans nous donner d'explications sur le lieu, commence par en déterminer les caractéristiques: le camp dépossède le moi de son identité constitutive. Les prisonniers ne deviennent plus que des pantins, perdant ainsi toute spécificité humaine dont la parole (dès le début, on leur crie des insanités les forçant à se taire). L'usage des pronoms personnels pluriels « ils » et « elles » met encore plus en exergue cette non-unicité et cette perte d'humanité. Perdus dans la masse, les juifs qui arrivent dans la gare d'Auschwitz se déshumanisent au point de devenir des spectres en flottement au fur et à mesure de leur incarcération. La troisième personne n'implique aucune personne; « elle peut prendre n'importe quel sujet

ou n'en comporter aucun, et ce sujet, exprimé ou non, n'est jamais posé comme « personne » » (Benveniste 231). Dans le cas de Delbo et de son témoignage sur les camps nazis, le choix de la troisième personne grammaticale renforce encore plus la déshumanisation entreprise par les nazis: la troisième personne, dans le domaine de la « parole » peut symboliser le mépris, pour rabaisser celui que ne mérite pas qu'on s'adresse directement à lui ou elle. Ce mépris prend encore plus de force associé aux cris et hurlements des gardes SS. De sa fonction de forme non-personnelle, « la « 3<sup>e</sup> personne » tire cette aptitude à devenir aussi bien une forme de respect qui fait d'un être bien plus qu'une personne, qu'une forme d'outrage qui peut le néantiser en tant que personne. » (Benveniste 231). Dans le contexte d'Auschwitz, les déporté(e)s sont méprisé(e)s et déshumanisé(e)s ce qui est rendu encore plus évident par l'usage constant des « ils », « elle » et autres pronoms sujets du même type.

Peut-être que Delbo, sans vouloir dire directement que la parole n'existe pas, nous donne un indice linguistique soutenant cette idée. Si la troisième personne grammaticale n'apparaît pas comme « personne », cela symbolise la situation des déportés: ces *non-personnes* n'ont pas de voix, ne parlent pas et par conséquent perdent toute humanité. Par un silence grammatical/syntaxique l'auteure souligne donc un silence plus profond des personnes qui ne sont plus humaines dans le camp. Delbo parvient à nous faire sentir cette absence de communication verbale, renforcée par le peu de dialogues inclus dans le reste de la trilogie.

Le manque de subjectivité dans le texte dû à la quasi absence des pronoms personnels « je » et « tu » représente parfaitement bien la stratégie représentationnelle (et le silence) de l'auteure qui préfère introduire les mêmes pronoms « non-personnels »

plutôt que de dire explicitement dès le premier chapitre que les Nazis déshumaniseront et déposséderont les arrivants de leur « moi », et par conséquent de leurs facultés basiques comme leur capacité à communiquer. Or, communiquer fonde notre relation à l'autre. L'absence de paroles empêche l'être humain d'exister complètement car elle pose le problème de l'altérité: notre rapport à l'autre se fait notamment au travers de la communication, de la parole. Si ce lien à autrui se brise, l'humain se renferme dans un monde à part et commence sa descente vers un silence annihilant et destructeur. Delbo-protagoniste en fait l'expérience lorsqu'elle se voit confrontée à une autre détenue qui décide de sortir des rangs lors de l'appel (I 46-48). Le fait que Delbo invente un discours indirect libre et l'attribue à cette femme atteste de la disparition de la parole et de l'impossibilité de communiquer avec autrui dans des situations extrêmes.

« Il faut que je me relève, que je me relève. Il faut que je marche. Il faut que je lutte encore. Ne m'aideront-elles pas ? Aidez-moi donc vous toutes qui êtes là les bras vides. »

Maman, viens vite, Flac va mourir.

« Je ne sais pourquoi elles ne m'aident pas. Elles sont mortes. Elles sont mortes. Ah ! elles paraissent vivantes parce qu'elles tiennent debout appuyées les unes aux autres. Elles sont mortes. Moi je ne veux pas mourir. »

Sa main s'agite une fois encore comme un cri—et elle ne crie pas. Dans quelle langue crierait-elle si elle criait ? ( I 46-47).

En introduisant un soliloque imaginaire et en l'attribuant à cette femme, Delbo transmet encore plus l'absence de paroles de cette *autre*, qui ne peut rien dire étant donné son état physique et psychique déplorable: « Le froid meurtrissait les tempes, les maxillaires, à croire que les os se disloquaient, que le crâne éclatait » (I 43), « tout son corps était tendu, tendues ses mâchoires, tendu son cou désarticulé en cartilages, tendu ce qui restait de muscle à ses os » (I 40), « l'égarement dans ses yeux, dans ses mains, dans son visage

convulsé » (I 41). Comme dans un état aphasique où l'on observe une perte totale ou partielle de la capacité à communiquer, c'est-à-dire de parler et/ou de comprendre et où le cerveau serait touché, la parole ne fonctionne plus, gelée par le froid: la détenue juive semble tomber dans cette catégorie. La bouche même de cette femme symbolise son incapacité à produire un quelconque énoncé: comment pourrait-elle prononcer quelques mots en ayant la bouche meurtrie, les maxillaires gelées par le froid, la bouche violette, annonciatrices d'une mort certaine: « Les pommettes sont violettes, accusées, la bouche gonflée, violette noire, les orbites avec de l'ombre au fond » (I 44), « lèvres tuméfiées » (I 45) ? Ces descriptions renforcent l'aspect cadavérique de cette femme juive dont les paroles attribuées par Delbo restent du domaine de l'imaginaire et de l'impossible. Plutôt que de nous expliquer cette absence de paroles, l'auteure préfère recourir à des images vivides de la mort ou de l'aphasie. Non-dites, toutes ces associations sont néanmoins sous-entendues, suggérées par des expressions paraphrastiques comme les descriptions mentionnées auparavant qui voilent et qui dévoilent. L'auteure n'ajoute aucun commentaire dans le texte avant d'introduire les paroles illusoires de la jeune femme juive: aucun verbe ne prouve que cette femme « aurait pu dire » de telles choses. Le « je » crée une confusion car il pourrait se référer à la femme mourante mais aussi aux autres détenues, dont Delbo, dans des situations similaires. Brusquement, Delbo prête à l'autre femme, des paroles qui changent radicalement le point de vue textuel, non pas de l'extérieur à l'intérieur, mais d'un extérieur à un autre. Le choix du soliloque qui ne lui appartient pas et l'absence de commentaire sur les raisons de ce choix, nous laissent face au silence auctorial. La lecture des pages du chapitre en corrélation avec ce discours signale l'impossibilité pour cette femme de tenir debout, de comprendre ce qui lui arrive

et, par conséquent, de prononcer un mot: « Et elle s'affaisse, épuisée » (I 44), « une tige fragile qui devrait se casser » (I 46), « La femme va mourir » (I 46). Dans un tel état, il lui est impossible de parler d'autant plus que sa bouche semble asséchée et sans vie « la bouche gonflée, violette noire » (I 44) étant donné qu'elle quitte le rang pour récupérer un peu de neige afin d'apaiser sa soif.

L'absence de verbe déclaratif dans le style indirect libre ou dans le discours immédiat entraîne une double confusion. Qui parle ? Les identités se mêlent pour ne laisser place qu'à une seule voix. Ces paroles dont l'origine reste floue et ambiguë pourraient appartenir à la fois à Delbo-narratrice ou au personnage qu'elle observe. Ce semblant de discours donne d'emblée la parole à la femme juive. Or, cette parole n'existe pas dès lors que la détenue demeure physiquement incapable de parler (sa bouche est décrite comme une violette noire). Par le choix d'un soliloque qui n'est pas le sien, par le refus d'introduire quelque commentaire que ce soit sur les raisons de son orientation discursive, l'auteure rend plus réelle la déshumanisation des victimes par leur absence de parole et leur communication avec autrui. Ce monologue intérieur n'est pas prononcé dans la réalité du camp. Le personnage parle par la voix de Delbo-narratrice qui feint de céder littéralement la parole à son personnage (ce qui accentue le mutisme implacable des détenues) même si cette dernière est incapable de prononcer quoique ce soit. Ceci est encore plus évident à la fin du passage. Alors que Delbo décrit l'égorgeage de cette femme par le chien des SS et met en relief son décharnement (« Quelque chose qui casse net. La tête dans la boue de neige n'est plus qu'un moignon. Les yeux font des plaies sales » (I 48-49)), l'auteure ouvre les guillemets et fait parler la morte une dernière fois: « Toutes ces mortes qui ne me regardent plus. » (I 49).

Ainsi, la juxtaposition de sa condition physique déplorable avec le soliloque qui ne lui appartient pas accentue la réalité de son mutisme. Elle voudrait peut-être parler, crier au secours mais sa condition physique la fige dans un silence profond qui la sépare des autres détenues. La femme, hagarde, s'est séparée de l'expérience collective dans la mesure où elle sort des rangs et s'isole par rapport au groupe. La communication avec Autrui est brisée d'autant plus que sa main, qui appelle à l'aide une dernière fois, reste sans réponse.

Si l'auteure brouille les pistes, c'est pour diriger notre regard non seulement sur la désintégration du langage issue de conditions physiques déplorables, mais aussi sur l'aliénation des femmes dans leur rapport à l'autre. Par la confusion du « je », Delbo devient cette autre, souffre pour elle mais ne réagit pas (son cri reste silencieux). Le moi de l'auteure se voit touché malgré elle par la souffrance de l'autre, incapable de lui rester indifférente. Elle se sent si impliquée dans le martyre de cette autre, qu'elle s'identifie à elle: « Je ne veux pas mourir » (I 48). Pour emprunter le terme de Levinas, le Moi de Delbo-protagoniste est désormais en « otage » car définitivement lié à l'autre par une responsabilité qui s'impose à elle et qui constitue l'essentiel de son existence (*Humanisme*: 82). Delbo cherche à détourner son regard et se remet en cause au point de sentir sa propre immobilité face au martyre de cette agonisante comme une défaillance totale, comme sa propre mort: « Elles sont mortes. Moi je ne veux pas mourir. » (I 48). Se mettre dans la peau de cette juive reflète une altération, une aliénation et une trahison de soi. Nathan Bracher souligne d'ailleurs que « « Je est un autre » car le mouvement qui le pousse à s'identifier avec l'autre du coup exclut toute coïncidence avec son propre moi :

impossible de se replier sur sa propre existence individuelle, [...], de se sentir 'bien dans sa peau'. » (264).

Pendant ce temps, les autres femmes ne bougent pas et restent plongées dans un mutisme déchirant. Une impression d'engourdissement empêche tout mouvement mais aussi tout fonctionnement normal du langage chez les détenues qui observent la scène sans bouger. Pourquoi ne réagissent-elles pas ? Delbo n'a nul besoin de nous donner ouvertement les raisons de ce silence destructeur. Le non-dit derrière la description des femmes imperturbables et silencieuses se fait véhicule de sens: le même sort attend celles qui voudraient réagir et exprimer leur dégoût et révolte; Delbo-protagoniste réagit mais ses cris restent muets: « Je crie. Je hurle. Aucun son ne sort de moi. Le silence du rêve » (I 48). Par ce silence morphologique, Delbo soulève aussi la question de choix à Auschwitz. Dans Holocaust Testimonies: the Ruins of Memory, Lawrence Langer parle de « choicless choice » et insiste sur le dilemme moral rencontré par les victimes des nazis dès que celles-ci devaient prendre une décision dans des situations impossibles (224-225). Les victimes, en l'absence d'alternatives étaient plongées dans une crise morale qui pouvait mettre sous silence leur jugement, leur estime de soi et leur intégrité. Les femmes ne répondent pas à l'appel de cette Autre non pas par choix délibéré mais par « choicless choice ». En outre, ce manque de réaction peut se comprendre du fait des conditions climatiques; la neige empêche tout mouvement et glace les prisonnières sur place ce qui rend difficile tout type de communication verbale: « Nous ne parlons pas, les paroles glacent sur nos lèvres. » (I 103), « chaque bouffée aspirée est si froide qu'elle met à vif tout le circuit respiratoire » (I 104). Parler demanderait une force surhumaine. Enfin,

les femmes restent immobiles comme si la folie s'emparait d'elles: les sentiments et réactions d'antan n'ont plus leur place dans cet enfer quotidien.

Réduisez-vous au silence, même intérieur, vous verrez à quel point certains désirs du corps grandissant jusqu'à être obsédants, et à quel point vous perdez la notion du social. A quel point vous ne savez plus vous conduire, à quel point vous cessez de comprendre pour sentir, à quel point vous devenez idiots, au sens où Dostoïevski l'entend vous êtes séparés de l'expérience collective, vous n'en gardez que ce qui a été inscrit dans vos glandes, dans vos muscles, dans vos nerfs; vous êtes hagards, vous êtes demi-fous. (Parain 217)

Pour survivre, le silence des sentiments, des émotions et de la parole prévalent. Sous le choc des conditions atroces, la conscience des détenu(e)s est terrassée: « Nous avons perdu conscience et sensibilité. Nous étions mortes à nous-mêmes » (I 58). Delbo observe aussi: « Seules nos oreilles entendraient et nous n'étions déjà plus des vivants » (I 81-82) soulignant encore une fois le silence des détenues entre elles, ce qui se vérifie également dans l'exemple suivant: « Je ne disais rien, Je ne pensais rien... je ne regardais rien. Je ne ressentais rien. J'étais un squelette de froid... » (I 104).

Dans autre chapitre intitulé « Le lendemain », l'auteure choisit l'antithèse plutôt que le discours « immédiat » pour souligner la scène insoutenable qu'il nous est donné d'observer et pour rendre compte de ce silence insupportable entre les détenues: les vivantes, mélangées aux mortes, sont acheminées par camion aux fours crématoires. Delbo et les autres observent la scène en silence sans réagir face aux visages implorants de ces spectres. L'auteure arrive à faire coïncider des opposés en travaillant sur les notions de « son » et de « silence », de « hurlement » et de « mutisme » afin de faire surgir l'idée du cri inaudible, du cri poussé mais non-entendu, « idée qui parvient le mieux à rendre le climat de désespoir et d'abattement, qui arrive le mieux à refléter l'impotence des prisonnières en train d'être chargées et l'impuissance de leurs camarades

réduites à des spectatrices. » (Motte 130). Les détenues spectatrices ne trouvent ni les mots ni le courage d'imposer leur parole face à l'horreur de la scène. Les femmes de la charrette, vivantes et mortes, appellent au secours mais elles ne sont entendues par Delbo et ses compagnes: « Elles crient mais nous n'entendons rien » (I 55), « Pour l'éternité, des têtes rasées, pressées les unes contre les autres, qui éclatent de cris, des bouches tordues de cris qu'on n'entend pas, des mains agitées dans un cri muet./Les hurlements restent écrits sur le bleu du ciel. » (I 57). Cette phrase symbolise l'absurdité du lieu où la parole et l'ouïe ne fonctionnent plus. Tous les éléments évoqués contribuent à conjurer ce décor irréel, fantasmagorique. L'ambiance hallucinatoire dégagée de ce passage fonctionne en faisant coïncider les opposés. On observe que les femmes du camion (celles encore vivantes) appellent à l'aide soi-disant par des cris; pourtant, un peu plus loin dans le texte, Delbo souligne que les cordes vocales de ces femmes se sont brisées dans leur gorge (I 57). Criaient-elles vraiment ? Bien que leur attitude, leurs gestes et leur corps incarnent un cri, leurs paroles se sont éteintes depuis longtemps, d'où une cassure avec autrui. Tandis que l'air sec aurait pu faciliter la communication dans un monde « normal», il participe à l'effacement des bruits et perd toute utilité à Auschwitz, ce que l'auteure rend encore plus évident par l'utilisation de la condition « si »: « Cet air froid et sec devrait être conducteur si nous étions dans le milieu terrestre ordinaire. » (I 56).

Mais cette hébétude et ce silence verbal ne sont que momentanés puisque, comme le remarque Bracher, « au cours de ce long calvaire de la déportation s'éveille de plus en plus irrésistiblement la conscience de l'autre sur laquelle repose, d'après Levinas, l'identité même de l'humain, et cela même où elle se trouve le plus durement éprouvée » (256). C'est peut-être pour cela que Delbo s'ingénue à parler à ses compagnes car

communiquer permet de se raccrocher à la vie et au monde humain. Delbo se rend compte de l'absolue nécessité de parler, de se confier, d'établir un contact avec Autrui pour exister et ne pas glisser vers le monde animal ou vers la mort. Lors d'un appel interminable, Delbo ne se sent plus capable de résister au froid mortel qui traverse son corps meurtri et squelettique. Alors que les femmes attendent douloureusement l'ordre de rompre les rangs, Delbo succombe un court instant. Debout au milieu de ses camarades, son corps endolori s'abandonne petit à petit à la mort, dans un vertige qui alerte ses camarades. Près d'elle, Viva, plus forte, la ramène à la vie par des gifles violentes mais aussi par la parole: « Elle dit et dit encore mon nom qui m'arrive lointain du fond du vide—c'est la voix de ma mère que j'entends » (I 106). Le silence l'aurait anéantie si la voix « si réconfortante de tendresse » de sa camarade ne l'avait pas retirée des bras de la mort.

### **3. Conséquences de l'acte verbal**

Nonobstant les conditions de vie et la violence des coups, la voix des autres arrivait tout de même à percer et à résister, ce qui augmentait, de façon dérisoire, les chances de survie des détenu(e)s. Arrivés seuls au camp sans famille proche ou sans connaissance précise des langues parlées par leurs camarades de bloc, les prisonniers s'isolaient dans un silence destructeur. Delbo eut « la chance » d'arriver au camp entourée de ses compagnes de cellule. Delbo pouvait parler et garder un semblant de normalité au niveau du langage (lorsqu'elle s'adressait à ses compagnes) alors que bien d'autres n'eurent pas cette opportunité. Il serait faux de prétendre que toutes paroles aient été anéanties dans le camp. Notre analyse essaie plutôt de montrer le changement occasionné dans l'échange verbal avec autrui. Alors que dans le monde des vivants, la

communication verbale n'est pas brimée, il en va autrement dans l'univers d'Auschwitz: la voix s'éteint progressivement à cause des maladies, des conditions climatiques et de la souffrance. Toutefois, elle survit lorsque les êtres se retrouvent et se sentent un tant soit peu en sécurité ou du moins écartés pour un moment de l'implacable dureté et cruauté nazies. Ce fut le cas de Delbo qui mentionne l'importance de la parole pour faire face à la dureté du quotidien: « Nous allions deux par deux. Nous parlions en marchant. Nous parlions du passé et le passé devenait irréel. Nous parlions plus encore de l'avenir et le futur devenait certitude. Nous faisons beaucoup de projets. » (I 125). La parole reprend le dessus dès lors que le danger se fait moins menaçant: « Le commando travaillait plus loin. Les kapos ne poussaient une pointe vers nous que de temps à autre [...] Parler, c'était faire des projets pour le retour parce que croire au retour était une manière de forcer la chance » (I 162), « leurs paroles faisaient possible le retour » (I 162).

Cependant, malgré quelques exemples isolés, Auschwitz, monde de silences où la communication verbale s'étirole, exclut toute parole autre que les cris et les ordres donnés en allemand (mots allemands qui sont hurlés; chiens qui aboient) qui fonctionnent en bruit de fond. Ces derniers laissent planer un silence spatial annihilant toute possibilité de dialogue. Face aux bourreaux, ce mutisme est de mise car parler et s'exprimer peut engendrer la mort. Lorsque le médecin SS demande calmement et gentiment aux femmes de se manifester si elles ne peuvent endurer le froid, quelques-unes lèvent la main, par incompréhension de l'énoncé codé. En incluant des questions rhétoriques auxquelles elle ne donne aucune réponse directe, l'auteure nous fait voir et comprendre pourquoi les détenues, malgré la proposition du médecin SS, osent prononcer quelques paroles ou lever la main pour « communiquer » avec l'ennemi: « En vérité, qui peut supporter

l'appel ? Qui peut rester immobile des heures ? En pleine nuit. Dans la neige. Sans avoir mangé, sans avoir dormi. Qui peut supporter ce froid pendant des heures ? » (I 38). Dans un monde ordinaire, personne ne pourrait subir un tel supplice. Lorsqu'une détenue fait signe à Marie-Claude de rajouter des précisions dans sa traduction: « Mais il vaut mieux ne pas le dire » (I 39), plusieurs mains se baissent. Les femmes adoptent alors un silence glacial puisqu'elles ont compris, grâce à la « traduction », que ce médecin ne veut rien de plus que leur mort.

Alors qu'il n'obtient pas les quotas voulus, le médecin pose une autre question qu'il fait à nouveau traduire. Toutefois, l'une des détenues s'obstine comme si le message du SS n'était pour elle qu'un geste de bonté pouvant atténuer ses souffrances. Ne comprenant pas un mot d'allemand, la détenue se fie aux premières paroles de Marie-Claude mais n'écoute pas le reste. Comment supporter la torture de l'appel, dans le froid, pendant des heures alors que l'on a soixante-sept ans? Pourquoi ne pas croire cet homme qui parle sans hurler? Le locuteur SS, s'adresse aux détenues, destinataires de l'énonciation, sans acte de violence, ce qui paraît suspect pour le lecteur, mais aussi pour les détenus, habitués aux cris incessants des SS. On réalise alors que le médecin utilise une voix calme et des paroles neutres pour arriver à ses fins. Le fait qu'il omette de dire exactement ce qu'il attend, donne à son acte illocutoire de demande un effet perlocutoire qui poussera cette vieille femme à lever la main et à sortir des rangs pour suivre le SS.

Si l'on considère la notion d'acte illocutionnaire, il faut considérer les conséquences, les effets que de tels actes ont sur les actions, les pensées ou les croyances, etc. des auditeurs. Par exemple, si je soutiens un argument je peux *persuader*, ou *convaincre* mon interlocuteur ; [...]; si je lui demande quelque chose, je peux *l'amener à faire* ce que je lui demande ; si je lui fournis une information je peux le *convaincre*, *l'éclairer*, *l'édifier*, *l'inspirer*, lui *faire prendre conscience*. (Searle 62)  
(En italique dans le texte)

Cet effet comportemental s'accompagne de divers effets cognitifs et psychologiques (sentiment de soulagement ou de satisfaction pour la vieille femme). Pourtant, cette dernière n'a pas compris le but et la portée de cette question. Le médecin ne fait nullement preuve d'altruisme puisqu'il n'a qu'un seul but en tête: éliminer les détenues qui représentent une charge inutile pour les SS. La grand-mère ne comprend pas le message dérivé de l'énoncé littéral en ce sens qu'elle s'exécute immédiatement et ne remet pas en cause la directive du Nazi. Selon elle, il est normal que l'on permette aux malades et aux vieilles personnes de sortir des rangs pour recevoir un traitement plus approprié; dans un monde « normal » ces derniers seraient prioritaires et des soins leur seraient donnés. Pourquoi ce docteur agirait-il différemment ? La femme de soixante-sept ans n'hésite pas à se faire remarquer ne réalisant pas l'ampleur de son acte: « Moi, monsieur. J'ai soixante-sept ans. » Le SS entend, se retourne: « Komm » et elle se joint au groupe formé tout à l'heure, que le médecin SS escorte au block 25. » (I 39). Le malentendu est créé par un décalage entre le sens encodé par le locuteur (sens intentionnel que l'émetteur souhaite transmettre à son destinataire) et le sens décodé par le récepteur. Dans ce passage, la détenue sous-interprète l'énoncé puisqu'elle fait la sourde oreille à un sens dérivé pourtant évident et se raccroche au sens littéral. Par la parole, cette dernière, croyant échapper à un sort malheureux, devient la victime de ce médecin qui l'escorte au block 25, le bloc de la mort. Le silence aurait mieux valu pour elle. La parole ne crée aucun échange dès lors que la femme n'est pas entendue pour ce qu'elle a compris et ce qu'elle veut (un meilleur traitement) mais pour ce qu'elle représente, autrement dit une charge supplémentaire pour les nazis qui la réduiront au silence, le silence de la mort et du néant.

Delbo, sans nommer la mort directement, nous rapproche de son symbole le plus fort: le bloc 25. Dans les chapitres précédents, l'auteure ne manque pas de mentionner ce lieu en dehors de toute réalité humaine. Elle n'a alors nul besoin de mentionner le mot « mort » ou « exécution » puisqu'en introduisant le « bloc 25 » tout à la fin du chapitre, nous saisissons encore plus le sadisme des SS. Nonobstant ses paroles gentilles, les mots du médecin sont aussi redoutables que les hurlements habituels des SS. Derrière l'assertion « escorte au bloc 25 », se cache un acte illocutoire indirect: Delbo encode son texte tout comme le docteur SS encode son énoncé. Au lieu de mettre l'emphase directe sur la mort, notre auteure choisit de passer par un symbole de la mort pour parler du sort de la vieille femme. Mais afin de faciliter notre tâche de décodage, elle fournit un contexte, Auschwitz et les camps, qui joue un rôle décisif pour notre compréhension. En dehors d'Auschwitz et des Nazis, cet énoncé ne comporterait peut-être pas de valeur illocutoire indirecte. De façon similaire, dans un autre contexte « Komm » prononcé par le SS signifierait autre chose et n'impliquerait pas une mort certaine. En revanche, dans les camps d'extermination, cet énoncé impératif produit par un Nazi ne présage rien de bon. Le médecin conduit la femme au bloc de la mort où elle réalisera, trop tard, la portée de son geste. Le contexte joue souvent un rôle décisif dans le fait que l'énoncé soit ou non chargé d'une valeur indirecte, et si c'est le cas, dans la hiérarchie des valeurs littérale et dérivée (Kerbrat 43-44).

Quelques pages plus loin, Delbo insiste encore sur le sadisme des Nazis qui manipulent le langage pour humilier les détenus et savourer leur domination. Emmenées sur un chantier près d'un ruisseau, les femmes profitent de leur pause pour parler et se reposer, lorsque soudain, les cris d'un garde SS percent leur tranquillité si fragile. Une

femme se dirige vers le ruisseau suivant les ordres du Nazi: « Une femme se dirige vers le ruisseau, sa gamelle à la main sans doute pour la laver. Elle s'arrête, indécise./

« Weiter . » Est-ce à elle ?/ « Weiter ». Dans la voix du SS, il y a comme une moquerie. » (I 112). La détenue, hésitante, pense pouvoir atteindre le ruisseau puisque le SS lui en donne verbalement l'autorisation. Cependant, l'injonction du SS n'a rien d'amical et d'humain dans la mesure où ce dernier, qui pousse la femme à aller plus loin, n'a qu'un seul but: se distraire en tuant. Parce qu'elle ne réalise pas immédiatement que le SS souhaite sa mort, la détenue suit son ordre à la lettre en avançant de plus en plus sans réaliser la portée meurtrière de ses paroles. Lorsque la femme dépasse la limite autorisée, l'homme tire sur elle et l'abat d'un coup net. Encore une fois, l'énoncé encodé du locuteur nazi n'a pas été compris par la prisonnière qui, malgré quelques hésitations, a peut-être cru que cet homme la laisserait vraiment, par altruisme ou par générosité, accéder au ruisseau pour laver sa gamelle et boire un peu. Similairement, Delbo ne communique pas directement sa pensée au lecteur. Elle introduit huit répétitions du mot « weiter », non traduit, entrecoupées de questions rhétoriques (questions pouvant représenter le discours indirect libre de la détenue) dont elle connaît pertinemment la réponse sans la partager avec nous, ce qui augmente progressivement le suspense: « A qui s'adresse-t-il ? [...] Doit-elle vraiment aller plus loin ? [...] N'est-il pas permis de se pencher sur le ruisseau à cet endroit ? (I 112). Mais Delbo intègre ces questions pour illustrer le discours indirect libre de la détenue dont nous nous sentons plus proche, car, comme elle, nous nous demandons où l'histoire nous mène. L'auteure martèle le texte par un emploi obsédant du mot « Weiter » suivi presque automatiquement d'indications scéniques sur l'attitude du SS criant et hurlant. Ce mot allemand comporte un sens

d'autant plus sinistre qu'il désigne à la fois une obligation d'avancer et une mise à mort imminente. Rien n'est indiqué sur la compréhension linguistique de la femme et l'on imagine que ce mot, déjà relevé dans d'autres chapitres, n'est pas inconnu des détenues. La femme doit savoir que les ordres issus des SS doivent être exécutés immédiatement sous peine de mort, d'où son obéissance. Or, dans ce chapitre, la situation se renverse puisqu'en obéissant au SS, la femme court à sa perte. Cette dernière se fie à l'énoncé verbal littéral du garde alors que nous, lecteurs, suivons pas à pas les indices laissés çà et là par l'auteure qui ne laisse aucun doute quant à l'issue fatale de cette scène. A nouveau, les signes donnés par Delbo dans les chapitres précédents (cruauté des SS, absence d'altruisme envers les détenus) enlèvent tout soupçon quant au motif réel du Nazi. Il est impossible que le garde laisse marcher cette femme jusqu'au ruisseau sans représailles, ce que la femme ne semble pas comprendre.

Comme nous l'avons remarqué auparavant, la parole codifiée des bourreaux n'apporte aucun réconfort ou aucune aide aux détenus, qui eux, sont tenus de se taire sous peine de punition: « Au coup de sifflet, il faut poser les outils, les nettoyer, les ranger en un tas bien fait. –Former les rangs. –Se taire. –Ne pas bouger. –Anweiserines et kapos comptent. » (I 128). Se taire face aux dominants, soient-ils nazis ou kapos, devient la règle à suivre, sous peine de mort. Dans un passage du premier volume, Delbo nous en donne un autre exemple. Sténia, la kapo, ne tolère aucun bruit dans le bloc pendant la nuit: « Sténia attend que la tornade se soit abattue, et, dans le silence où les râles s'élèvent, elle crie: « Qui fait du bruit ? Silence ! » et celle qui agonise n'entend pas. « Silence ! » (I 69). Alors qu'une détenue, sur le point de mourir, ne peut s'empêcher de pousser des gémissements de douleur, la kapo l'enverra au bloc de la mort puisqu'elle ne

supporte le bruit produit par ses râles: « Sténia [...] identifie celle qui meurt et ordonne qu'on la descende » (I 70).

Rien n'est fait pour faciliter l'échange entre les êtres dans les camps. La communication unilatérale entre les oppresseurs et détenus incarne un réel danger pour les victimes. Cependant, un autre type de communication semble possible et accessible aux prisonniers sans mettre leur vie en danger: le regard.

#### **4. Echange visuel brisé**

Associés aux silences verbaux, les silences visuels véhiculent, en temps normal, des paroles métaphoriques. Les yeux parlent tout autant que les lèvres et établissent un lien avec autrui. Les visages, les yeux, par leur répétition, nous hantent dans tout le texte. Même si dans certaines situations le silence face aux bourreaux évite une mort certaine, la parole entre les détenues permet de résister. La survie dépend à la fois de cette communication verbale et d'une communication visuelle: "Moi je n'aurais pas tenu si personne ne m'avait vue, si vous n'aviez pas été là" (III 35). Si ces deux modes de communication se brisent, ils entraînent inéluctablement un changement dans la relation à autrui et à soi. Les yeux véhiculent un message mais celui-ci ne passe plus lorsque le corps devient victime des coups, des sévices, de la faim, de la soif et de la maladie. Le rapport à l'autre est détruit ou sur le point de disparaître car l'Autre ne nous voit plus. L'épisode des hommes en est un exemple. En croisant une colonne de détenus, Delbo et ses camarades constatent avec tristesse et pitié l'état lamentable de ces prisonniers et décident de leur donner du pain. Leur regard absent se perd dans le vide comme si le camp avait extirpé toute vie humaine de ces hommes émaciés devenus spectres: "ils ne nous regardaient pas. Nous, nous les regardions. Nous les regardions [...]". Leur pensée

nous poursuivait [...] et leurs yeux” (I 35). L’imposition des silences syntaxiques, plus particulièrement des négations ajoutées aux verbes “regarder”, introduit d’autres éléments cachés dans le méta-silence. Le regard des femmes cherche en vain celui des hommes pour établir un échange (l’échange verbal est impossible) et implorer un geste en retour. Mais les hommes ne répondent pas à cette supplication. Le regard de l’autre impute une responsabilité pour Delbo, l’obligation de répondre. Dans Humanisme, Levinas explique par ailleurs que reconnaître l’Autre, ce n’est pas observer de l’extérieur, c’est au contraire entendre cet appel du visage qui « interdit le voyeurisme du regard détaché » (79). Le visage, et de fait les yeux par lesquels passe l’altérité, est un appel qui nous somme de répondre. Or, les hommes ne voient plus l’Autre et n’établissent plus de contact dès lors qu’ils ont atteint le stade ultime de la déshumanisation: ils sont devenus primaires et “ils attrapent le pain, se le disputent, se l’arrachent. Ils ont des yeux de loup” (I 36). Dans un tel état, leur conscience n’est pas imprégnée d’une altérité concomitante. L’absence et le vide dans le regard (mis en évidence par la répétition de la négation) dénotent une forme de silence puisqu’il signale la perte ou le refus voire même le reniement de cette identité humaine.

Les êtres perdent la notion d’échange lorsque la douleur, l’humiliation et la maladie prennent le dessus. Dans un autre passage lui-aussi intitulé « Les hommes », Delbo renforce la déshumanisation progressive de ces détenus qui abandonnent tout langage, toutes paroles face à ce qu’on leur inflige: de nouvelles machines d’une propreté incroyable viennent d’être acheminées au camp pour aménager une salle de radiographie et rayon-X. Serait-il possible que l’on y soigne les détenus ? La réponse appartient au lecteur. Après l’analyse du mutisme verbal et visuel de ces hommes face au sort qui les

attend, nul n'a besoin de plus amples détails: « Les hommes restent silencieux, rectifient le rang, mettent les mains au corps. Ils ne prêtent pas attention au SS ni les uns aux autres. Chacun est seul en soi-même. » (I 152). Le silence rompt la relation à autrui; aucun mot n'est échangé. L'auteure répète à plusieurs reprises le mot « silencieux » comme pour augmenter la tension de l'action. Que va-t-il se passer ? Pourquoi s'isolent-ils tous dans un silence profond ? « Ils savent » mais nous lecteurs attendons l'issue de l'intrigue: tous seront émasculés, réduits dans leur masculinité et anéantis dans leur humanité qu'ils perdent au travers de leur regard « lointain et sans couleur » (I 153). Delbo ne nous donne pas la réponse d'entrée de jeu; elle préfère focaliser sur les hommes, leurs réactions, pour ensuite agrandir le champ de vision et inclure la cause du mutisme chez ces derniers: le bloc 25.

A nouveau, l'auteure parsème son texte de signes sous forme de questions rhétoriques pour nous conduire vers la vérité. Mais comment le lecteur comprend-t-il le silence de l'auteur ? Chaque mot, chaque verbe, chaque phrase est un symbole de la déshumanisation et désintégration de la parole. Depuis le début du premier chapitre, le texte nous révèle l'impossibilité pour les détenus de recevoir des traitements médicaux appropriés lorsque ces derniers sont atteints de typhus et autres maladies. Dans le bloc 25, mouvoir où agonisent et meurent les détenus, aucun docteur ne prodigue les soins appropriés. Il paraît alors suspect que l'on « soigne » les prisonniers avec de nouveaux appareils radiographiques dans le camp: « La première fois que des hommes sont soignés à notre camp » (I 153). Pris tel quel, cet énoncé semble inapproprié par rapport au contexte. Se pourraient-ils que les Nazis qui tuent, torturent et humilient l'être humain décident d'améliorer ses conditions de vie ? Il en est peu probable. D'ailleurs, si le

lecteur utilise ses connaissances historiques et se rappelle les expériences médicales menées par Dr Mengele sur les femmes, les hommes et les enfants du camp, il ne peut que douter des intentions des Nazis. Le lecteur est donc amené à réinterpréter l'énoncé de Delbo (et son acte illocutoire indirect) en mettant en parallèle tous les éléments textuels donnés jusqu'à présent. L'auteure joue alors sur l'ironie pour faire passer son message:

En gros, le mécanisme qui gouverne l'ironie est que, prise littéralement, l'énonciation ne convient manifestement pas à la situation. Comme il est très clair qu'elle est inapproprié, l'auditeur doit la réinterpréter pour qu'elle devienne adéquate ; et l'interprétation la plus naturelle consiste à lui attribuer le sens *contraire* de celui que suggère sa forme littérale [...] Pas plus que la métaphore, l'ironie ne requiert de convention, qu'elle soit extra-linguistique ou autre. Les principes de la conversation et les règles générales gouvernant les actes de langage suffisent à fournir les principes fondamentaux de l'ironie. (Searle 161-162)

Ce que souligne Searle dans Sens et expression s'adapte et correspond au témoignage de Delbo. Dans le cas présent, le lecteur sait qu'Auschwitz incarne la souffrance, la mort et la cruauté et qu'aucun SS dans cet univers apocalyptique ne fait preuve d'humanité envers les détenus. Tout est fait pour réduire à néant les êtres considérés faibles et sous-humains; l'altruisme n'est pas de mise, ce qui rend encore plus douteux la phrase de l'auteure « La première fois que des hommes sont soignés dans notre camp » (153). Puisque la forme littérale de l'énoncé paraît invraisemblable, il va de soi pour le lecteur que Delbo signifie le contraire de ce qu'elle écrit. Les Nazis ne prodiguaient pas de soins médicaux aux hommes et aux femmes du camp parce qu'ils préféraient les empiler au bloc 25 où agonisaient les malades et les mourants, sans médicaments et sans nourriture. Ceci explique l'attitude des hommes qui, attendant leur tour devant « l'hôpital », savent que les nouveaux instruments des Nazis n'augurent rien de rassurant et de normal. L'auteure nous avoue d'ailleurs que « les femmes, c'est à la chirurgie qu'on les stérilise »

(153). Ainsi, sans dire directement que « les hommes sont stérilisés par les Nazis », Delbo parvient à ses fins par le biais d'énoncés ironiques ou indirects.

Tout comme les hommes aux yeux de loup de l'exemple précédent, ces détenus sont brisés c'est pourquoi ils ne peuvent plus établir aucun contact, soit-il verbal ou visuel, avec autrui: « leur regard fuit celui des autres qui attendent. » (I 153). Seule l'humiliation remplit leurs yeux: « comment dire la détresse dans leurs gestes. L'humiliation dans leurs yeux. » (153). Comment parler aux autres quand on ne se sent plus soi-même humain ? Seul le silence s'impose sur des paroles qui ne signifieraient plus rien ou qui ne pourraient rendre l'atrocité subie. Non seulement leur stérilisation les déshumanise, mais leur enlève aussi toute possibilité de garder un contact verbal ou visuel avec autrui du fait d'une honte extrême.

Dans un autre passage, Delbo fait face à cette rupture de l'altérité et à la négation de l'humain par le silence du regard. Quand d'autres détenues appellent par leurs yeux et sollicitent le secours des autres, Delbo-protagoniste reste plongée dans un silence dévastateur qui entache sa conscience, son moi. L'auteur efface toute marque d'instance narrative et a recours à la première personne grammaticale sans avoir indiqué au préalable son intention de transmettre ce qu'elle pense: « Je ne la regarde plus. Je ne veux plus la regarder. Je voudrais changer de place, ne plus voir. [...] Que veut-elle faire ? Pourquoi nous fixe-t-elle ? [...] N'est-ce pas moi qu'elle désigne ? » (I 44). N'oublions pas que Charlotte Delbo témoigne de son expérience dans les camps et par là même, prend le rôle à la fois de l'auteur et du protagoniste. De fait, le « je » employé par Delbo, fait référence à l'auteure-narratrice. Cependant, on est en droit de se demander si ce « je » renvoie uniquement à l'auteure qui a écrit le texte ou à la narratrice qui s'avère

être la même personne mais appartient à une période révolue. Au travers de la narratrice qui parle, l'auteure analyse, avec du recul, son attitude d'antan afin de mettre plus en relief cette absence de communication visuelle entre elle et autrui. La réalité des camps provoquait certaines attitudes qui pourraient paraître inhumaines dans un monde « normal ». Toutefois, les camps nazis ne laissaient pas le choix: Delbo-narratrice ne peut se plier à répondre à l'appel de cette autre. Le lien avec autrui se brise quand la parole, verbale ou visuelle, reste muette. La femme agonisante n'est pas un simple objet du regard: elle renvoie le regard de Delbo et l'interpelle en lui imputant une responsabilité, celle de répondre. La même scène revient plusieurs fois dans son témoignage. Alors que Delbo trouve un peu d'eau pour apaiser sa soif, elle ignore Aurore, une autre détenue, qui l'implore de son regard:

Pourquoi lui donnerais-je de mon eau ? Aussi bien elle va mourir. Elle attend. Ses yeux implorent et je ne la regarde pas. Je sens sur moi ses yeux de soif, la douleur à ses yeux quand je remets la gamelle à ma ceinture. La vie revient en moi et j'ai honte. Et chaque matin je reste insensible à la supplication de son regard et de ses lèvres décolorées par la soif, et chaque matin, j'ai honte après avoir bu. (I 118-19)

Sa lucidité retrouvée après avoir avalé quelques gorgées d'eau, elle se trouve incapable d'apprécier pleinement le liquide. Delbo, sensible au regard de sa camarade, est alors tournée vers l'extérieur par son visage implorant. Le retour à soi ne dure pas longtemps puisque la conscience de l'autre la réveille. L'auteure « entend » cet appel du regard qu'elle n'ignore pas complètement dans la mesure où un sentiment de culpabilité l'étreint fortement: « J'ai honte ». Malgré le martyr de cette femme, Delbo décide de ne pas lui donner d'eau ce qui provoque en elle une honte indéfinissable dont la racine se trouve dans un regard non pas « détaché » comme le souligne Levinas mais embarrassé, voire coupable. La conscience de l'auteure se bat contre la réalité de sa soif: croiser le

regard de cette femme obligerait Delbo à lui céder quelques gouttes d'eau. Or l'auteure, dans un état physique déplorable, ne peut envisager de partager ce qui lui permettra de tenir encore quelques heures ou quelques jours. Encore une fois, Delbo-protagoniste, par sa décision d'éviter le regard de cette autre, signale le reniement ou l'effacement de toute identité humaine chez cette jeune fille qui ne tardera pas d'ailleurs à mourir, d'où le sentiment de culpabilité chez l'auteure.

Par l'exposition de ces scènes, Delbo n'attend pas de réponses de notre part mais cherche plutôt à nous faire découvrir un monde apocalyptique et inhumain: les victimes ressentaient le silence de leur regard comme un manque de responsabilité, une défaillance de leur part, un dénuement total, et une détérioration de leur système moral et éthique. Le mutisme de Delbo la hante car comme le souligne Levinas:

Le mouvement vers Autrui... m'implique dans une conjoncture qui, par un côté, ne me concernait pas et devrait me laisser indifférent: que suis-je donc allé chercher dans cette galère ? D'où vient ce choc quand je passe indifférent sous le regard d'autrui ? La relation avec autrui me met en question, me vide de moi-même et ne cesse de me vider. (*Significations*: 143)

Pour faire *voir* cette réalité au lecteur, l'auteure introduit des indices sous la forme de négations ajoutées aux verbes sensoriels pour incarner textuellement le vide silencieux du regard ainsi que pour traduire la déchéance de l'humain (I 41-44). Delbo ne peut répondre à cette supplication (regard qui, selon Levinas, révèle la supplication puisqu'il s'adresse directement à moi) (*Significations*:145). Par la présence de la négation, cette scène symbolise à quel point les autres femmes, par leur silence verbal et visuel, annihilent l'Autre dans la mesure où elles demeurent témoins passifs de la scène, et ne prennent pas en compte la souffrance de cette Autre, extérieure à elles: « Là où j'aurais pu rester spectateur, je suis responsable, c'est-à-dire encore parlant » (*Humanisme*: 79).

Le regard représente alors un « premier discours » et même un « commandement » (un discours qui finit dans le silence car on n’y répond pas): « Dans le visage, Autrui m’interpelle et signifie un ordre de par sa nudité, de par son dénuement. C’est sa présence qui est une sommation de répondre » (*Significations*: 146). Cette rupture de communication par le regard indique non seulement une disparition de tout dialogue entre les deux femmes mais indique aussi la perversion du système concentrationnaire qui annihile la volonté et la responsabilité envers Autrui (pour la majorité).

Si dans ce monde ubuesque et absurde, les deux modes de communication s’éteignent, un vide entre soi et autrui s’installe, ce que Delbo souligne dans le dernier chapitre d’ANNR: « Ici en dehors du temps [...] les yeux pâlisent. Les yeux s’éteignent. Les lèvres pâlisent. Les lèvres meurent. » (I 180). Un monde meilleur où le langage reprendrait forme, attendrait peut-être les survivants de cet enfer, du moins c’est ce qu’ils croyaient. De retour au pays, beaucoup ont dû à nouveau faire face à un silence verbal et visuel. D’un autre type, leur présence s’insinua entre eux et les vivants.

### **III. De retour en France**

#### **1. Echange verbal rompu avec autrui**

De retour en France, on s’attendrait à voir les femmes retrouver un monde de paroles, un monde humain qui leur laisserait la possibilité de s’exprimer, de communiquer avec autrui. Finis les abus physiques et verbaux, finies les tortures et conditions de vie inhumaines: les femmes retournent enfin aux sources de la vie et de la parole, du moins c’est ce que l’on croit. Dès le premier chapitre de MNJ, Delbo prend conscience de son inadéquation avec le monde environnant. Ce sentiment n’est pas

étranger aux survivants de la Shoah car, comme le souligne Annette Wiewiorka dans Déportation et génocide, nombreux furent ceux qui ne trouvèrent plus leurs repères d'antan et se sentirent étrangers; il existe

un refus de reconnaître le bagage du déporté. On l'accueille, mais on ne souhaite que par un accord tacite l'épisode de la déportation ne soit qu'une parenthèse. Celui qui revient porte avec lui une expérience dont son entourage ne veut rien savoir, peut-être parce qu'il ne l'a pas partagée, qu'il craint qu'elle ne le sépare radicalement. (173)

Changée par son expérience des camps, l'auteure réalise à quel point le retour peut être angoissant et douloureux, ayant perdu tout repère avec le monde d'avant: « Avais-je eu une vie avant ? » (III 14). C'est alors qu'elle devient spectre pour elle-même et pour les autres, fuyant la voix des personnes qui l'interrogent. Désormais, comment apprendre à vivre sans ses compagnes de déportation, après avoir été témoin d'autant de souffrances? Comment retrouver la parole pour communiquer avec ces autres qui n'ont jamais connu l'enfer des camps? A l'approche de Paris, les voix de ses compagnes commencent à se fondre dans la masse et la plongent dans un silence et une solitude profonde: « Seules leurs voix demeuraient et encore s'éloignaient-elles à mesure que Paris se rapprochait. » (III 9); « Je les regardais se transformer sous mes yeux, devenir transparentes, devenir floues, *devenir spectres*. » (III 9) ; « Je les entendais encore, je commençais à ne plus comprendre ce qu'elles disaient.» (III 9).

Pour amplifier cette idée de silence et de renfermement sur soi, Delbo nous laisse pénétrer sa conscience par l'intermédiaire d'un dialogue intérieur—dialogue sous forme de questions-réponses—à partir duquel nous saisissons son angoisse et son silence. A nouveau, elle suggère les caractéristiques et diverses formes de son mutisme avant de le nommer. Delbo-protagoniste se parle à elle-même et n'inclut aucun dialogue avec autrui, en vue de symboliser l'incommunicabilité évidente avec ceux qui l'entourent. Ceci est

d'autant plus clair qu'elle admet ne pas entendre les paroles des autres comme si elle préférerait s'emmurer dans un silence protecteur: « [des gens] [...] me parlaient, ils me racontaient des choses, ils me posaient des questions. Pour les questions, ils ont vite cessé, je ne répondais à aucune. J'entendais leurs voix de très loin. » (III 13). De plus, l'abondance de questions dans certains passages imite non seulement son affolement lorsqu'elle se voit séparée des femmes de son convoi, mais aussi son silence (on l'imagine se poser ces questions à elle-même agrandissant encore plus l'espace entre elle et les vivants), et enfin son incompréhension du monde environnant (incompréhension des paroles prononcées par les visiteurs qui viennent la voir): « Pourquoi veulent-ils *me voir* ? Pourquoi *parlent-ils* ? Que veulent-ils savoir ? Pourquoi veulent-ils que je sache, moi, certaines choses qu'ils sont prêts à me dire, qu'ils sont venus exprès pour me dire ? » (III 13) (Nous soulignons).

L'auteure, devenue spectre, perd toute notion d'échange. La peur de ne pas pouvoir faire comprendre aux vivants ce qu'étaient les camps nazis paralyse les victimes et engendre un silence verbal et visuel. Lawrence Langer parle d'ailleurs d'« *anguished memory* » dans Holocaust Testimonies pour expliquer le problème du choix du langage auquel durent faire face les survivants à leur retour. Ceux-ci sentaient que leur histoire repoussait les interlocuteurs au lieu de capturer leur intérêt. C'est un refrain familier chez les déportés qui sont tentés de dire aux autres qu'ils ne peuvent comprendre du fait qu'ils n'y étaient pas. Delbo tombe dans cette catégorie puisqu'elle refuse de répondre aux questions en décalage avec son expérience. Auschwitz a ainsi creusé un fossé infranchissable entre les survivants et leur milieu. Les déportés de la mort sont de véritables « revenants » (III 191), voués au statut d'étrangers perpétuels, toujours à

l'écart, toujours soumis à l'inconfort affectif et à l'incompréhension. C'est pourquoi Delbo parle sans cesse de « spectres » ou de monde flou dans son troisième volume (III 9-10). Son expérience d'Auschwitz n'a aucun référent passé; par conséquent, elle réalise l'impossibilité pour autrui de comprendre. D'ailleurs les mots lui manquent dès son retour en France: « Comment réfléchir quand on ne possède plus un mot, quand on a oublié tous les mots ? » (III 12). Ne pas raconter perpétue une certaine tyrannie de la mémoire qui amène les survivants, ultimement, à douter de la réalité des événements vécus (Laub 75-91).<sup>7</sup> On comprend alors leur choix du silence.

Laub, lui aussi, souligne dans Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History que la Shoah se situe tellement au-delà du monde de l'expérience humaine conventionnelle qu'il laisse à l'intérieur du survivant «a quality of otherness... outside the range of associability linked experiences. » (69). Les survivants ont peur de ne pas être compris, d'où leur mutisme face à ceux qui questionnent. Delbo nous indique qu'à l'époque, les mots ne venaient pas à elle; encore sous le choc du traumatisme laissé par la déshumanisation des camps, elle devait composer avec une langue qui ne pouvait traduire la réalité nazie. Face à l'impossibilité d'expliquer Auschwitz, le silence était de mise: « C'est presque impossible, plus tard, d'expliquer avec des mots ce qui est arrivé à l'époque où il n'y avait pas de mots » (III 13). Le simple fait de crier ne pouvait pas rendre compte de son traumatisme et de celui des autres: « crier était inutile, crier à l'aide était inutile » (III 11). Alors que la foule essaie de l'aider, rien ne peut la sortir de ce silence pesant. En décrivant son état psychologique au retour en France, Delbo aborde certains des symptômes caractéristiques chez les

---

<sup>7</sup> Laub, Truth and Testimony. The Process and the Struggle.

survivants. Selon Chodoff, les détenus ont développé un syndrome qui peut prendre la forme de dépression chronique, apathie et retrait du monde social (comme le fait Delbo lorsqu'elle ignore ce qu'on lui dit et reste plongée dans son monde silencieux), affectation de la mémoire, isolation, impossibilité de verbaliser des événements traumatiques.<sup>8</sup> Gaby, une compagne de déportation, se met en retrait de la société et ne voit personne de la journée (III 174). Bien qu'elle soit contrainte d'aller en ville de temps en temps, elle n'apprécie guère le contact avec autrui. Par la transcription du témoignage de sa camarade, Delbo manipule la structure de la phrase de telle sorte que le placement des mots suggère cette mise à l'écart de Gaby par rapport au monde environnant: « Je suis bien obligée d'aller en ville quelques fois, quand il me faut un vêtement, des chaussures. Rarement. » (III 175). L'adverbe « rarement » vient en position finale, isolé du reste comme pour symboliser l'isolement voulu de Gaby. Cette dernière rompt tout dialogue et toute communication avec autrui. Marie-Louise réagit de la même manière et exprime sa peur de l'autre, une peur ancrée à la fois dans le regard et dans l'impossibilité d'exprimer quoi que ce soit. Dans des situations où autrui devient l'interlocuteur, Marie-Louise laisse la place à son mari qui formule les phrases pour elle. Le traumatisme des camps brise tout échange verbal: « J'avais peur de tout: d'aller la poste, au marché. Dès qu'il fallait adresser la parole à quelqu'un, j'étais prise de bégaiements, de tremblements. » (III 92). Les discussions anodines, par exemple, la bloquent au point de la faire bégayer: « Même des amis, tout se brouillait. Je ne trouvais plus mes mots, je me mettais à trembler, à transpirer. » (III 86). Delbo retranscrit bien l'angoisse de sa compagne en coupant les syntagmes par des virgules et en gardant le style oral de

---

<sup>8</sup> Cette liste est loin d'être exhaustive.

l'entretien. La rupture ainsi créée traduit le blocage des mots et le manque de fluidité au niveau de la parole. L'amie de Delbo se met en retrait physiquement puisqu'elle se réfugie derrière son mari qui devient son intermédiaire dans l'acte verbal: « [il] parlait à ma place » (III 93). Cependant, l'attitude de Marie-Louise change dès lors qu'elle parle à une compagne de déportation. Nous ressentons sa joie lorsque cette dernière s'adresse à « Charlotte »: partager les mêmes souffrances unit ces deux femmes. Alors que dans MNJ Delbo retranscrit les témoignages de ses compagnes sous forme de monologue ou de discours rapporté, dans le cas présent, Delbo introduit un dialogue entre elle, Marie-Louise et son mari. Etant donné les réactions de son amie dans la vie de tous les jours, Delbo aurait pu symboliser cette absence de paroles face aux autres par l'absence de dialogue. Or, l'auteure en décide autrement. Par la présence d'une communication réelle entre Delbo et les deux autres protagonistes, on ressent d'autant plus l'écart entre le passé et le présent, entre la parole et le silence, entre les survivants et les vivants. Parce que « Charlotte » partage un terrain commun avec la déportée, nul besoin d'avoir peur; les mots sortent sans bégaiements, sans tremblements.

Delbo retranscrit l'expérience de ses compagnes de déportation avec le dessein de montrer à quel point les survivant(e)s étaient toujours prisonni(ère)s de leur passé dans leur vie quotidienne; la parole perdue à Auschwitz ne revient pas à la surface dans un monde « normal ».

Le trauma défie la communicabilité parce qu'il empêche la personne traumatisée d'accéder à un langage concis pour donner voix à l'expérience de telle manière à capturer de façon adéquate son horreur. A moins de pouvoir signifier de manière satisfaisante la nature du traumatisme souffert, les essais pour communiquer ne satisferont pas le

survivant. Au retour des camps, Delbo comme tant d'autres, a dû faire face aux limites des options linguistiques offertes au locuteur.<sup>9</sup> Les mots, après tout, prennent racine dans leur contexte situationnel à partir duquel ils dérivent leur signification. Comme le signale Mado, « Les mots n'ont pas le même sens [...] [Les gens] disent: j'ai peur, j'ai faim, j'ai froid, j'ai soif, j'ai sommeil, j'ai mal comme si ces mots-là n'avaient pas le moindre poids » (III 60-61). Pourtant, dans le monde d'Auschwitz ils prennent un autre sens. Après un trauma de cette ampleur, le langage ne paraît pas adéquat pour assumer sa tâche linguistique de représentation. L'aliénation que les survivants ressentent par rapport à ceux qui ne comprennent pas, arrive jusqu'à eux. Delbo et ses compagnes font alors face à ce que Langer appelle "an estrangement even between one's present and past *personae*." (142). Un dédoublement se produit ce que Mado exprime à plusieurs reprises dans son témoignage: « Je suis autre. Je parle et ma voix résonne comme une voix autre. Mes paroles viennent d'en dehors de moi. Je parle et ce que je dis, ce n'est pas moi qui le dis. » (III 60). Lorsque sa voix s'étouffe et rompt toute communication verbale, le sentiment d'une mort latente l'enveloppe. Delbo n'introduit aucun commentaire puisqu'elle reste neutre face au témoignage de sa compagne. Néanmoins, elle garde cette idée de dédoublement et de spectres en jouant sur les paradoxes par l'intermédiaire des témoignages (les femmes qui témoignent dans le troisième volume réitèrent cette notion de 'mort-vivantes'; bien qu'elles aient survécu, le camp les a détruites au point d'en faire des fantômes du passé en déphasage avec le monde réel.) Etre vivant n'implique pas forcément une prise de paroles de la part des traumatisés qui se sentent obligés de « dire »

---

<sup>9</sup> Nous parlons ici des semaines qui suivirent le retour de Delbo. Encore sous le choc, l'auteure n'avait pas encore trouvé un moyen linguistique/rhétorique pour représenter l'indicible. Elle a écrit son texte Aucun de nous ne reviendra seulement en 1946, lorsqu'elle était en convalescence en Suisse.

pour redonner une parole à ceux et à celles morts dans les camps. Malgré leur envie de témoigner, un blocage se produit au point de faire douter les survivants: sont-ils vraiment vivants ? Sont-ils morts ? Mado s'interroge: « Et me revoilà, moi, mais morte aussi. Ma voix se perd. Qui l'entend ? » (III 48). L'association, dans la même phrase, de l'adjectif « morte » et de la présence de la voix crée un paradoxe: comment peut-on parler si l'on n'existe plus? Son impossibilité de prononcer les mots d'antan et son anéantissement à Auschwitz soulignent une difficulté de se sentir vivant à leur retour et font écho au titre du premier volume 'Aucun de nous ne reviendra' au travers duquel Delbo sous-entend qu'elle et tant d'autres ont abandonné une partie de leur vie à Auschwitz. Personne ne peut revenir intacte des camps de la mort où a personne d'avant-guerre n'a plus de voix et n'existe plus.

Si la parole verbale s'estompe pour laisser place à un silence, Mado perd une autre voix métaphorique: le regard. Regarder le monde autour de soi, regarder autrui reste problématique dans la mesure où ce qu'elle voit n'est pas ce qui est présent devant ses yeux. Seules les images d'Auschwitz restent visibles; on imagine alors Mado flotter dans le monde des vivants, impassible au regard d'autrui:

Et ce n'est plus ce que j'ai sous les yeux que je vois, ce sont des images qui viennent de derrière mes yeux. [...] Ce sont des tas de cadavres que je vois. [...] Un visage, une bouche, des yeux. Tous ces yeux, tous ces yeux qui s'agrandissent dans ces visages qui s'émacient, tous ces yeux qui se décolorent et s'éteignent, tous ces yeux qui défient, ou qui supplient et se résignent. (III 61)

La répétition de « tous ces yeux » nous permet de saisir la tourmente des survivants, bloqués dans un passé qui ne passe pas. Les yeux des morts poursuivent Mado dans son quotidien, ce qui rend impossible toute vie « normale ».

Les prisons de l'Occupation, le monde d'Auschwitz et la France d'après-guerre apparaissent donc comme un monde de silences sans paroles, un monde de menace et de danger pour l'homme:

[...] Silence on its own, the world of silence without speech is the world before creation, the world of unfinished creation, a world of menace and danger to man. Not until speech comes out of silence does silence come out of pre-creation into creation, out of the prehistoric into the history of man, into close relationship with man, becoming part of man and a lawful part of speech. (Picard 28)

Victimes d'un silence spatial annonciateur d'une mort cruelle et d'un silence verbal et visuel annihilant l'échange humain, les déportés font face, de retour au pays, à d'autres angoisses liées à leur traumatisme. Fantômes du passé, ils/elles se voient flotter dans un monde qui les dépasse et qui ne les comprend pas vraiment. La France qui les accueillera ne mettra d'ailleurs pas longtemps à refouler ce passé qui dérange. Si Delbo décrit avec force les silences propres aux prisons et aux camps nazis, elle met aussi en évidence les silences du peuple et du gouvernement français envers la Shoah, les déportations et les femmes résistantes. Par l'utilisation d'une poétique du silence, notre auteure réussit à faire ressortir les sujets tabous de l'après-guerre et des années qui suivirent. Comment Delbo parvient-elle à « dire » l'implication de Vichy dans les déportations sans expliquer directement ce qu'il en est? Comment aborde-t-elle la question juive sans prendre parti et sans commentaire politique ou philosophique? Pourquoi ne nous donne-t-elle pas un portrait des résistant(e)s similaire à celui de la mémoire gaulliste et communiste? Notre dernier chapitre tentera de répondre à ces questions en analysant les silences rhétoriques de l'auteure.

## Chapitre IV

### Silence rhétorique et silence de l'Histoire

Tout au long de sa trilogie, Charlotte Delbo se fait fort de nous transmettre la réalité de l'Holocauste ainsi que les silences inhérents au camp d'Auschwitz-Birkenau, et ce grâce à une écriture du silence bien particulière. Cependant, la rhétorique du silence chez Delbo ne se limite pas simplement à *faire voir* le monde concentrationnaire et carcéral mais sert aussi à mettre fin au silence d'une mémoire collective trop encline à étouffer certains aspects des « années noires ». Ce silence de l'histoire représente à la fois le refoulement, par la société, d'événements importants du passé mais aussi la mise à l'écart des juifs, des femmes, des STO et autres groupes dans la mémoire officielle. Pendant longtemps, les historiens, dépositaires et concepteurs d'une mémoire savante, ont omis, eux aussi, certains aspects de l'Occupation dans leurs ouvrages. Le meilleur exemple se trouve dans L'Histoire de Vichy, écrit par Robert Aron en collaboration avec Georgette Elgey, qui devint l'ouvrage le plus répandu en France sur le sujet des « *années noires* ». Malgré des recherches approfondies, Aron n'aborde pas la question de la participation volontaire et non forcée de Vichy dans les déportations de français juifs et non-juifs. Bien au contraire, il s'attache plutôt à défendre l'idée que Pétain, le bouclier des Français, avait su jouer double jeu avec Hitler. Henri Amouroux suit le même chemin dans La Vie des français sous l'Occupation (1961) et dans La Grande histoire des français sous l'Occupation (1976-1993). Bien que ses ouvrages obtiennent un vif succès de librairie, ils n'échappent pas à la critique des historiens universitaires qui les jugent trop indulgents pour Vichy et trop peu au fait des conclusions plus sévères des nouvelles

recherches comme celles des américains Robert Paxton et Stanley Hoffman et du canadien Michael Marrus.

En 1973 est publié l'ouvrage La France de Vichy de Paxton qui marque une rupture décisive dans l'historiographie de la France sous l'Occupation. Il a fallu un Américain pour provoquer une prise de conscience sur le sujet tabou de l'Occupation. Jusqu'alors, l'Histoire de Vichy écrite par Aron dominait les études dans ce domaine. Paxton écrit avec une perspective neuve, en réaction à la légende tenace véhiculée par d'autres historiens. Il bouleverse la lecture de l'histoire du régime de Vichy, entité française et non allemande, puisqu'il dénonce sa volonté de collaborer, de devancer les directives allemandes et de préparer l'entrée de la France dans une Europe nazie par le biais de la Révolution Nationale. Son étude réfute ainsi la thèse du bouclier ou du double jeu, et réitère les analyses de l'historien allemand Eberhard Jäckel sur l'initiative française de collaborer. Paxton intègre cette idée et la développe plus en profondeur car il insiste lourdement sur l'antisémitisme prégnant en France, un antisémitisme non pas hérité de l'Allemagne nazie mais enraciné dans une France ambiguë. La nouvelle perspective adoptée par Paxton provoque un scandale lors de sa publication par le fait qu'elle démonte l'un des mythes fondateurs gaullistes, celui d'une « France éternelle » unie contre l'ennemi dès le début du conflit. Selon son ouvrage, ce mythe résulte d'une mémoire sélective à partir de laquelle les Français reconstruisent leurs souvenirs de l'Occupation. La France de l'après-guerre préfère se rappeler l'année 1944, mise sur un piédestal par les Français qui y voient l'engagement de tout un peuple dans la résistance, plutôt que l'arrivée au pouvoir de Pétain dont le statut de héros de la Première Guerre mondiale lui confère une certaine popularité. Certains, comme Paul Auphan, pensaient

que l'histoire de Vichy devait être « une affaire à traiter entre français » (*Le Monde*: 24-25)<sup>1</sup> et le journal *Le Monde* du 1<sup>er</sup> février 1973 devint le terrain de nombreux débats et d'une longue correspondance sur le sujet. Paul Gillet y demandera d'ailleurs, comme beaucoup d'autres, « [...] ce qui lui prend, à cet Américain, de venir rouvrir nos placards à cadavres ? » (*Le Monde*: 17-19).<sup>2</sup>

Henri Rousso explique ce refus de « rouvrir » les plaies du passé par ce qu'il appelle « le syndrome de Vichy » dans l'ouvrage du même nom. Ce syndrome se caractérise, tout d'abord, par une phase de deuil entre 1944 et 1954, dans laquelle la France affronte les séquelles de l'Occupation et de l'épuration dont elle ne peut résorber entièrement le traumatisme (25). De 1954 à 1971, le souvenir de Vichy se fait moins conflictuel. Pourtant les Français refoulent cette guerre civile, aidés en cela par l'établissement d'un mythe dominant: le résistancialisme. Selon Rousso, le résistancialisme désigne un processus qui a cherché:

primo la marginalisation de ce que fut le régime de Vichy et la minoration systématique de son emprise sur la société française, y compris dans ses aspects les plus négatifs; secundo, la construction d'un *objet* de mémoire, la « Résistance », dépassant de très loin la somme algébrique des minorités agissantes que furent les résistants. (21)

Ce mythe résistancialiste arbore ses faiblesses dès lors qu'il met de côté d'autres mémoires tout aussi marquées par l'Occupation: « les prisonniers de guerre, plus d'un million d'hommes qui n'ont pas connu l'Occupation [...]; les travailleurs STO, mémoire honteuse par suite de la glorification outrée du réfractaire, assimilé souvent au maquisard; les déportés raciaux, juifs en tête, ombre insupportable au tableau idyllique » et les femmes que Rousso oublie d'inclure... Les générations qui ont vécu l'Occupation à l'âge

---

<sup>1</sup> Auphan, Paul. "Un pamphlet pour justifier une opinion". *Le Monde : Livres*, 22 mars 1973.

<sup>2</sup> Gillet, Paul. "L'avènement des technocrates". *Le Monde*, 1<sup>er</sup> février 1973.

adulte aspirent à l'oubli pour diverses raisons fort compréhensibles: certains ne veulent guère se remémorer les humiliations et les douleurs causées par l'Occupation et par la mort d'êtres chers; certains tiennent à reconstruire leur vie sans y mélanger le passé; d'autres ressentent de la honte, honte de ne pas avoir fait les bons choix dans les moments décisifs. Dans La France de Vichy, Robert Paxton affirme tout simplement que le régime de Vichy et son œuvre ont « purement et simplement été effacés de l'histoire après la Libération. » (385). De son côté, Annette Wieviorka met en évidence cette volonté d'oublier le passé qui se manifeste par la construction d'une mémoire particulière: la mémoire patriotique. Tandis que cette mémoire accentue le rôle de l'armée, des soldats, des prisonniers de guerre et des résistants, elle occulte les détenu(e)s juifs et non-juifs des camps de concentration et d'extermination. Elle met l'emphase sur le patriotisme des Français qui n'auraient pas hésité à défendre leur patrie face à l'ennemi. Chacun reste attaché à une vision simpliste de la guerre, une guerre où deux camps s'affrontent comme en 1914-1918 et où un vainqueur, la France « éternelle », s'affirme. Or, le deuxième conflit mondial va au-delà d'une simple conquête territoriale et d'un conflit politique entre deux camps bien définis: il introduit de nouvelles données, le génocide humain, la purification raciale ainsi que la collaboration. Néanmoins, la France d'après-guerre occulte ces aspects complexes du conflit qui réveilleraient d'anciens démons dont personne ne veut voir les visages. Les Français préfèrent se rattacher à une conception patriotique de la guerre.

La mémoire de 39-45 renvoie de façon obsessionnelle à celle de 14-18. Vision qui a l'avantage d'être simple, mais qui élude la complexité du second conflit mondial [...] Le 11 novembre marque avec grandeur la double victoire de la France dans ses guerres contre l'Allemagne: la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, enchâssée dans celle de 14-18, est d'abord patriotique. (*Déportation et génocide*: 433).

Nonobstant le nombre important de déportés raciaux et politiques, aucune pertinence n'est accordée à l'histoire des juifs de la Diaspora ni à leur condition de minorité persécutée.

Ce silence vient non seulement des vivants qui ne croient pas le témoignage des survivants ou ne veulent pas entendre parler d'un passé qui fait honte, mais peut aussi venir des personnalités politiques comme de Gaulle, les socialistes ou les communistes qui ne souhaitent pas mentionner le rôle proactif joué par le Gouvernement de Vichy dans les déportations. Michael Marrus et Robert Paxton mettent en évidence cette responsabilité de Vichy et enlèvent tout soupçon quant à l'existence d'un soi-disant *Diktat*. Bien que Pétain, calculateur bien plus que protecteur, ait clamé son innocence dans les exactions commises sur le territoire français et ait insisté sur sa fonction de bouclier face aux Allemands, sa culpabilité ainsi que celle de ses collègues n'en est pas moins évidente. Vichy comptait sur la Révolution Nationale pour acquérir une place de choix dans l'Europe d'Hitler. N'oublions pas non plus l'attitude volontaire de Vichy dans la chasse aux juifs. Pendant l'été et l'automne 1940, le gouvernement de Vichy commence une attaque législative contre ceux présents sur le territoire français.

L'une de ces lois n'est autre que le *Statut des juifs* du 3 octobre 1940, qui s'articule autour de deux thèmes essentiels: la définition du Juif selon des critères raciaux et l'exclusion au nom d'une théorie de "l'antisémitisme d'État" qui prétend limiter l'influence ou "l'expansionnisme" juif des postes de direction dans l'administration, la justice, la police, l'armée, la presse, le cinéma, la radio, ainsi que de tous les postes dans l'enseignement. Cette loi contre les étrangers de « race » juive pose un danger immédiat réel: le décret autorise les préfets à interner les juifs étrangers dans des camps

« spéciaux » ou à les faire surveiller par la police. En outre, le statut d'octobre introduit une notion, celle de « race » inconnue jusqu'alors des lois françaises,<sup>3</sup> et définit le juif en ces termes: « Est regardé comme juif, pour l'application de la présente loi, toute personne issue de trois grands-parents de race juive ou de deux grands-parents de la même race, si son conjoint lui-même est juif ». <sup>4</sup> Néanmoins, la définition de « race » posera problème et sera, par conséquent, déterminée par l'appartenance à la religion juive dans le Statut des juifs de 1941:

Article 1er. – Est regardé comme juif :

1° Celui ou celle, appartenant ou non à une confession quelconque, qui est issu d'au moins trois grands-parents de race juive, ou de deux seulement si son conjoint est lui-même issu de deux grands-parents de race juive.

Est regardé comme étant de race juive le grand-parent ayant appartenu à la religion juive;

2° Celui ou celle qui appartient à la religion juive, ou y appartenait le 25 juin 1940, et qui est issu de deux grands-parents de race juive.

La non-appartenance à la religion juive est établie par la preuve de l'adhésion à l'une des autres confessions reconnues par l'État avant la loi du 9 décembre 1905.

Le désaveu ou l'annulation de la reconnaissance d'un enfant considéré comme Juif sont sans effet au regard des dispositions qui précèdent.<sup>5</sup>

Le critère racial se ramène donc à un critère religieux selon les modifications de la loi 1941. Avant cela, le 22 juillet 1940, seulement douze jours après l'accès au pouvoir de

---

<sup>3</sup> En 1886, Edouard Drumont utilise ce terme « race » juive et explique dans La France juive qu'un juif, même baptisé, reste juif. Il souligne d'ailleurs les « tares » de la « race » juive selon des données purement imaginaires : il insiste sur leur culpabilité dans la crucifixion du Christ, sur leur lâcheté, sur leur inclinaison à la trahison, pour ne citer que quelques exemples. Toutes ces calomnies représentaient selon lui (et bien d'autres adeptes antisémites) les caractéristiques de la « race » juive.

<sup>4</sup> Journal Officiel du 18 octobre 1940.

<sup>5</sup> Journal Officiel du 14 juin 1941.

Pétain, toutes les naturalisations accordées depuis 1927 sont annulées. Quinze mille citoyens dont six mille juifs perdent alors leur nationalité. Le 27 août 1940 Vichy prend même l'initiative de révoquer la loi Marchandreau qui supprimait les propos antisémites et racistes dans les journaux.

Selon Marrus et Paxton, aucun doute ne subsiste quant à la volonté et le zèle de Vichy dans cette entreprise antisémite. Les mémoires des hauts-dignitaires vichystes ont souvent donné l'impression d'une réelle pression allemande. Pourtant, les dossiers laissés par les Allemands à Paris et à Berlin n'indiquent aucune trace d'ordres émis par les Nazis sur l'adoption de lois antisémites (*Vichy France*: 5). Après tout, les officiels allemands qui s'installèrent à la hâte dans leurs bureaux improvisés de Paris pendant l'été 1940 devaient régler d'autres problèmes, notamment la guerre contre l'Angleterre (5). Sans aucun doute, Vichy avait commencé la mise en place d'un système raciste avant le premier décret allemand et sans ordre direct des nazis (7). Ajouté à cela, le gouvernement de Vichy, par l'intermédiaire de Pierre Laval, décida d'envoyer des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants vers les camps de la mort les 16 et 17 juillet 1942 (263). On arrêtait pour la première fois des enfants juifs de France. Alors même que les Nazis ne requièrent pas l'inclusion des enfants de moins de 15 ans dans les convois, Laval insiste pour les ajouter aux trains de déportations, prétextant que « dans une intention d'humanité, j'ai obtenu-contrairement aux premières propositions allemandes-que les enfants, y compris ceux de 16 ans, soient autorisés à accompagner leurs parents. »<sup>6</sup> Ce commentaire outrageant ne laisse pas sans réaction d'autant plus que l'antisémitisme prégnant en Allemagne et les attaques permanentes contre les juifs, annonçaient une tragédie. Laval et Pétain savaient pertinemment que les Nazis n'allaient pas accueillir ces

---

<sup>6</sup> <http://www50.brinkster.com/aloumim/dHiv.htm>

familles à bras ouverts à leur destination finale. Un document de Dannecker pour Eichmann, le 6 juillet 1942, éclaire le rôle proactif de Vichy dans les déportations: « Le Président Laval a proposé que, dans la déportation de familles juives de la zone libre, les enfants de moins de 16 ans soient emmenés. La question des enfants juifs restant dans la zone occupée ne l'intéresse pas. »<sup>7</sup> Laval n'a aucun scrupule à exprimer son envie de se débarrasser des juifs et ne fait preuve d'aucun humanisme envers ces innocents (*Vichy France*: 261).

On peut alors comprendre que ce passé houleux et antisémite soit refoulé afin de ne pas réveiller d'anciens démons. Ce silence métaphorique se trouve dans toute une mythologie résistancialiste ancrée dans la mémoire collective: le mythe du héros résistant et le mythe du *Diktat*. Cependant, les silences didactiques de Delbo détruisent indirectement les silences ancrés dans les mythes résistancialistes gaullistes et communistes. Par sa rhétorique, l'auteure met subtilement en avant le rôle de Vichy dans les déportations, subvertit le mythe du héros masculin et résistant, et redonne une place de choix aux femmes combattantes de l'ombre.

### **I. L'après-guerre et l'engagement littéraire de Delbo**

Dès la libération de Paris, le 25 août 1944, Charles de Gaulle établit les fondations de la mémoire collective et officielle d'après-guerre avec pour dessein de tirer un trait sur les divisions internes. Par nécessité de liquider les séquelles de l'Occupation et de l'épuration, il adopte une vision optimiste de la France: après l'obscurité, la France retrouve à nouveau la lumière. Une fois l'ennemi battu, les luttes internes et fratricides

---

<sup>7</sup> Notre traduction; Dannecker to Eichmann, 6 July 1942 (CDJC: XLIX- 35)

n'ont plus de raison d'être (*Syndrome*: 28).<sup>8</sup> Malgré sa volonté d'apaiser et d'unifier le pays, De Gaulle exclut de son discours unificateur les femmes, les déportés raciaux, Vichy et les collaborateurs. On se souvient de ses mots célèbres: « Paris ! Paris outragé ! Paris brisé ! Paris martyrisé ! mais Paris libéré ! libéré par lui-même, libéré par son peuple avec le concours de la France, avec l'appui et le concours de la France tout entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle. »<sup>9</sup> En quelques phrases, le général de Gaulle pose d'emblée la première pierre du mythe fondateur de l'après-guerre. Cette vision n'est pas dénuée de vérité puisque une division blindée française menée par de Gaulle entra la première dans la capitale et qu'une « bonne partie du territoire, notamment le Sud-Ouest, n'av[ait] pratiquement pas vu de soldats alliés » (Rouso 26). Néanmoins, de nombreux historiens tels que Henri Amouroux contestent les mots du général car les propos de ce dernier sous-entendent qu'à l'instar de Paris, la France est seule responsable de sa libération alors que les Alliés ont joué un rôle crucial dans la libération du pays. De Gaulle sait pertinemment que la France ne se serait jamais libérée elle-même sans une aide massive de l'extérieur. Pourtant, son discours unificateur met peu d'emphasis sur cet aspect et évoque brièvement « le concours de nos chers et admirables alliés », sans toutefois insister ni développer. Pour de Gaulle, le salut émane de la France « éternelle », une France qui n'aurait pas changé par rapport à 1940 et qui aurait gardé toute sa grandeur. Or, affirmer cela occulte

---

<sup>8</sup> On se souvient de Maurice Papon, décoré de la croix de commandeur de la Légion d'honneur par Charles de Gaulle en juillet 1961 pour avoir joué un rôle important dans la crise qui suivit le Soulèvement d'Alger le 13 mai 1958, ou bien de Paul Touvier qui obtint, avec l'aide du lobby catholique, une grâce du président Georges Pompidou le 23 novembre 1971.

<sup>9</sup> Citation tirée du livre critique Le Syndrome de Vichy par Henri Rouso ; p. 26.

voire même annule l'existence de Vichy, de la collaboration, des déportations ainsi que l'attitude passive d'une partie des Français.

On remarque l'absence de toutes références aux collaborateurs qui n'ont pas libéré le peuple français de l'opresseur allemand. Ce silence de la part de de Gaulle pourrait s'expliquer par l'envie d'unifier un pays et de remotiver le peuple après la période tragique des « années noires ». Après la défaite de 1940, La France se voit diminuée passant d'un statut de grande nation et d'empire à un pays meurtri économiquement et militairement. Afin de raviver le patriotisme du peuple français, les Gaullistes, les Communistes et les Socialistes créèrent un mythe résistancialiste pour mettre sous silence la réalité collaborationniste et antisémite de Vichy dont le peuple français ne voulait entendre parler au sortir de la guerre. Les premières visions de l'Occupation, comme le souligne Henri Rousso dans le Syndrome de Vichy, se sont ébauchées dans les années 1944 et 1945, pour remédier à la honte et trauma des « années noires » (26). Par le silence, de Gaulle apaise un peuple tourmenté par un passé encore si proche et n'hésite pas à refaire l'histoire de la nation en faisant oublier la défaite de 1939 et la collaboration de Vichy. Ceci peut paraître extraordinaire étant donné que de Gaulle fut condamné à mort par contumace par le régime de Pétain et aurait pu, après la guerre, insister sur le fait que la France était bel et bien divisée en plusieurs camps, et non unie comme il la décrit dans son discours à la Libération. Selon le discours gaulliste, la défaite de 1940 a été effacée par les armes et par la nation « tout entière ». Selon ses termes, tous les Français auraient combattu les Allemands afin de protéger leur nation, sans céder face à l'ennemi. L'utilisation du terme « par les armes » renvoie vraisemblablement aux résistants de la France Libre et des Forces Françaises de l'Intérieur comme si, pour de

Gaule, tout à chacun avait participé à des activités résistantes (de Gaule y fait allusion à la fin de son discours par une référence à la « grande armée française d'Italie » et à « nos braves et chères forces de l'intérieur »). De Gaule fait preuve de manichéisme en ce sens qu'il oppose deux forces distinctes, les Nazis et les Français. Si l'on suit ce raisonnement, que faire de Vichy et de ses dirigeants, de la milice française, des collaborateurs et de tous ceux qui, par peur ou par indifférence, n'ont pas agi contre l'occupant ? Doivent-ils eux aussi faire partie de cette France « tout entière » et de cette France « éternelle » ? Le général occulte ce sujet et établit les fondations d'une mythologie gaullienne. Le discours se veut unificateur et la nation « tout entière » demeure seule responsable de sa libération. Si l'armée française avait échoué à repousser l'ennemi en 1940, 1945 offre une nouvelle victoire qui fait oublier les affres des débuts. Mais cette image de l'Occupation reste cependant fausse.

Si « la France » vue par de Gaule est intacte, quelle place accorder dans ce système à Vichy et à la collaboration ? Le général ne valide pas l'existence de Vichy comme si ce régime constituait une parenthèse de l'histoire sans dimension réelle face à la République toujours vivante : « La République n'a jamais cessé d'être. La France libre, la France combattante, le Comité français de la Libération nationale l'ont, tour à tour, incorporée. Vichy fut toujours et demeure nul et non avenu. Moi-même suis le président du gouvernement de la République » (27).<sup>10</sup> Les mots du général illustrent l'effacement de Vichy et de la collaboration tout en éclipsant la spécificité de l'occupation nazie. Pour de Gaule, bien que la III<sup>e</sup> République ait été supplantée par un régime raciste et dictatorial, ses manifestations restèrent toujours prégnantes chez les Français, que ce soit à Londres ou en France. De fait, si la République perdure, tout autre régime devient illégitime à ses

---

<sup>10</sup> Cité dans Le Syndrome de Vichy.

yeux. Il associe d'ailleurs la résistance à la République faisant alors de Vichy un gouvernement fantôme « nul et non avvenu » qui ne peut en aucun cas représenter la France. Puisque Pétain avait commis la pire trahison, il paraissait légitime de faire disparaître des esprits l'influence de l'ancien héros de la Première Guerre. Par conséquent, de Gaulle refuse de transférer les cendres de Pétain à l'ossuaire de Douaumont malgré une pétition de soixante dix mille signatures soutenue par l'association des anciens combattants (*Syndrome*: 56). Il ne cédera d'ailleurs jamais sur ce point.

Lorsque de Gaulle refuse toute légitimité au gouvernement de Vichy et accorde une place privilégiée à la Résistance, le nouveau chef de l'état met sous silence les actions mêmes de ce régime. Dans Mémoire et société, Namer met en évidence le fait que les commémorations dans les années qui suivirent « implique[nt] des blancs, des silences, des oublis (non seulement de la mémoire des ennemis, mais aussi de celle des STO, des prisonniers, des déportés non-politiques) » (192). La fin de la guerre tend à englober sous une même appellation les déportés, sans distinguer les différents sorts de chacun. Mentionner et parler des STO ou des déportés raciaux renverrait aux décisions prises par la France de Vichy pendant l'Occupation et, de ce fait, admettrait la collaboration et la responsabilité du gouvernement de Pétain dans les déportations et dans la solution finale. Pour épargner plus de troubles et de querelles, de Gaulle a cru bon refouler ces aspects de la guerre pour offrir aux Français un nouveau départ.

On se rappelle, par exemple, du film Nuit et brouillard de 1954, dans lequel Alain Resnais choque l'opinion en incorporant la photo d'un gendarme français en train de surveiller du haut d'un mirador, le camp de Pithiviers. La censure exigera alors que soit

supprimée du film cette photographie d'archives. Pour éviter l'interdiction du documentaire dans les salles, les auteurs et producteurs ont couvert par une poutre le képi du gendarme, signe distinctif de la police française. L'attitude des autorités envers Nuit et brouillard exemplifie le poids de la mémoire collective fondée sur des mythes trompeurs mais apaisants pour les consciences. De même, le film de Marcel Ophuls Le Chagrin et la pitié provoque un véritable état de choc en 1971 puisque le film, commandité par l'ORTF, lève le voile sur un passé embarrassant. Ophuls commente sur la nature et les raisons de la collaboration: il insiste sur la veulerie et la mauvaise foi notables de la France profonde, sur le courage, et sur la lâcheté face à l'Occupation et face aux contraintes d'un régime autoritaire. Alors qu'il est diffusé par une vingtaine de télévisions étrangères, ce film est interdit de diffusion sur le petit écran jusqu'en 1981, étant donné le parti pris des auteurs, lancés dans une entreprise de démythification et soupçonnés de vouloir s'attaquer à la légende gaullienne. Cependant, il est clair que cette censure paralyse tout regard objectif sur le passé, provoque un refoulement et un malaise face à l'Occupation, favorise l'oubli d'actes inhumains et ne redonne pas à tous ceux qui le méritent (femmes résistantes et survivants de la Shoah) une place dans l'histoire de France.

C'est dans ce contexte d'après-guerre que Charlotte Delbo écrit en 1946 ANNR, premier tome publié en 1965 suivi par CI et MNJ en 1970 et 1971. Delbo a vécu la guerre non seulement sur le sol français avant d'être arrêtée avec son mari en 1942, mais aussi dans les camps nazis d'Auschwitz-Birkenau et de Ravensbrück. Son expérience façonne son écriture, ce que Nicole Thatcher souligne dans son excellent article « La Mémoire de la Deuxième Guerre mondiale ». Thatcher étudie l'ambivalence et la singularité de la

mémoire chez Delbo qui surprend par ce qu'elle choisit de représenter: l'Holocauste, les femmes et les camps de la mort. Elle essaie de situer les représentations de Delbo par rapport à la mémoire officielle d'après-guerre et à la mémoire culturelle, identifiant les contributions originales de l'auteure dans ce domaine.

Delbo écrit contre l'oubli, comme elle l'affirme dans un entretien avec François Bott: « Je n'aime pas la littérature gratuite ou formelle. Je n'écris pas pour écrire. Je me sers de la littérature comme d'une arme, car la menace m'apparaît trop grande. »<sup>11</sup> Cette menace universelle dont elle parle n'est autre que le pouvoir puissant du nazisme ou de tout pouvoir étatique qui cherche à inhiber la vérité et la liberté. L'auteure vise les lecteurs par son écriture et par son « arme » afin qu'ils prennent conscience de la tyrannie de l'Etat et du pouvoir: « Le pouvoir ne tolère pas cette transparence », autrement dit, la transparence des rapports entre les gens, et la liberté de chacun. Delbo refuse toute idéologie: « Je rêve à une société sans état, sans police ». <sup>12</sup> Pour l'auteure tout pouvoir qui oppresse doit être dénoncé et combattu au nom de la liberté, que ce soit en Europe, en Amérique du Sud ou en Asie. <sup>13</sup> Le but de Delbo—représenter son expérience par l'écriture— « n'est pas sans être influencé par des motifs humanitaires et moralistes. Elle veut que l'on sache ce qui s'est passé, qu'on le voie, qu'on le ressente, pour que cela ne se répète pas dans l'avenir; il s'agit pour elle de lutter contre l'oppression, l'injustice et la suppression de la liberté. » (*Voix Singulière*: 54). En ce sens, nous pouvons, avec une

---

<sup>11</sup> Le Monde, 20 juin 1975, p.15.

<sup>12</sup> Ibid

<sup>13</sup> Après sa trilogie Auschwitz et après, Delbo écrit des pièces de théâtre non seulement sur les camps Nazis mais aussi sur des conflits d'actualité dus à un pouvoir despotique, qui menace la liberté individuelle: sur le Portugal Maria Lusitania, sur le roi du Maroc dans Coup d'Etat, sur l'Espagne de Franco dans La Sentence mais aussi dans La Mémoire et les jours; sur le Chili et Pinochet dans La Victoire était-elle possible ? etc...

certaine réserve, qualifier ses textes d'« engagés », au sens sartrien, dans la mesure où Delbo ressent l'obligation morale de témoigner et refuse le confort de l'attitude contemplative. Elle dénonce directement ou indirectement selon les textes, les abus de pouvoir de tout état (l'Allemagne Nazie, la France, etc...), avec comme arme unique l'écriture. Elle « engage » également le lecteur et l'exhorte à choisir différents possibles: rester passif ou bien prendre part au témoignage pour éviter que de telles horreurs se reproduisent dans l'avenir. Les lecteurs de A&A ne peuvent prétendre à la neutralité puisque le texte les force à voir la guerre et les camps de la mort. Ne rien dire serait impossible c'est la raison pour laquelle Delbo, par les mots, provoque la conscience des lecteurs. Cependant, Delbo n'est pas « engagée » dans une idéologie ou un parti particuliers; l'engagement, selon Sartre, ne se situe pas dans l'enrôlement ni même dans l'adhésion à tel ou tel parti politique. Bien au contraire, l'auteure tient à se distancer de toute tendance politique pour ne s'attacher qu'à la souffrance universelle engendrée par des états despotiques. Elle coupe d'ailleurs tout lien avec le parti communiste auquel elle appartenait avant la guerre.

Delbo tient à dire une vérité à la fois intérieure (la souffrance et le traumatisme causés par les camps nazis comme nous avons pu le voir dans les deux premiers chapitres de notre étude) mais aussi historique. L'auteure ressuscite Auschwitz et Vichy au travers d'une poétique du silence qui atteint le lecteur dans ses retranchements. Elle veut « que [les lecteurs] éprouvent l'envie de chercher une réponse qui [lui] donnerait le sentiment de ne pas écrire en vain. »<sup>14</sup>

Si Delbo considère son écriture comme une arme contre l'oubli et la passivité, nous comprenons alors qu'elle choisisse une rhétorique du silence pour arriver à ses fins

---

<sup>14</sup> Le Monde, 20 juin 1975.

puisqu'elle admet vouloir « atteindre [...] une information plus haute, inactuelle, c'est-à-dire plus durable, celle qui ferait sentir la vérité de la tragédie en restituant l'émotion et l'horreur. »<sup>15</sup> Le silence dérange et déstabilise un lecteur habitué aux comptes-rendus précis ou aux livres informatifs. Dans sa trilogie, Delbo se refuse à tout dire explicitement et à tout décrire. Cette désaffectation de l'écrit et l'exhibition par le non-dit de l'innommable incarnent un mode particulièrement original et paradoxal pour exhiber la vérité, avertir le lecteur et dénoncer les mythes résistancialistes. Cependant, il n'indique pas un détachement total par rapport aux événements décrits. Bien au contraire, la mise en forme littéraire de la Shoah et des camps nazis est la preuve même d'un regard spécifique porté sur eux; le discours est de fait orienté selon un point de vue. Loin de banaliser ces événements, « le détachement et le désistement en rajoute paradoxalement dans l'expression implicite de l'horreur générée par la guerre » (Bouthors-Paillard 7). Le désistement éthique (aucune mention de ses opinions religieuses ou politiques) et affectif s'avère bien plus expressif pour combattre et mettre en relief le silence des mythes dès lors qu'il peut se lire comme un avertissement ou un signe. Ne pas émettre d'opinion directe ou de jugement de valeur constitue pour Delbo un mode original et paradoxal de *monstration* implicite ainsi qu'une dénonciation des horreurs de la guerre, car montrer sans dire expose les faits et avertit le lecteur qu'il doit participer à l'analyse et à la production de sens. Les silences de Delbo garantissent même l'authenticité des faits historiques en ce sens qu'elle implique le lecteur devenu actif. C'est ainsi que nous devons déchiffrer le sens qui se cache derrière les énoncés silencieux. A nouveau, une corrélation s'établit entre deux types de silence: le silence de Delbo et le silence de

---

<sup>15</sup> Entretien avec Claude Prévost, 1965, p.41.

l'Histoire. Elle utilise des signes pour forcer le lecteur à faire son devoir de mémoire et à remettre en cause les mythes gaullistes et communistes d'après-guerre qui symbolisent métaphoriquement un silence historique.

Notre analyse s'appuiera sur l'article de Thatcher qui servira de base à notre réflexion. Tout en renforçant ce que Thatcher a parfaitement souligné dans son étude critique, nous aborderons la question de la mémoire et des mythes historiques par rapport à une donnée inexploitée par Thatcher: le silence rhétorique. Notre chapitre s'articulera autour des mythes d'après-guerre tels qu'ils sont véhiculés dans la mémoire officielle et tels qu'ils apparaissent dans les textes de Delbo: la question juive, le mythe du diktat et le mythe du héros résistant masculin, mais aussi le rôle de la femme dans la guerre seront observés au regard du silence. Alors que Nicole Thatcher se concentre sur les différentes œuvres de Delbo (pièces de théâtre et témoignages), nous limiterons notre étude à la trilogie A&A et au Convoi.

## **II. Vichy: la collaboration et la question juive**

Dans A&A, les silences rhétoriques de Delbo nous font voir et comprendre la période tumultueuse de l'Occupation en relation avec l'Holocauste. La mémoire individuelle de l'auteure semble alors s'opposer aux valeurs de son temps, plus particulièrement au mythe résistancialiste qui met sous silence les véritables facettes du gouvernement de Vichy ainsi que sa responsabilité dans les déportations de juifs et non-juifs. Nicole Thatcher note d'ailleurs dans son article « La Mémoire » que: « le long retard à incorporer la mémoire juive dans l'histoire nationale [...] témoigne surtout d'une réticence à évoquer le gouvernement de Vichy et son antisémitisme explicite exprimé par

les lois anti-juives du régime en 1940 et les rafles de juifs» (96). Cette quasi-absence de la question juive dans la mémoire collective d'après-guerre, ne semble pas empêcher Delbo d'en parler dans sa trilogie. Il est évident que notre auteure, qui n'est pas juive, tient, inconsciemment ou non, à rappeler les actions de Vichy par une focalisation sur sa politique antisémite et collaborationniste, un phénomène peu courant dans les récits de l'époque. Wieviorka affirme d'ailleurs dans DG que la mémoire juive est en sommeil dès les premières années qui suivent la guerre (436). Les mythes résistants de l'après-guerre supplantent la question juive:

En avril 1945, avec les retours de déportés, apparaît sous la forme d'un choc une première prise de conscience, éphémère, de ce que fut leur sort dans les camps de concentration nazis. Celui des Juifs n'émerge pas alors dans sa spécificité. Les rares survivants d'Auschwitz font partie de la vaste famille des « déportés politiques. » (DG: 433)

Cette volonté de laisser le passé dans l'ombre n'affecte pas Delbo.

Si l'auteure ne nomme pas explicitement la politique antisémite de Vichy, elle l'illustre à plusieurs reprises dans son texte dont l'interprétation active du lecteur révèle le sens. Dans un chapitre d'ANNR, Delbo se remémore une conversation qu'elle eut avec une autre détenue à Birkenau:

« Tu es française ?

- Oui

- Moi aussi. »

Elle n'a pas d'F sur la poitrine. Une étoile.

« D'où ?

- Paris.

- [...]

- Et tu crois qu'on peut tenir ? »

Elle mendie

« Il faut essayer.

- Vous, vous pouvez espérer mais nous... »

Elle montre ma jaquette rayée et elle montre son manteau, un manteau trop grand tellement, trop sale tellement, trop en loques tellement. (I

26)

Notons que l'auteure choisit un style particulier pour ce dialogue dont la dernière phrase illustre les limites communicationnelles de l'écriture classique au regard de la Shoah. La répétition des mêmes adverbes « trop » et « tellement » et les césures occasionnées par les virgules, créent un déséquilibre stylistique: la place des adverbes paraît incorrecte et alourdit la phrase; la ponctuation hache le rythme. Ces incongruités dérangent la continuité et la linéarité du passage (cette phrase dérange l'oreille d'un lecteur) comme si Delbo peinait à trouver les mots pour traduire l'état misérable de cette femme juive et pour caractériser le monde apocalyptique qui l'entoure. Bien que l'auteure divulgue la nationalité de cette femme française, elle ne nous dit pas explicitement que cette femme est juive. Le lecteur, face au texte dépourvu d'explications historiques, doit déterminer le sens des actes illocutoires indirects de Delbo. Afin de faciliter notre compréhension, elle a recours à plusieurs signes et indices: la femme en question est identifiable par l'étoile cousue sur ses vêtements. Le symbolisme évident derrière l'étoile jaune efface tout soupçon quant à la véritable identité de cette détenue française. De plus, le fait qu'elle vienne de Paris ne fonctionne pas dans le vide: le lecteur établit un parallèle entre le judaïsme représenté par l'étoile, la France et Auschwitz. Au travers de son silence rhétorique, Delbo révèle l'implication de Vichy dans les déportations. Si cette jeune fille juive, ainsi que bien d'autres juifs français, peuplent Auschwitz (ceci est évident dans le premier tome de la trilogie où Delbo parle des convois français), cela n'est pas le fruit du hasard; leur présence atteste la politique antisémite et collaborationniste de Vichy. Si nous replaçons le témoignage de Delbo dans le contexte de l'Occupation, il va de soi que le texte de l'auteure s'accorde aux événements de l'époque. Bien que Delbo ne se réfère pas directement aux lois antisémites et discriminatoires de Vichy, elle nous ouvre

cependant les yeux sur l'identité et l'origine des déportés des convois vers Auschwitz. Delbo a vécu l'Occupation et connaît l'existence de ces lois raciales sans pour autant en indiquer ouvertement l'existence dans son témoignage. Le sort des juifs fut décidé bien avant Auschwitz sur le territoire français. N'oublions pas que la France de Pétain choisit de passer des lois antisémites, «le statut des juifs » en 1940 et 1941, sans aucune pression des Allemands, d'où une spoliation et une humiliation des juifs français et étrangers. Alors que la législation allemande sur le statut des juifs définit la juiveté comme pratique religieuse, le « statut des juifs » de Vichy de 1940 définit les juifs comme une « race ». Etant donné l'étendue de la collaboration française avec les Nazis, il n'y a aucun doute quant à la participation volontaire de Vichy dans les rafles et déportations de juifs (et non-juifs). On comprend alors beaucoup mieux pourquoi la détenue juive française se trouve dans le camp d'Auschwitz-Birkenau où l'auteure, non-juive, est déportée pour raisons politiques. En outre, ce même passage subvertit l'image des déportés telle qu'elle fut véhiculée dans les mythes résistancialistes: dans la France de 1945, aucune distinction n'est faite entre les STO, les prisonniers de guerre, les déportés raciaux et politiques, englobés dans une seule et unique masse de prisonniers. Pourtant, Delbo réfute la définition de « déporté » telle qu'elle apparaît dans le discours résistancialiste, puisque nous remarquons non seulement la différence vestimentaire des deux femmes (l'une porte l'uniforme rayé, l'autre n'est vêtue que d'un manteau en loques, probablement celui qu'elle portait à son arrivée) mais aussi la différence de traitement « Vous vous pouvez espérer mais nous.... » ; « Pour nous il n'y a pas d'espoir » (I 26-27). L'auteure n'essaie pas de minimiser le sort des uns par rapport à celui des autres mais tient à signaler la situation particulière des juifs et détenus raciaux.

Beaucoup de convois juifs, dès leur arrivée à Auschwitz furent gazés automatiquement, ce que Delbo sous-entend dans le chapitre sur l'ours en peluche, seul « survivant » d'un convoi juif. A Raisko où les conditions de vie étaient relativement meilleures, Delbo et d'autres détenues fêtent Noël avec ce qu'elles ont à leur disposition. L'une d'entre elles reçoit pour cadeau un ours en peluche dont on imagine facilement la provenance lorsque l'on connaît la politique d'extermination menée par les Nazis qui n'épargnaient pas les enfants: « notre colonne avait été arrêtée par l'arrivée d'un convoi de juifs [...] Voilà comment une poupée, comment un ours en peluche arrivaient à Auschwitz. Dans les bras d'une petite fille qui laisserait son jouet [...] à l'entrée de la douche. » (II 87). A plusieurs reprises dans le dialogue mentionné auparavant, Delbo évoque les volutes de fumée sans nommer la mort et l'extermination, nous forçant ainsi à relier ce qui est dit et ce qui ne l'est pas: « Et sa main fait un geste et son geste évoque la fumée qui monte ». Elle véhicule l'image de la mort au lieu de donner des explications précises: « [la fumée] pèse et nous enveloppe et c'est l'odeur de la chair qui brûle. » (I 27). Notre prise de conscience du phénomène passe par l'interprétation d'une sémiotique au travers de laquelle la spécificité juive nous est révélée.

L'annihilation juive prend donc une dimension particulière dans les écrits de Delbo. Sylviane Gresch, dans Les Veilleuses, indique que « de cette spécificité de la déportation juive, Charlotte Delbo fut consciente immédiatement et elle le proclame en un temps où les héros résistants étaient seuls vraiment reconnus. » (38). Ces représentations ne sont pas fréquentes, non seulement en 1946 mais aussi en 1965 (date de publication du premier tome), lorsque l'existence d'un flou dans la définition de « déporté » se prolonge:

Le 11 mai 1945, alors que commence le rapatriement des déportés survivants, est promulguée l'ordonnance qui règle provisoirement leur situation. Elle montre que la réflexion sur le terme de « déporté » n'a guère progressé, puisque ce texte concerne dans le même temps « les prisonniers de guerre, les déportés politiques et travailleurs non volontaires rapatriés. » (DG : 141)

Cette définition occulte les déportés raciaux qui restent un sujet tabou dans la France de l'après-guerre. Le terme « politique » pour caractériser les déportés permet d'esquiver la question de la déportation des juifs, totalement absente des débats. A l'évidence, elle n'intéresse personne. Les institutions juives, quant à elles, semblent marquer la plus grande indifférence à l'égard de la discussion du statut (Wieviorka 157).

L'extermination des juifs n'apparaît pas dans les discours politiques, dans la terminologie administrative de l'époque, dans les livres scolaires d'après-guerre ou sur les plaques de commémorations car elle n'est pas encore réellement parvenue à la conscience, ce qui est d'autant plus clair lorsque l'on étudie le vocabulaire administratif utilisé dans les commémorations: le titre de « déporté » se réfère à tout genre de rapatriés, y compris les anciens du STO.<sup>16</sup> La déportation n'est prise en compte que si elle est un prolongement de la Résistance. Que ce soit lors du procès de Pétain ou bien de celui d'Oberg-Knochen en 1954, l'aspect antisémite de Vichy est refoulé en arrière-plan même si en 1954 sont soulignées « les responsabilités de Vichy en matière de répression antijuive, avant les polémiques des années 1970-1980, avant les historiens» (Rouso 74). Le contexte ne se prête pas à un déballage assez poussé. Or, Delbo, qui se fie à ses souvenirs et à son expérience individuelle, conteste, voire même rejette, les mythes de cette mémoire.

---

<sup>16</sup> Conan, Eric & Lindenberg, Daniel. « Que faire de Vichy ? », *Esprit* 181, 1992, p.10.

Dès le début d'ANNR, l'auteure commence son témoignage par l'arrivée d'un convoi de juifs à Auschwitz. Cependant, Delbo ne clarifie pas automatiquement l'origine ethnique, « raciale » ou religieuse des déportés. L'auteure éparpille des signes religieux tout au long du premier chapitre en vue d'éclairer la présence de juifs dans cette gare inconnue: « il y a des mariés qui sortaient de la synagogue », « le rabbin se tient à droite et marche le premier » (I 14). Sans dire, Delbo situe le contexte ainsi que les personnages de la scène d'autant plus qu'elle nomme plusieurs pays connus pour leurs ghettos juifs – « Il y a ceux qui viennent de Varsovie » (I 13)—ou bien tragiquement célèbres pour le nombre massif de déportations: « Au départ [...] de Hongrie » (I 12). C'est alors que l'on voit la présence de la France dans ce lot de pays énumérés « Au départ de France [...] » (I 12), ce qui soulève une interrogation: pourquoi ces gens viennent-ils de France ? Si ce convoi s'avère être un convoi de juifs, pour quelles raisons sont-ils arrivés là ? En faisant allusion à cette gare étrange et à ces voyageurs perdus dans la masse, l'auteure met en avant la responsabilité de l'état français dans les déportations, et ce par le système ferroviaire. Sans pressions extrêmes de la part de l'occupant, la SNCF collaborait activement avec les Allemands puisqu'elle

recevait un paiement par juif déporté calculé comme pour un train normal, selon le tarif habituel d'une personne assise, et en fonction du nombre de kilomètres parcourus [...] La SNCF, à l'image du régime de Vichy, devançait la demande allemande en s'empressant d'aider [l'occupant] dans sa tâche destructrice. Non contente d'accomplir son horrible besogne, elle avait anticipé les critiques allemandes éventuelles, en fournissant aux bourreaux la meilleure qualité de wagons à bestiaux.<sup>17</sup>

Une fois de plus, les actes illocutoires indirects de Delbo illustrent le contexte politique de la France de l'Occupation, une France qui collaborait avec les Nazis de plein

---

<sup>17</sup> Fédération des Syndicats Sud Rail. *Le lien du retraité Sud Rail*. No16-Janvier 2006. [www.sudrail.org/metiers/liaison\\_retraites\\_janvier\\_2006.pdf](http://www.sudrail.org/metiers/liaison_retraites_janvier_2006.pdf)

gré, qui recensait les juifs en zone occupée et en zone libre et qui participait aux rafles. Tout un dispositif étatique encourageait la discrimination envers la population juive (les rafles et les déportations en sont l'aboutissement). Mais cet antisémitisme ne naquit pas pendant la guerre. Les préjugés antisémites étaient ancrés, depuis longtemps, dans la société française d'où émergent l'affaire Dreyfus en 1894, les slogans antisémites « Plutôt Hitler que Blum » courants dans l'avant-guerre, l'anti-Blumisme régnant en France et les expositions antisémites telles que « Le Juif et la France » qui attirèrent bon nombre de visiteurs. N'oublions pas que l'antisémitisme est apparu bien avant la Seconde Guerre mondiale et que son développement commence avec Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882), un écrivain et diplomate français qui publie le premier pamphlet raciste Essai sur l'inégalité des races humaines dans lequel il introduit l'idée que la « qualité » raciale détermine le sort des civilisations. Les Aryens, ou les blancs, appartenaient, selon lui, à la « race » supérieure, ce qui n'est pas sans rappeler la thématique nazie. Son essai, dont Hitler s'inspira pour ses théories racistes, eut une très grande influence en Europe, notamment en Allemagne où il bénéficia d'une grande popularité. Dès 1880, l'antisémitisme prend son essor sur le territoire français: en 1883 le journal *La Croix* se prévaut d'être le journal « le plus antijuif de France »; en 1886 le roman antisémite La Comtesse Schylock de G. d'Orget remporte un immense succès; 1889 voit la naissance de la Ligue nationale antisémitique de France.<sup>18</sup> L'immigration de juifs qui fuyaient les vexations et les pogroms d'Europe de l'Est et d'Europe centrale facilite la dénonciation de la nature étrangère du peuple juif. Entre 1880 et 1914, trente cinq mille juifs

---

<sup>18</sup> L'Histoire, 269, octobre 2002, p.48.

s'installent à Paris et nourrissent le discours antisémite, de par leur différence avec leurs coreligionnaires français établis dans le pays depuis plusieurs siècles.<sup>19</sup>

L'auteure fait allusion indirectement à ces stéréotypes et préjugés antisémites dès le premier chapitre de la trilogie: « des hommes près des cheminées passent leurs journées à passer les cendres pour retrouver l'or fondu des dents en or. Ils ont *tous* de l'or dans la bouche *ces juifs* et ils sont tant que cela fait des tonnes» (I 18).<sup>20</sup> Delbo attend la dernière partie du chapitre « Rue de l'arrivée, rue du départ » pour employer le mot « juif » (mentionné pour la première fois) qui identifie ainsi le convoi juste arrivé. Cependant, le lecteur ne peut s'arrêter au sens littéral de cet énoncé, surtout dans le contexte qui lui a été donné auparavant. En terminant le chapitre sur ces mots, Delbo sous-entend une des raisons pour laquelle une grande communauté juive arrive en gare d'Auschwitz. Tout d'abord, le pronom démonstratif « ces » associé à « juifs » s'imprègne d'une connotation négative comme si « ces juifs », isolés du reste des prisonniers, étaient méprisés par l'énonciateur, d'où l'interrogation du lecteur quant à la provenance de cet énoncé. Serait-il celui de Delbo, des « hommes près des cheminées » ou celui d'une autre instance ? La juxtaposition de cette phrase avec les descriptions suggestives des fours crématoires et des chambres à gaz nous permet de déduire l'origine de ces propos. Dans cet énoncé l'auteure retranscrit, par la forme d'un discours indirect libre, les préjugés auxquels adhéraient les Nazis de l'époque. Il va s'en dire que cette critique antisémite insérée dans la description de la gare n'émane pas de l'auteure. A contrario, elle évoque la politique antisémite de la France de Vichy ou de tout autre gouvernement collaborateur et raciste. Un des stéréotypes des juifs reposait, par exemple, sur leur pouvoir

---

<sup>19</sup> Ibid, p.50.

<sup>20</sup> Soulignés par nous.

économique et social ce qui paraît clair dans cet énoncé. Les dents en or qui font référence au statut économique et social des juifs, symbolisent la richesse et l'opulence. Les antisémites, comme Edouard Drumont, ont toujours doté les juifs de l'ambition de dominer le monde, par la finance, la révolution sociale et la franc-maçonnerie. La caricature « Les Maîtres du monde » publiée en 1893 par La Libre parole illustrée met en scène un homme au nez crochu, agrippé à la Terre les poches pleines d'argent et de bijoux, et renforce les stéréotypes à l'encontre de la communauté juive. Drumont, auteur de la France juive (1886) inspire encore l'antisémitisme des collaborationnistes du temps de Vichy: « Laissez-les libres encore vingt ans et ils feront sauter Paris, La France, l'Europe.»<sup>21</sup>

Ainsi, le passage de Delbo rappelle sans équivoque le sentiment antisémite de certains à cette époque. L'utilisation du pronom pluriel « tous » étend ce stéréotype à toute la communauté juive que les Nazis désiraient exterminer pour mettre fin à sa soi-disant hégémonie économique. Avant même de subir la moindre exigence de l'occupant, Vichy, quant à lui, confisqua les biens des juifs en passant des lois qui favorisaient leur spoliation. Inspiré par l'Action Française, les ligues nationalistes et leurs doctrinaires, le sentiment anti-Blumiste de la droite à l'époque, et stimulé par les exemples étrangers, le régime pétainiste a transformé la France de l'émancipation en France de l'exclusion et de l'intolérance.

Tout ceci apparaît en filigranes dans le texte de Delbo. Derrière le sens littéral de ses énoncés, l'auteure nous dit sans dire. Sujet tabou dans la France d'après-guerre, l'antisémitisme associé à tout pays autre que l'Allemagne nazie semblait hors propos.

---

<sup>21</sup> L'Histoire, 269, octobre 2002, p.52.

Reste cet opprobre: qu'un gouvernement français ait pu se rendre complice de l'entreprise génocidaire nazie ne cesse de hanter l'âme politique de la France. Or Delbo, consciemment ou inconsciemment, restitue cette complicité de la France et de Vichy par son silence scripturaire. Dans un autre exemple, le même message voilé ressort d'entres les lignes mais concerne cette fois-ci la passivité de l'Eglise par rapport à la solution finale:

**Vous qui avez pleuré deux mille ans  
un qui a agonisé trois jours et trois nuits**

**quelles larmes aurez-vous  
pour [...]  
ceux-là qui ont agonisé tant d'agonies  
et ils étaient innombrables**

**Ils ne croyaient pas à résurrection dans l'éternité  
Et ils savaient que vous ne pleureriez pas. (I 20)**

A la lecture de ce passage, aucune mention n'est faite sur l'identité de ce « vous ». Toutefois, la référence à la « résurrection » et à « un qui a agonisé trois jours et trois nuits » ne laisse aucun doute: l'Eglise et les Chrétiens, symbolisés par le personnage de Jésus, font l'objet d'une critique acerbe puisque Delbo prend à partie l'indifférence et le manque de compassion des chrétiens face aux souffrances endurées par les juifs en France ou dans les camps. Ce passage fait étrangement écho à la discussion de François Mauriac et Elie Wiesel sur la souffrance des enfants juifs à laquelle se heurtait l'indifférence de l'Eglise pendant la Seconde Guerre mondiale: « Maître, voici quelques années, j'ai connu des enfants juifs qui ont souffert beaucoup plus que n'a souffert Jésus sur la croix, et nous n'en parlons pas» (*Un Juif aujourd'hui*: 30). Face au commentaire de Wiesel, Mauriac se tait, puis pleure, incapable de dire un mot, silencieux face à l'impensable:

Nous regagnâmes le salon. Nous reprîmes nos places l'un en face de l'autre. Et soudain l'homme que je venais d'offenser se mit à pleurer. Immobile, les mains nouées sur ses genoux croisés, un sourire figé autour des lèvres, sans dire un mot, sans me quitter des yeux, il pleurait et pleurait. Les larmes lui coulaient le long du visage et il ne faisait rien pour les arrêter, pour les essuyer. (30)

Les paroles d'Elie Wiesel et son témoignage émeuvent l'écrivain chrétien au point de le troubler et de le faire réfléchir sur ce Dieu-Amour impassible devant les exactions commises. Que dire face à un homme qui, en tant qu'enfant, a vécu les humiliations, a côtoyé la mort et a été témoin des pires atrocités?

Bien que les juifs ne soient pas nommés directement, Delbo les décrit par leur nombre et par ce qu'ils ont subi. Cette vignette entourée de blancs typographiques se situe après le chapitre d'introduction « Rue de l'arrivée, rue du départ » sur l'extermination des juifs. Pourquoi introduire ce poème ? Quel est le but recherché par Delbo en ne nommant pas directement l'église? Comme Nicole Thatcher le suggère, ce poème suggère le silence, assez général, de l'Eglise sur la politique antisémite menée par Vichy (107). Son attitude ambiguë envers les anciens collaborateurs et les Nazis au lendemain de la guerre corrobore le point de vue adopté par Delbo dans cette poésie minimaliste. Le cas de Touvier est exemplaire car il bénéficie du soutien de l'Eglise et de son appui systématique et continu. Pour se protéger des procédures judiciaires et de toute arrestation, il trouve refuge dans de nombreux couvents. Au total, la liste des prélats importants ou subalternes qui lui ont fourni de l'aide est impressionnante: de l'aumônier naguère chargé des prisonniers de la Milice aux Jésuites de Lyon, en passant par de nombreux dominicains et bénédictins, Touvier se crée des liens solides dans les cercles religieux pour échapper à la justice. Depuis l'épuration, « une frange de l'Eglise, par « charité chrétienne » et par idéologie, a fourni une protection efficace aux anciens

pétainistes ou collaborateurs poursuivis par la justice » (*Syndrome*: 133-134). Bon nombre de Nazis ont pu s'éclipser en Amérique du Sud grâce aux filières du Vatican. Alors que des milliers de juifs ont souffert les pires atrocités, l'Eglise ne les « pleure » pas mais, au contraire, protège leurs bourreaux. Le contraste entre l'unicité du Christ « un qui a agonisé », la multitude de juifs exterminés « ceux-là qui ont agonisé tant d'agonies » ainsi que la répétition de la même structure relative et d'un vocabulaire identique suggèrent la cruauté et l'insensibilité de l'Eglise, qui ne condamna pas les exactions commises par les Nazis (ou par les gouvernements antisémites) mais qui, en revanche, fit preuve de compassion pour la mort d'un seul homme.

Le rappel implicite du génocide juif et de l'antisémitisme constitue une contribution positive et originale à la mémoire nationale. Ayant écrit son premier volume en 1946, l'auteure devance les historiens comme Paxton, Stanley Hoffman ou Rousso qui remettront en cause le mythe du Diktat (ce mythe déculpabilisait Vichy face à l'Holocauste et affirmait l'autorité suprême des Allemands envers lesquels les Français devaient se soumettre sous peine de représailles). Paxton souligne même dans La France de Vichy : 1940-1944 que le régime de Vichy avait pour objectif principal d'entamer une Révolution Nationale et de trouver sa place dans la future Europe hitlérienne:

[...] l'image du bouclier n'est pas celle qui s'impose quand on considère la tactique globale de Vichy face à l'occupant : au lieu de s'en tenir strictement aux clauses de l'accord d'armistice, le régime a proposé de lui-même, dès juillet 1940, des concessions françaises en échange de la levée de certaines restrictions imposées par l'armistice et d'un statut plus confortable de partenaire volontaire, quoique neutre, de l'Europe hitlérienne. De plus, la métaphore occulte complètement l'ambition de Vichy, clairement mise en pratique, d'opérer une « révolution nationale ».

(13)

La soi-disant dégénérescence nationale, la vision prophétique de la débâcle et l'imposition politique d'un *mea culpa* national comme seule façon de penser la défaite ont sans nul doute contribué à la reconnaissance collective de cette Révolution Nationale qui entame le chemin de la collaboration. Paxton allègue que Vichy avait bel et bien commencé une collaboration d'état, dont le caractère volontaire effaçait toute innocence. Au lieu de s'en tenir aux clauses de l'armistice (qui n'exigeaient pas de la France un changement de constitution) et de limiter son action à l'administration du territoire pendant l'Occupation, le nouveau gouvernement entreprit une revanche politique et une discrimination civique (13).

En nommant la police et les prisons françaises ainsi que le système ferroviaire français, Delbo, bien qu'elle n'explique rien, fait écho à Paxton. Dans plusieurs passages de sa trilogie, elle fait allusion à Drancy, l'un des camps français où furent rassemblés des juifs avant leur déportation, à la Santé et au fort de Romainville, prisons pour les opposants au régime Vichyste.<sup>22</sup> Ces lieux, symboles de torture, d'humiliation et de mort, se trouvent sur le sol français et furent dirigés en partie par le gouvernement vichyste (et

---

<sup>22</sup> Pendant l'Occupation, la prison de la Santé se trouve être le lieu d'incarcération des criminels de droit commun mais aussi des opposants au régime Vichyste (résistants et communistes). On y pratique les exécutions de dix-huit résistants et communistes. Neuf d'entre eux, exécutés entre août 1941 et juillet 1942, furent décapités. Les neuf autres furent fusillés le 30 avril 1944. Le fort de Romainville, où fut incarcérée Delbo, est situé sur le territoire actuel de la Seine-Saint-Denis, dans la banlieue nord-est de Paris ; le fort de Romainville devint un camp d'internement en novembre 1940, réserve d'otages (dont 209 furent fusillés) et antichambre des camps nazis. Près de 7 000 personnes furent détenues au fort. Au total, 209 détenus passés par le fort de Romainville sont fusillés durant l'Occupation, principalement d'août 1942 à octobre 1943. Entre 1943 et 1944, 5 300 personnes, soit trois quarts des détenus passés à Romainville, sont ensuite déportées par mesure de répression, directement ou via Compiègne. (Thomas Fontaine, Les Oubliés de Romainville, un camp allemand en France (1940-1944), Editions Tallandier). Drancy, à proximité du fort de Romainville, est le lieu de départ des juifs de France vers les centres de mise à mort, en liaison surtout avec le Mont-Valérien et le camp de Compiègne, antichambre des camps de concentration nazis. Drancy représente le centre de rassemblement le plus important pour les déportations de juifs vers la Pologne et les camps. Environ 70,000 sont passés par Drancy. Des 79 trains de déportations qui ont quitté la France pour l'Europe de l'Est, 67 partirent de Drancy. (Vichy France and the Jews, p.252).

non systématiquement, contrairement à ce que l'on pense, par les Allemands): « Pourquoi m'appeler à cinq heures du matin ? Pourquoi appelait-on une femme, dans une prison, à cinq heures du matin, au mois de mai 1942 ? » (III 206). Françoise, l'une des camarades de Delbo se remémore le jour de l'exécution de son mari, opposant politique, à la prison de la Santé.<sup>23</sup> Bien que ses paroles soient retranscrites par Delbo, les questions posées interpellent le lecteur qui se heurte au silence de l'auteure. Est-ce que les Allemands dirigeaient cette prison ? En étaient-ils les seuls maîtres ? Pourquoi une femme était-elle incarcérée en même temps que son mari au mois de mai 1942 ? L'auteure n'inclut aucune note afin de préciser le contexte historique de l'Occupation et le rôle de Vichy dans les arrestations de juifs et de résistants. En revanche, elle dissémine assez d'indices ça et là dans le texte en vue de déterrer la vérité. La mention de l'année 1942, par exemple, n'est pas anodine puisqu'elle représente le moment clé de l'extermination massive de juifs. On retrouve cette mention de 1942 dans le second volume de la trilogie CI lorsque Delbo décrit l'exécution de résistants qui chantent *La Marseillaise* avant de se faire décapiter:

La tête est tombée au milieu d'un mot. Un mot qui reste suspendu, coupé, dans un silence intolérable. Pour un instant seulement, car le chant s'élève de nouveau, repris par les hommes du quartier politique qui chantent du fond de leurs cellules.

C'était pendant l'été 1942. (II 32)

Pour établir le rôle clé de cette année-là, l'auteure isole cette dernière phrase par un retour à la ligne et par l'introduction d'un espace. C'est en 1942 que les Nazis décident de mettre en place *la solution finale* lors de la conférence de Wannsee et que les déportations et les rafles (la Rafle du Vel d'Hiv de l'été 1942 entre autres) s'intensifient

---

<sup>23</sup> Dans Mesure de nos jours, Delbo retranscrit les témoignages de ses camarades de déportation qui partagent leur expérience lors de leur retour en France en 1945. Delbo y ajoute aussi certains de ses poèmes ainsi que sa propre expérience.

en France. D'autres éléments permettent aussi de comprendre le sens de ces questions rhétoriques et actes illocutoires indirects. Le chapitre intitulé « La Marseillaise le cou coupé » nous offre plus de précisions sur Vichy: « A tour de rôle nous y grimpons pour parler avec les 'droits communs' de l'aile voisine restée sous l'administration pénitentiaire française. La plus grande partie de la Santé était aux Allemands, peuplée de détenus politiques, qu'on n'appelait pas encore les résistants. » (II 28). Après la lecture de ce passage, on serait tenté de croire que les Allemands contrôlent les prisons françaises peuplées d'opposants politiques. Ceci confirmerait alors la non-responsabilité de Vichy dans les arrestations, les tortures, les exécutions et les déportations. Du fait de l'invasion allemande et de la défaite militaire française, il est facile de voir la France comme une victime soumise au pouvoir des occupants et forcée de se plier aux règles allemandes. Toute l'éthique pétainiste corroborait cet argument: le maréchal Pétain, lors de son procès, insiste sur son rôle de protecteur du peuple français et nie sa responsabilité dans la collaboration volontaire avec les Nazis puisqu'il édifie le mythe de la France victimisée:

Pendant plus de quarante ans, décidé à rester au milieu de vous, j'ai chaque jour cherché ce qui était le plus propre à servir les intérêts permanents de la France. Loyalement, mais sans compromis, je n'ai eu qu'un but : vous protéger du pire [...] Si je ne pouvais plus être votre épée, j'ai voulu rester votre bouclier. [...]  
En certaines circonstances, mes paroles ou mes actes ont pu vous surprendre. Sachez qu'ils m'ont fait plus de mal que vous n'en avez-vous-mêmes ressenti [...] Mais [...] j'ai écarté de vous des périls certains, il y en a eu, hélas, auxquels je n'ai pu vous soustraire.<sup>24</sup>

Cependant, de tels propos entérinent la lâcheté de l'ancien chef de Vichy, qui refuse d'endosser ses responsabilités. Comment peut-il affirmer avoir voulu protéger le peuple français lorsque des milliers d'êtres humains furent envoyés aux camps de la mort ?

---

<sup>24</sup> Déclaration que publia le chef de l'Etat le 20 août 1944. Citée dans La France de Vichy p. 412.

Quelle sorte de bouclier a-t-il été puisque le pire est arrivé ? Quels périls a-t-il écarté en signant l'armistice avec les Allemands ? Aucun. Pétain réitère pourtant sa non-culpabilité et l'idée d'un bouclier et d'un *Diktat* lors de sa déclaration devant la Haute Cour de justice:

De ce pouvoir, j'ai usé comme d'un bouclier pour protéger le peuple français... Chaque jour, un poignard sur la gorge, j'ai lutté contre les exigences de l'ennemi. L'Histoire dira tout ce que je vous ai évité, quand mes adversaires ne pensent qu'à me reprocher l'inévitable....<sup>25</sup>

Or, dans le même chapitre, on apprend que les Français dirigent une autre partie de cette même prison. Ce détail qui établit un parallèle entre plusieurs passages de la trilogie éveille notre curiosité et nous force à envisager le texte sous un angle différent. Dans MNJ, Ida, une femme juive du convoi de Delbo, évoque la ligne de démarcation qui sépare la zone libre de la zone occupée, en insistant sur le fait que les Nazis procédaient aux arrestations de citoyens français à la frontière: « [Mes parents] avaient d'abord cherché en zone libre mais, quand on a appris que des gens étaient arrêtés par les patrouilles allemandes en franchissant la ligne de démarcation, ils avaient jugé plus prudent de ne pas courir ce risque. » (III 108). A nouveau, cet épisode ravive le mythe d'un *Diktat* imposé par les Allemands aux Français, victimes d'un occupant sans merci. Toutefois, nous comprenons bien vite qu'au travers de ces énoncés, se cachent des faits que Delbo dénonce. Rares étaient ceux, comme notre auteure, qui, dans les années 1960, osaient contredire l'historiographie de l'époque. Le refoulement des événements des « *années noires* » n'a cependant pas empêché l'auteure d'afficher la responsabilité des Français, des fonctionnaires de police et de tout l'appareil étatique vichyste.

---

<sup>25</sup> Déclaration citée dans La France de Vichy, p. 413.

Dans le chapitre évoqué auparavant, Delbo rapporte les paroles d'Ida sans donner aucune précision directe: « Quand la police nous avait obligés à nous déclarer et à porter l'étoile, mes parents m'avaient envoyée à la campagne. » (III 108). Si l'on examine le contexte historique de l'époque, il apparaît que les autorités françaises ne s'opposèrent nullement au port de l'étoile jaune pour les juifs dans la zone occupée. Au contraire, Vichy insista pour que la mention « juif/juive » apparaisse sur les cartes d'identité des juifs afin de les recenser et de les fichier en zone libre. Le gouvernement de Pétain n'hésita pas, dès le début des conflits, à rassembler les juifs étrangers dans des camps destinés à cet effet, ce qui entrava leur tentative d'évasion lorsque les deux zones disparurent en 1942. Les Nazis n'avaient plus qu'à tirer avantage du travail déjà accompli par les Français. Les lecteurs devinent alors que la police décrite par Ida n'est autre que celle de Vichy, et par conséquent, entrevoient l'aide volontaire qu'elle apporta aux Allemands sans avoir été menacée au préalable. Rappelons que l'administration, la police et la gendarmerie françaises mirent en œuvre les grandes rafles décidées dès 1941 par les Allemands, ce qu'Ida précise un peu plus loin dans son témoignage: « Alice [...] était déjà près de mon lit et m'annonçait que les gendarmes venaient me prendre. Ils étaient trois. Trois pour arrêter une gamine de quatorze ans. C'était plutôt pour se donner du courage l'un l'autre. » (III 114). Cette fois-ci aucun doute ne subsiste: les autorités françaises participèrent bel et bien aux arrestations et aux exécutions, au plus grand plaisir des Nazis dont Vichy facilitait la tâche. L'implication des Français se vérifie dans CI où l'auteure sous-entend leur rôle actif dans la répression d'opposants politiques: « Mais la police les a rattrapés. [Les hommes] sont passés en cour spéciale. Tous à mort. C'est pour demain matin. Par ici, chez les Français. » (II 30). Bien que Delbo fasse référence à la prise en

charge des résistants par les Allemands dans les locaux assignés à cet effet, ce passage sous-entend l'inverse et implique d'autant plus les autorités françaises.

La police ne semble plus aussi soumise qu'elle y paraît, ce qui est renforcé par l'inclusion d'un extrait de *L'Express* tout à la fin du chapitre:

... La semaine dernière, un acte d'une même incohérence, suivi aussitôt de plusieurs autres, fut décidé par le nouveau pouvoir : l'exécution dans la cour de la sinistre forteresse de Montluc, à Lyon, du patriote algérien Abderahmane Laklifi. Samedi à l'aube, il eut la tête tranchée, accompagné jusqu'à l'échafaud par le chant de tous ses camarades, derrière les barreaux de leurs cellules (*L'Express*, 4 août 1960). (II 32)

L'introduction de cet article de journal de 1960 n'est pas vaine: de toute évidence, Delbo tient à comparer deux périodes troublantes de l'histoire qui ne s'avèrent pas si opposées l'une de l'autre. En rapprochant un événement du passé d'une situation actuelle, elle offre un nouvel éclairage qui sert de commentaire, voire même de condamnation contre l'oppression. Elle réproouve indirectement les faits qui se sont produits en 1940 et ceux de la guerre d'Algérie. Delbo va au-delà du simple devoir de mémoire puisqu'elle s'engage à dénoncer l'oppression ainsi que l'inhumanité. Dans les deux cas, des hommes se font décapiter, accompagnés par les chants de leurs camarades. Le blanc typographique et l'espace entre cet extrait et le reste du chapitre impose un silence qui hache la progression du texte tout en faisant ressortir l'énoncé de ce journal. De plus, les indices précédents nous ont conduits au rôle actif de Vichy dans les arrestations et les déportations. Cela va sans dire que la référence au « nouveau pouvoir » dans l'article de 1960 rappelle étrangement le gouvernement de Vichy puisqu'en 1942 Pétain était le chef de l'état depuis à peine deux ans. L'inclusion de la phrase « un acte [...] fut décidé par le nouveau gouvernement » confirme la responsabilité de ce nouveau gouvernement dans les exécutions arbitraires, et pourrait s'appliquer à Vichy qui décida de son plein gré de ne

pas protéger ses citoyens et de ne pas accorder un procès en bonne et due forme aux opposants politiques.

L'insertion d'un tel paragraphe empêche toute lecture passive. En établissant un parallèle entre 1942 et 1960, l'auteure met en exergue la responsabilité de tout gouvernement et de tout pouvoir en place. Ce passage de CI fait écho à La Mémoire et les jours, texte sur la réalité concentrationnaire écrit en 1985, dans lequel Delbo rapproche son expérience passée à des situations plus actuelles comme la guerre d'Algérie, la guerre d'Indochine et celle du Vietnam. Vers la fin de cet ouvrage, après avoir énuméré les crimes nazis par l'intermédiaire de Hannelore, une demi-juive allemande, l'auteure introduit un espace blanc entre le dernier paragraphe du chapitre et les quelques lignes en italiques séparées du reste:

*La torture en Algérie  
Des hommes ont fait de ma langue le langage des tortionnaires  
Des villages brûlés au napalm en Indochine  
Des Algériens pourchassés par la police de Paris, un jour d'octobre 1961,  
des Algériens dont on a repêché les corps dans la Seine.  
Que souvent j'ai pensé à toi, Hannelore. (Mémoire et les jours: 133)<sup>26</sup>*

Par l'évocation de la Seconde Guerre mondiale, de la guerre d'Algérie ou d'Indochine et plus tard, celle du Vietnam, Delbo met en évidence la perpétuation de l'horreur au fil des décennies, et incite le lecteur à réfléchir sur le monde dans lequel il vit.<sup>27</sup> Ces quelques lignes en marge du reste (tout comme dans CI) témoignent d'une indépendance d'esprit remarquable chez l'auteure. Ses représentations ne s'accordent pas au modèle national en

---

<sup>26</sup> En italiques dans le texte.

<sup>27</sup> Le massacre d'Algériens par la police française lors d'une marche pacifiste à Paris, le 17 octobre 1961, établit un lien avec la Seconde Guerre mondiale: Maurice Papon était le chef de la police parisienne en 1961, Papon dont le lourd passé collaborationniste referra surface en 1997 où il sera accusé et condamné de « crime contre l'humanité » pour avoir autorisé des déportations de juifs.

ce qui concerne la reconstruction du passé de guerre. Elle insiste grandement sur les souffrances endurées par les populations, soient elles juive, algérienne, vietnamienne ou française, pour mettre en avant l'oppression étatique.

On peut affirmer, sans exagération, que les trois tomes de la trilogie rappellent la position immuable de Delbo contre l'oppression, et de fait la mettent au rang des écrivains « engagés »: influencée par des motifs humanitaires, moralistes et philosophiques, Delbo cherche à représenter son expérience par un silence rhétorique afin que nous prenions conscience de l'inhumanité inhérente aux camps nazis ainsi qu'à tout pouvoir abusif. Elle désire toucher les lecteurs pour qu'ils considèrent l'incroyable et, par là, luttent à dessein d'enrayer toute possibilité que de telles horreurs se reproduisent. Cependant, Delbo n'encourage pas le lecteur à prendre les armes ou à s'engager politiquement; elle veut, au contraire, qu'ils prennent part au devoir de mémoire et « éprouvent l'envie de chercher une réponse qui donnerait [à Delbo] le sentiment de ne pas écrire en vain ».<sup>28</sup>

Comme nous pouvons le voir, le silence sur cette période de l'histoire n'empêche pourtant pas Delbo de réévaluer les idées ancrées dans la mémoire collective et ce par son silence didactique et révélateur de vérités. Son témoignage dérange dans la mesure où

témoigner de la déportation, de la torture, de l'exécution d'êtres humains n'est plus seulement accuser les bourreaux immédiats ou les planificateurs de ces crimes, mais dénoncer l'indifférence des contemporains, la paralysie des institutions, l'incapacité de la société à tirer des leçons de son passé. [...] On [...] découvre que le témoin peut être l'accusateur public, que son récit interpelle chacun comme juge. (Dulong 16)<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Le Monde, 20 juin 1975.

<sup>29</sup> Dulong, Renaud. Le Témoin oculaire.

L'hétérogénéité des expériences individuelles et collectives de la Seconde Guerre mondiale se reflète dans la variété de souvenirs et de leurs représentations. Nicole Thatcher explique dans « La Mémoire » que ces mémoires peuvent « se recouper ou se compléter, mais bien souvent elles se révèlent conflictuelles» (91).

### **III. Anti-héros résistants: hommes et femmes**

#### **1. Où sont les héros ?**

Les mythes gaullistes et communistes d'après-guerre tentent d'établir un portrait typique du héros qui s'appliquerait à toutes les situations critiques, soit-elle la Première ou la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, certains mythes récurrents accompagnent l'engagement dans le combat de la guerre ou de la résistance: le patriotisme, l'héroïsme, le courage, le sacrifice pour la nation et l'aventure. Les images d'Épinal de la Première Guerre mondiale véhiculent, par exemple, ce genre de représentations qui occultent les souvenirs douloureux des tranchées. Cependant, certains auteurs les ont démythifiées. Dans Le Feu, Les Hommes de bonne volonté, Civilisation, 1914-1917 ou même encore Les Croix de bois, Barbusse, Romains, Duhamel et Dorgelès osent dénoncer la boucherie et la violence quotidienne vécue par les soldats dans les tranchées sans oublier de décrire leur attitude face au conflit: dans leurs récits, les hommes qui essaient d'échapper à cette guerre barbare, ne souhaitent plus se battre et, par conséquent, n'agissent pas en héros mais en victimes apeurées. La monotonie accablante et meurtrière de la guerre crée une sorte de fatalisme, de résignation et de désespoir. L'enthousiasme de 1914 disparaît pour laisser place aux « gueules-cassées ». L'homme-guerrier de 1914 se transforme progressivement, au cours des quatre années de guerre, en homme broyé par les horreurs

et la barbarie des tranchées et des champs de bataille. Bien qu'ils aient rempli leur rôle de défenseur de la patrie et du foyer, l'image des anciens combattants de la « der des ders », des « gueules cassées », s'éloigne de la représentation virile du soldat héroïque. On retrouve également cette démythification du soldat dans l'extraordinaire Voyage au bout de la nuit de Céline. Alors que les autorités françaises, par la censure et la propagande, véhiculent une image positive du soldat afin de ne pas décourager les poilus et la population, Céline entreprend une toute autre démarche dès lors qu'il peint un portrait peu héroïque des hommes:

- T'as donc peur ?  
- J'ai peur et je trouve ça con, si tu veux mon avis, j'm'en fous des Allemands moi, ils m'ont rien fait....[...]  
J'avais comme envie d'être poli avec les Allemands. J'aurais bien voulu qu'il m'explique celui-là pendant qu'il y était, ce réserviste, pourquoi j'avais pas de courage non plus moi, pour faire la guerre, comme tous les autres.... (42)

Dans un langage cru et direct, Céline retranscrit l'angoisse que tout soldat ressent face à cette guerre dépourvue de sens; dans ses écrits, l'être humain perd toute grandeur, tout patriotisme et courage car seule compte la survie. L'auteur dépeint son refus de retourner au champ de bataille, au « cimetière, » qu'il abhorre au point de prolonger sa convalescence dont il craint de voir la fin:

C'était une gentille fille après tout Lola, seulement, il y avait la guerre entre nous, cette foutue énorme rage qui poussait la moitié des humains, aimants ou non, à envoyer l'autre moitié vers l'abattoir. [...] Pour moi qui tirais sur ma convalescence tant que je pouvais et qui ne tenais pas du tout à reprendre mon tour au cimetière ardent des batailles, le ridicule de notre massacre m'apparaissait, clinquant, à chaque pas que je faisais dans la ville. Une roublardise immense s'étalait partout. (50)

Céline emploie des termes négatifs toutefois qu'il parle de la guerre et insiste d'autant plus sur son aspect absurde « ridicule ». Transparaît non pas un soldat fier de se battre

pour son pays et prêt à mourir pour lui, mais un être humain qui exècre la guerre et fuit sa réalité.

Qu'en est-il de la Deuxième Guerre mondiale ? La mémoire de la Deuxième Guerre mondiale associe les Français (soient-ils résistants, déportés politiques ou raciaux, STO) à une France résistante héroïque, unie contre l'envahisseur allemand, et à son combat, implicitement militaire. A première vue, les poèmes introduits dans le deuxième volume de la trilogie CI adhèrent à une vision plus traditionnelle du héros résistant, autrement dit à une image plus héroïque et patriotique des hommes qui bravent l'ennemi et se sacrifient pour sauver la patrie menacée. Plusieurs indices dont tout un vocabulaire propre à l'héroïsme et au sacrifice ressortent des vers: tout en racontant à demi-mot l'histoire de son mari et de leur rencontre, Delbo dissémine çà et là des expressions explicites qui renvoient images typiques du soldat et du résistant: « nu dans son corps/celui qui part à la mort » (II 20) ; « ceux qui ont donné les leurs/d'un sacrifice consenti » (II 21) ; « Il lui fallait tout son courage » (II 22) ; « Pour cette cause/il fallait mourir » (II 22) ; « Pleurer un héros/ plutôt qu'aimer un lâche » ; « [...] il était mort pour le passé/ et pour tous les devenirs » (II 24). Delbo feint d'adhérer à une vision héroïque de la guerre: le vocabulaire du courage, de l'héroïsme et du sacrifice pour l'avenir de la patrie se dégage de ce poème. Le patriotisme semble émerger de son texte, notamment lorsque l'auteure mentionne *La Marseillaise*, chantée par les prisonniers politiques le jour de leur mort (II 31). Elle retranscrit également les paroles de Mado qui écrit sur un bout de papier, avant que les trains ne quittent le territoire français: « « Je suis déportée. C'est le plus beau jour de ma vie. » L'héroïne avec son auréole, le martyr qui marche à la mort en chantant. » (III 52). Mais les dernières paroles de ces femmes reflètent une

méconnaissance du système concentrationnaire, et une assurance liée à leur force physique: « J'étais jeune, j'étais en pleine santé, j'avais fait de la course à pied, du tennis, de la natation, j'étais bien musclée. Je me disais, bon, on va nous faire casser des cailloux [...] n'importe quoi. Bien quoi, ce n'est pas une affaire. »<sup>30</sup>

Cependant, Delbo, tout comme Barbusse ou Céline, réfute ces images déformées de la réalité. Dans un entretien avec Jacques Chancel, Delbo nie toute marque d'héroïsme avant de partir pour Auschwitz. A la question « Vous étiez héroïque à ce moment-là ? » Delbo répond « Qu'est-ce que ça veut dire ? Je crois que ça n'a pas de sens. »<sup>31</sup> Par l'intermédiaire du silence, Delbo exhibe une autre réalité en opposant deux mémoires distinctes au sein du même poème. Nul besoin de nous dire directement qu'elle n'adhère pas complètement aux idées et aux traditions de son temps; les indices dans le texte nous mettent sur la voie. Si l'auteure paraît adhérer aux concepts de courage et de sacrifice, elle les voile aussitôt par d'autres commentaires qui impliquent indirectement son rejet des mythes associés à la guerre et aux soldats héroïques prêts à sacrifier leur vie pour la patrie: au vers « Je les envie/ ceux qui ont donné les leur/ d'un sacrifice consenti » Delbo ajoute le vers suivant « Moi/ je me suis révoltée/ à peine si j'ai réussi ». Dans le contexte de l'Occupation et des camps, l'auteure ne peut comprendre cette idée de sacrifice: sacrifice pour qui ? Pour quoi ? Aux mots de réconfort qu'elle peut entendre « Pleurer un héros/ plutôt qu'aimer un lâche » Delbo revendique le fait qu'« il y en avait/ ni forts ni faibles/ qui n'ont été/ ni jusqu'au sacrifice/ ni jusqu'à la trahison » (II 23). Son mari aurait pu appartenir à ce groupe et rester vivant car certains étaient parvenus à servir leur

---

<sup>30</sup> Entretien avec Jacques Chancel, Radioscopie, 2 avril 1974.

<sup>31</sup> Entretien avec Jacques Chancel, Radioscopie, 2 avril 1974.

pays sans mourir. Elle rejette avec force cette idée de sacrifice consenti à la mort de Georges Dudach (Thatcher 42). Mado, de façon plus directe, souligne l'aveuglement provoqué par une telle vision du patriotisme et de l'héroïsme (III 52). Thatcher, cependant, émet l'idée que Delbo, après l'horreur des camps nazis, est convaincue de la nécessité de sacrifier sa vie dans la lutte entreprise, c'est pourquoi elle met en relief « le langage artificiel [et sacrificiel] qu'elle utilise pour décrire ces morts de résistants »

(Thatcher 43/102):

Quand j'ai vu ce que j'ai vu [...]  
j'ai su que rien  
rien n'était trop dans cette lutte (II 36)

ou bien :

quand on couche l'homme comme l'épi  
le regard en face de l'acier  
poitrine offerte  
poitrine crevée cœur troué  
ceux qui avaient choisi.

C'est ce qui le faisait si beau  
d'avoir choisi  
choisi sa vie, choisi sa mort  
et d'avoir regardé avant. (II 159)

Toutefois, Delbo n'accepte pas facilement cette mort héroïque dans la mesure où le vocabulaire choisi traduit la barbarie de la guerre « poitrine offerte, crevée », « cœur troué ». Elle admire, certes, le libre choix de l'engagement de Dudach qui, contrairement aux hommes d'Auschwitz, est « mort droit, de mort choisie » (tout au long du poème, elle se sert d'un champ lexical de la beauté accompagné d'un certain lyrisme pour décrire son mari et ses actions), ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elle accepte la mort en soi, surtout la mort telle qu'elle apparaît à Auschwitz. Elle remet en question cette notion de sacrifice pour la patrie, une patrie où, comme elle le souligne dans Spectres mes

compagnons, « toutes les balances étaient fausses » (19); elle la questionne « Je me demandais/ pour qui/ pour qui il mourait » (II 23). Delbo ne célèbre pas la mort de son mari qui fut exécuté pour ses idéaux, mais la perte de son amant. En substituant l'amant au héros, l'auteure ne s'attache non pas à l'héroïsme mais à son « amoureux du mois de mai [...] enfant et tendre » (II 21) et à « son jeune arbre » (II 19), ce qui impose à l'événement un point de vue féminin comme le remarque Thatcher dans « Charlotte Delbo's Voice ». Peut-être essaie-t-elle de rationaliser la mort de son mari et de lui donner un sens sans pour autant y arriver. Ainsi, le lecteur, en lisant entre les lignes, comprend la position de l'auteure sur les concepts de sacrifice et d'héroïsme, dont elle « donne souvent un tour inattendu » (Thatcher 97). Delbo forme par exemple une antithèse entre les descriptions lyriques de la mort de Dudach et les images choquantes et saisissantes de la mort des femmes à Auschwitz. Alors que la mort confère une beauté physique aux résistants morts sur le sol français, la mort des détenues, telle que Delbo la décrit, provoque le dégoût. Cette mort ne peut être acceptée, « choisie » et consentie. Cette opposition frappante nous convainc de l'inexactitude propre aux images mythiques de la mort glorieuse.

Chez Delbo, la beauté de son mari fusillé devient un leitmotiv et fait d'autant plus ressortir la mort avilissante d'Auschwitz: aux passages suivants « Il était beau de sa mort à chaque seconde plus visible./ C'est vrai que cela rend beau/la mort [...] comme ils sont jeunes et musclés/ les cadavres de cette année » (II 158), Delbo ajoute des descriptions choquantes de la mort: « Elles étaient nues sur les planches nues. Elles étaient sales et les planches étaient sales de diarrhée et de pus » (I 172). Elle met en avant la beauté de son mari ainsi que le côté solennel de son sacrifice alors qu'elle adopte une toute autre

perspective dans son traitement de la mort à Birkenau: où se trouve la solennité des corps morts lorsque ces derniers se trouvent abandonnés dans la boue, la diarrhée et le sang ? Le lecteur remarque les adjectifs choisis pour caractériser la mort à Auschwitz, une mort qui reflète la brutalité et la souillure, et dont on ne peut s'empêcher de redéfinir le concept: «la tête dans la boue de neige n'est plus qu'un moignon » (I 48/49); « gorge crevée » (I 48) ; « une grenouille dépouillée » (I139); « Les cadavres sont gelés. Blancs avec les ongles marron. Les orteils dressés sont ridicules à vrai dire. D'un ridicule terrible » (I 29). Ces descriptions subvertissent les images d'Epinal: le soi-disant héros, anéanti et avili, ne trouve plus sa place dans *l'anus mundi*. De plus, si la mort des prisonniers en France est associée aux hommes, elle devient asexuée et dénuée de tout patriotisme à Auschwitz. Delbo souligne ces morts lentes, peu « glorieuses » et « dépourvues d'actions remarquables ou mémorables—où la déchéance physique est souvent accompagnée d'une atonie psychologique, où l'habituel message attendu d'un mourant [...] est absent; ni la famille, ni la patrie ne sont évoquées» (Thatcher 101). Lorsque Sylviane, une compagne de Delbo, agonise sur les planches pourries du bloc 25, l'auteure la décrit ainsi:

Sylviane sortait de sous la couverture sa main décharnée—ce n'était plus qu'un transparent de main—et portait à ses lèvres cette main décharnée qui aurait pu aussi bien appartenir au squelette d'à côté. Elle comprimait sa toux de cette main si décharnée qu'on s'attendait à voir les os se disjoindre pour tomber en morceaux sur la couverture pleine de poux. La quinte s'est étranglée dans un râle qui a donné encore une ou deux secousses au dessin des côtes sous la loque de couverture. [...] Une bave rose moussait sur ses lèvres. (III 146)

Entre la vie et la mort, Sylviane perd toute caractéristique humaine ce qui se reflète d'autant plus dans l'opposition Sylviane d'antan/Sylviane d'Auschwitz. Lulu, Carmen et Charlotte se rappellent la beauté éclatante de leur compagne avant qu'elle ne soit arrivée

au camp « Je n'ai jamais vu des yeux d'un bleu pareil. Regardez comme ils sont encore beaux. Et ses cheveux... [...] ces cheveux [...] d'un blond doré » (III 147): ses yeux bleus et sa chevelure dorée la distinguaient des autres alors que la mort à Auschwitz la rend presque méconnaissable, et la métamorphose en squelette. Au travers de la répétition incessante de l'adjectif « décharné », qui rappelle plutôt le monde animal et primaire, la jeune femme devient la victime d'une mort sordide qui avilit l'être dans ses fonctions les plus primaires—elle ne peut enlever la bave de son visage; elle ne peut plus bouger « parce que les squelettes, cela n'a plus la force de bouger » (III 144) et de ce fait souille son propre corps. Les poux, quant à eux, reflètent ce manque d'hygiène, salissent l'image que l'on se fait des mourants et désacralisent la mort. La différence entre le concept de mort à Auschwitz et celui du monde des vivants atteint son paroxysme dans le passage suivant:

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 (II 35)

Dans un long poème de plusieurs pages, divisé en brèves parties thématiques, Delbo introduit ces quelques lignes entourées de blancs typographiques. La mise en relief des trois éléments constitutifs de la mort à Auschwitz—la diarrhée, la boue et le sang—ainsi que la répétition du verbe « durer » qui tend à accentuer la signification même du verbe attirent notre regard. Notons aussi le silence textuel et typographique au travers duquel se profile un sentiment de vide, de désespoir et d'horreur. Une pause silencieuse devient nécessaire après chaque vers, dépourvu de ponctuation, afin que nous réalisions

l'ampleur de l'acte « mourir » tel qu'il existe à Auschwitz. Ce silence textuel est garant de l'authenticité des faits historiques, plus particulièrement de la mort désacralisée dans les camps nazis, en ce sens qu'il témoigne de son aspect traumatique et de la sidération mentale de ceux et celles qui en ont été témoins et qui l'ont subie. On imagine alors, au travers de ce poème, l'anéantissement des cadavres mutilés et souillés qui se reflète sur la page blanche enveloppant les vers. La césure occasionnée par l'adverbe « mais », quant à elle, met encore plus en relief deux concepts de mort totalement opposés. Plutôt que de voir la mort en termes de traditions et de rites, Delbo l'envisage d'un point de vue hygiénique: la propreté et la saleté définissent deux mondes antithétiques. La dimension heuristique de son écriture remplit un rôle précis, celui d'atténuer autant que faire se peut le décalage entre son expérience et sa mise en forme narrative en évitant toute prise de position idéologique ou éthique explicite.

A nouveau, l'exhibition par le non-dit (blancs typographiques, aporie textuelle) de cette mort innommable et aliénante prend un caractère original et paradoxal. A travers la *monstration* des corps avilis, décharnés et décomposés, Delbo ne partage pas directement avec le lecteur ce qu'elle pense et occulte tout jugement moral. Nous choisissons d'utiliser le terme *monstration* car il sied parfaitement bien au contexte des camps de la mort. Le verbe montrer ou *montrer* « réunit en ancien français les sèmes de l'exhibition et de l'avertissement, d'une part, du prodige et de la monstruosité, d'autre part » (Bouthors Paillard 7). En *monstrant*, Delbo dénonce sur une page blanche les horreurs et *monstruosités* de la guerre et de la Shoah, ce qui paraît d'autant plus évident dans les poèmes suivants, isolés du reste:

Un cadavre. L'œil gauche mangé par un rat. L'autre œil ouvert avec sa frange de cils.

Essayez de regarder. Essayer pour voir. (I 137)

ou bien:

Tous étaient marqués au bras d'un numéro indélébile  
Tous devaient mourir nus

Le tatouage identifiait les morts et les mortes. (I 24)

Le premier poème présente la mort dans ce qu'elle a de plus terrible et de plus sordide. L'être humain est réduit à un morceau de chair, à un cadavre dont l'œil vient d'être mangé par un rat. Ce corps asexué n'a reçu aucune sépulture et gît dans la neige boueuse, telle une bête morte dont la vermine se partage les restes. Isolés sur une page vide, ces quelques vers frappent le lecteur, qui, loin de rester passif, lit le message de Delbo derrière le silence textuel des syntagmes nominaux: nul de besoin de verbes ou de phrases complexes puisqu'Auschwitz est l'incarnation du vide et de l'annihilation. L'auteure demande au lecteur d'être témoin oculaire et l'incite à « voir » la mort, posée là sur cette page blanche dénuée de toute fioriture. Les vers suivants font écho aux premiers puisque la nudité des morts se reflète dans la « nudité » de l'espace textuel. L'homme n'est plus homme à Auschwitz puisqu'il perd toute identité et représente un numéro parmi tant d'autres. Dans la mort, le matricule devient le seul signe distinctif: les héros, les hommes et les femmes ont disparu. Seules demeurent les carcasses des cadavres.

Par ces images contradictoires et choquantes de la mort (le résistant mort d'une belle mort versus les cadavres gisant dans la boue), Delbo réévalue le mythe de la mort glorieuse et subvertit l'image mythique des héros résistants masculins qu'elle occulte de son témoignage. Lorsqu'elle se réfère aux hommes, l'auteure s'appuie sur la réalité des camps d'extermination dans ce qu'elle a d'humiliant et de déshumanisant. En subissant le même sort que les femmes, les hommes apparaissent tout aussi diminués, avilis et

traumatisés que leurs comparses féminines. Peut-être faut-il se demander ce que symbolise un « héros » pour cette mythologie d'après-guerre: il s'agit d'une figure emblématique et charismatique qui incarne un idéal dans lequel se reconnaît la nation tout entière. Dominique Veillon ajoute même dans Les Femmes dans la guerre: anonymes et résistantes que « pendant la Seconde Guerre mondiale, le héros résistant est celui qui a accompli une action extraordinaire pour son pays. Très souvent au combat (Jean Moulin [...]) son sacrifice est porté à la connaissance de tous ». Ce héros sacrifie sa vie pour la patrie, une vie à laquelle la commémoration publique rend hommage. Les femmes, elles, apparaissent exclues de ce qualificatif de « héros » à quelques exceptions près comme Bertie Albrecht. Néanmoins, dans quelle catégorie se situent les hommes et les femmes qui reviennent d'Auschwitz et d'autres camps nazis ? Correspondent-ils au mythe résistancialiste ou leur mémoire est-elle tout simplement mise sous silence pour ne pas réveiller un passé douloureux ? A la Libération, la nécessité d'effacer les lâchetés du gouvernement vichyste et d'une partie des Français, recouvre toutes les autres. Les mythes construisent une image faussée de l'homme dont on ne voit que les qualités d'un combattant potentiel. La reconstruction du pays se fait à ce prix: oublier les prisonniers de guerre, oublier le retour des déportés revenus des camps nazis, et oublier la Relève devient un leitmotiv obsédant. Une affiche avec pour slogan « Ne les séparez pas » créée après la guerre incite d'ailleurs la population à amalgamer les déportés, les prisonniers de guerre, les ouvriers de la Relève et du STO (les femmes demeurent quasi-inexistantes). Or, Delbo, dans sa trilogie, n'oublie pas les déportés, dès lors qu'elle critique une mémoire collective fondée sur une image mythique du héros résistant: hommes ET femmes subissent le même traitement dans ses écrits et sortent de l'ombre et du silence.

## **2. Renversement des rôles masculins-féminins**

Dans quelques chapitres d'ANNR, Delbo accorde aux hommes une place particulière, non pour leur courage et pour leur résistance face à l'ennemi mais pour leur réduction au rang de bêtes, leur déshumanisation et leur absence de réaction: « Nos mains se serraient de pitié [...]. Des hommes pitoyables, saignants de misère comme tous les hommes ici. [...] Aussitôt c'est une mêlée. Ils attrapent le pain, se le disputent, se l'arrachent. Ils ont des yeux de loup. » (I 37-36). Nul besoin de dire directement aux lecteurs que ces hommes ne représentent pas le héros guerrier tel qu'il est souvent dépeint, par exemple, dans l'idéologie ou la propagande de guerre: la guerre émascule les hommes et seules les images suffisent à *faire voir* l'horreur et la déshumanisation. De plus, les femmes prennent un rôle autre que celui donné dans les récits de guerre. Ici, ce sont elles qui ont pitié des hommes et les aident à obtenir un peu plus de pain: « Un matin, nous avons emporté du pain sous nos vestes. Pour les hommes. » (I 35). Les rôles homme-femme s'intervertissent dans ce monde apocalyptique où les valeurs d'antan ne trouvent plus leur place. La femme, par exemple, arbore une attitude moins passive dans la mesure où elle se positionne en maillon indispensable dans la survie (ou le bien-être) des uns et des autres. Dans les prisons françaises, Delbo et ses compagnes soutiennent les hommes et leur apportent un réconfort alors que ces derniers, démunis, ne peuvent agir. Cette description contredit le mythe du héros résistant car il véhicule une image d'hommes émasculés: « [Les hommes] éprouvaient, plus aigu que tout autre, le sentiment d'être diminués dans leur force et dans leur devoir d'hommes, parce qu'ils ne pouvaient rien pour les femmes.[...] ils souffraient davantage encore de ne plus être en mesure de nous protéger, de nous défendre, de ne plus assumer seuls le destin » (II10-11). Les

femmes, quant à elles, endossent un rôle plus masculin selon les critères établis par la société de l'époque puisqu'elles se privent d'une partie de leur pain pour la leur donner.<sup>32</sup> En juxtaposant la description des hommes anéantis et celle des femmes toujours actives, prêtes à aider leurs camarades masculins, Delbo refuse la mythologie du soldat/héros dès lors qu'elle renverse les rôles traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes. Ce changement de perspective est encore plus clair dans les descriptions détaillées du travail des détenues à Birkenau. Alors que Vichy définit les rôles des hommes et des femmes par leur fonctionnement biologique, par leur force ou leur faiblesse, Delbo subvertit cette image au travers des prisonnières qui ne sont pas épargnées par un labeur éreintant et surhumain: elles accomplissaient en douze heures la même charge et la même intensité de travail que les hommes (Hutton 126). On note les souffrances endurées par les prisonnières qui épuisent leurs forces pour un travail infernal effectué dans des conditions épouvantables: « Il faut planter la bêche dans la glace, attaquer la terre, en tirer des mottes, mettre ces mottes dans la trague [...] » (I 76) ; « [Les détenues] marchent douloureusement, les épaules arrachées par la charge. Elles vont vider la trague sur une montagne de mottes qu'elles gravissent en trébuchant, en tombant » (I 77).

Seuls comptent les souvenirs fondés sur sa propre mémoire individuelle. Cette image négative d'hommes et de femmes humiliés et abattus fut occultée des mythes résistancialistes, car peu de personnes dans le monde des « vivants » souhaitaient se souvenir des résistants, des juifs et des non-juifs, de cette manière-là. Simone Veil reconnaît cette difficulté pour l'entourage des survivants à accepter une réalité au-delà de l'entendement, d'où le silence sur le passé:

---

<sup>32</sup> Selon ces critères et stéréotypes, les femmes, fragiles, appartenaient à la sphère domestique, la sphère des émotions tandis que les hommes, plus forts, se présentaient et adoptaient le rôle de protecteur.

On entend souvent dire que les déportés ont voulu oublier et ont préféré se taire. C'est vrai sans doute pour quelques-uns mais inexact pour la plupart d'entre eux. Si je prends mon cas, j'ai toujours été disposée à en parler, à témoigner. Mais personne n'avait envie de nous entendre. Ce que nous disions était trop dur, pouvait paraître cynique. Il aurait fallu peut-être que nous disions les choses avec plus de précaution. [...] Cette incompréhension, ces difficultés, nous les retrouvons en famille. Peut-être même surtout dans nos familles, c'est le silence: un véritable mur entre ceux qui ont été déportés et les autres. (Wieviorka 179)<sup>33</sup>

Simone Veil en 1990 et Robert Antelme en 1948 expriment le désir de parler. Mais tous deux remettent en question la réception du témoignage<sup>34</sup>: « Tous deux en termes différents, notent le refus de reconnaître le bagage du déporté. On l'accueille, mais on souhaite que par un accord tacite l'épisode de la déportation ne soit qu'une parenthèse. [...] Il y a là un quasi-déni de la déportation » (Wieviorka 172/173). Pour empêcher ce « quasi-déni » des déportations, Delbo, paradoxalement, recourt à une poétique du silence pour que nous puissions saisir toute la portée de l'univers concentrationnaire et que nous évitions de choisir l'indifférence (ou silence métaphorique) pour gérer les souvenirs d'un passé honteux. Témoins actifs du témoignage, nous voyons par le texte le vrai visage de ces hommes et de ces femmes, ni héros, ni lâches, simplement humains face à l'horreur. Dans un autre chapitre de la trilogie, l'auteure arrive à exprimer toute la détresse des détenus assujettis par leur ennemi. Lorsque les Nazis ajoutent de nouveaux appareils radiographiques dans l'infirmerie du camp, leur but ne consiste pas à soigner les hommes émasculés mais à mener des expériences médicales. La honte et l'humiliation s'emparent des prisonniers dont la masculinité disparaît aux rayons X.

Le regard lointain et sans couleur. [...]. Ils se rhabillent sur le seuil. Leur regard fuit celui des autres qui attendent. [...]. / Comment dire la détresse

---

<sup>33</sup> Entretien juin 1990.

<sup>34</sup> Comme nous en avons déjà parlé dans nos chapitres précédents.

dans leurs gestes. L'humiliation dans leurs yeux. / Les femmes c'est à la chirurgie qu'on les stérilise. (I 153).

Les écrits de Delbo ne définissent pas les hommes selon leur combativité ou leur masculinité comme ils n'affublent pas les femmes de qualités soi-disant intrinsèques à leur genre (faiblesse, absence de force, dépendance, etc...). Plutôt que de mettre les détenus sur un piédestal, Delbo les décrit dans leur condition d'êtres brisés. Dans CI, l'auteur peint un portrait atypique du héros guerrier, qui, renfermé dans une cellule de prison, s'abandonne à la désolation. Que ce soit moralement ou physiquement, les hommes en proie à la passivité, n'assument guère leur rôle de protecteurs puisque leur situation précaire ne le leur permet pas; c'est ainsi qu'ils apparaissent en termes négatifs dans le chapitre: «Ils éprouvaient, plus aigu que tout autre, le sentiment d'être diminués dans leur force et dans leur devoir d'hommes » (II 10); les prisonniers sont « malheureux, affamés, dénués » (II 10) ; « [ils] souffraient » (II 10); «dans la détresse matérielle où ils étaient » (II 11); « Les hommes nous aimaient aussi, mais misérablement » (II 10).

L'auteure ressent de la pitié et de l'effroi envers eux (II 10). En revanche, dès lors qu'elle subissent les mêmes conditions de vie que leurs compatriotes, les femmes s'imposent dans cette dynamique relationnelle et s'ingénient à motiver leurs camarades afin de leur insuffler courage et patience bien que la tristesse et l'angoisse les dominent: elles déjouent la surveillance des gardes pour échanger quelques bouts de papier ou quelques paroles (II 9); elles « jou[ent] l'insouciance et la gaieté » pour eux; elles s'évertuent à simplifier et faciliter leur vie en lavant leur linge, en raccommodant, en cousant, en confectionnant des chaussons et en organisant des divertissements. Alors que Delbo détaille toutes les activités entreprises par les femmes en vue d'aider leurs compatriotes, elle y oppose systématiquement l'impuissance et la passivité des hommes. Ceux-ci, dans

les textes de l'auteure, manquent de virilité et d'initiatives alors que les femmes « dans une détresse aussi grande, avaient encore des ressources, les ressources qu'ont toujours les femmes » (II 11). Le portrait de ces hommes correspond au portrait du soldat victime que le conflit n'épargne pas. A contrario, le portrait des femmes reste ambivalent: d'une part, leur réaction envers les hommes les sort du stéréotype fixe des femmes passives et explorées et met en exergue sur leur rôle actif dans la guerre; d'autre part, Delbo respecte le stéréotype de la femme confinée à la sphère domestique (laver, coudre, raccommoder, créer des activités façonnent leurs journées). Or, l'auteure insert un commentaire qui annonce un changement futur: les femmes semblent épargnées dans les prisons (jamais Delbo ne les décrit comme victimes « affamées », « misérables » ou « dénuées » comme elle le fait pour les hommes) car, souligne-t-elle, « leur féminité était leur sauvegarde, croyait-on » (II 11). Leur statut de femme et leur « féminité » ne les aident ni à Birkenau ni à Ravensbrück—d'où l'apposition du syntagme « croyait-on » en fin de phrase—ce qui est d'autant plus remarquable dans les descriptions radicalement différentes de ANNR. Dans ce volume, nonobstant leur condition précaire, les femmes essaient d'agir de façon maternelle envers les détenus, comme on le constate dans le chapitre « Les hommes » dans lequel ces derniers, métamorphosés en spectres vivants, se jettent, tels des loups, sur le pain lancé par les femmes (I 34-36). Dans ce passage, les prisonnières ressentent de la pitié à un degré encore plus extrême que dans les prisons—« Nos mains se serraient de pitié » (I 35)—et tentent, dans la mesure du possible, de les aider, mais en vain.

Dans la même lignée, Margaret-Anne Hutton note dans Testimony from the Nazi camps, que les figures masculines chez Delbo provoquent la compassion voire même la

pitié, une pitié ressentie par les femmes envers leurs compatriotes (215). L'auteure ne tient pas à différencier la douleur des hommes de celle des femmes. Bien au contraire, chacun subit les mêmes sévices corporels, la même humiliation, la même soif, la même faim et la mort. Le mythe de la mort glorieuse, quant à lui, prend un autre tournant: « Un cadavre. L'œil gauche mangé par un rat. L'autre œil ouvert avec sa frange de cils. » (137). Il devient impossible d'identifier ce cadavre: est-ce une femme ? Est-ce un homme ? Rien ne nous est dit, ce qui renforce encore plus l'aspect asexué de la mort à Auschwitz. Dans « La Mémoire, » Nicole Thatcher souligne d'ailleurs que « la suppression de la différence de traitement aboutit à la suppression de la différence sexuelle. C'est comme si à rebours de ce qui se passe dans la société, la représentation des femmes dans les écrits de Delbo en vient à typifier toute victime, masculine aussi bien que féminine. » (105). Comme le remarque Antoine Prost dans La Nation, Auschwitz et Verdun marquent « une transgression des limites de la condition humaine » et les détenu(e)s comme les soldats sont « retranché[e]s de l'humaine société, [...] ramené[e]s en deçà de toute civilisation » (135).

La première singularité et originalité des représentations chez Charlotte Delbo se trouve dans l'origine même de ses souvenirs: l'auteure, en tant que femme, raconte son expérience et celle de ses compagnes, adoptant par là même un point de vue féminin. Par son rôle actif dans la guerre et par une *monstration* de l'expérience vécue par les femmes dans les prisons françaises et les camps Delbo s'oppose à une mémoire masculine qui se concentre principalement sur les résistants et les prisonniers de guerre.<sup>35</sup> Peu de témoignages relatent la vie à Auschwitz-Birkenau dans le camp des femmes, encore

---

<sup>35</sup> Rappelons que Delbo ainsi que ses camarades furent arrêtées pour raisons politiques et actes de résistance contre l'occupant.

moins celle de femmes résistantes. Celles-ci furent longtemps les oubliées de l'histoire ou, mieux, une sorte de « ville engloutie » (Veillon 66). La représentation des femmes dans la guerre ne joue qu'un rôle secondaire dans la formation de la mémoire collective d'après-guerre. Pourtant, Delbo, dans Convoi du 24 janvier, réhabilite les combattantes de l'ombre en écrivant une biographie concise sur les 229 femmes de son convoi. La majorité d'entre elles étaient des combattantes de la Résistance, auxquelles étaient mêlées la proportion habituelle de « droit commun » et d'erreurs judiciaires. Cet ouvrage étonne par son côté novateur puisqu'il décrit les activités clandestines menées par bon nombre de femmes et ouvre de nouvelles perspectives en matière de résistance. Les ouvrages de guerre de 1965 (date de publication du Convoi) ainsi que les récits de 1945 s'éloignaient de telles représentations. Seules quelques figures emblématiques, telles que Lucie Aubrac, Bertie Albrecht ou Danielle Casanova, devinrent des références de la Résistance pour avoir endossé des responsabilités masculines, pour avoir combattu les armes à la main ou pour avoir dirigé un réseau ou un mouvement de la Résistance. Pourtant, ces quelques exceptions dont la France se rappelle tendent à éclipser le rôle, dans les coulisses, d'autres résistantes. Les femmes impliquées dans des activités clandestines furent nombreuses, « proportionnellement plus qu'elles ne l'étaient à la même époque dans la population active » (Veillon 65). Étonnamment, l'historiographie consacrée aux femmes résistantes était singulièrement déficitaire alors que ces dernières détenaient un rôle essentiel dans la guerre: « jusque dans les années 1970, les résistantes ne représentaient que 2 à 3% des noms cités dans les ouvrages. » (65). Cependant, depuis quelques années de nombreuses historiennes ou critiques féministes telles que Paula Schwartz, Miranda Pollard, Margaret Collins Weitz, Rita Thalmann ou bien Françoise

Thébaud ont renversé la tendance et accordent aux femmes résistantes françaises une place de choix dans l'Histoire.<sup>36</sup>

Delbo, elle-même résistante aux côtés de son mari, sait à quel point ces femmes de l'ombre s'investirent dans des réseaux clandestins. En détaillant la vie de chacune dans le Convoi, Delbo réhabilite ces femmes courageuses, les oubliées de l'histoire, et leur donne toute l'attention qu'elles méritent. Elle rend compte du caractère désuet d'une division entre front masculin et un arrière féminin propre à la Première Guerre.

### **3. Images d'Epinal obsolètes: la femme déshumanisée et déféminisée**

Dans sa trilogie, Delbo décrit l'impuissance des détenu(e)s, en focalisant principalement sur les femmes de Birkenau puisqu'elle fut à leur contact pendant sa détention à Auschwitz, et les humiliations qu'ils/elles subirent. Si la littérature de l'époque offre peu de récits de femmes sur Auschwitz-Birkenau, A&A se compte parmi les exceptions, d'où le caractère original de ce témoignage (Thatcher 42).<sup>37</sup> L'auteure véhicule une image de la femme qui ne correspond nullement à celle de la mémoire

---

<sup>36</sup> Les plus grands progrès dans ce domaine ont été en premier lieu américains (Paula Schwartz et Miranda Pollard). Voir Paula Schwartz, « Partisanes and Gender Politics in Vichy France, » *French Historical Studies*, No 16, Spring 1989; ou bien Paula Schwartz "Redefining Resistance: Women's Activism in Wartime France." Behind the Lines, Gender and the Two World Wars, Higonet, ed New Haven: Yale University Press, 1987. Voir aussi Miranda Pollard, "Women and the National Revolution." Vichy France and the Resistance: Culture and Ideology. London : Croom Helm, 1985. Puis les français(es) ont suivi: Dominique Veillon « Les femmes dans la guerre: anonymes et résistantes », Combats de femmes 1939-1945, Collection Mémoires no 74, 2001 ; Laurent Douzou « La résistance, une affaire d'hommes ? » Identités féminines et violences politiques 1936-1996, Cahier de l'IHTF, no 31, 1995 ; le numéro CLIO « Résistances et libération, France 1940-1945 » de 1995 sous la direction de Françoise Thébaud (incluant l'article de Rita Thalmann « L'oubli des femmes dans l'historiographie de la résistance », Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse le Mirail, 1995) ; Margaret Collins Weitz, *Sisters in the resistance*, John Wiley and Sons Inc, 1995 ou bien de la même auteure « As I was then : Women in the French Resistance, » *Contemporary French Civilization* 10 Fall-Winter 1986. Cette liste est loin d'être exhaustive.

<sup>37</sup> Thatcher, Nicole. Charlotte Delbo's Voice: The Conscious and Unconscious Determinants of a Woman Writer.

culturelle. Les stéréotypes associés à leur représentation dans la guerre sont souvent transformés sinon rejetés dans sa trilogie: les affiches, les livres et les manuels scolaires se souviennent de femmes en pleurs, consolatrices ou vaillantes de la guerre de 1914 et les relèguent plus ou moins à la sphère émotionnelle, domestique et exceptionnellement à la sphère du travail, étant donné l'absence de main d'œuvre masculine. Si le champ de bataille et l'horreur des tranchées définissent le monde masculin, les femmes, elles, demeurent confinées dans des rôles ou des catégories radicalement différents: l'infirmière courageuse, la marraine consolatrice, la munitionnette, l'épouse fidèle ou volage, ou bien la fille de joie.<sup>38</sup> Sous l'Occupation, on observe une catégorisation des sexes similaire à celle de 1914. Vichy et sa Révolution Nationale cherchaient à construire une identité féminine idéale autour des topoï de la maternité, de la vertu, de la beauté et de la féminité comme le fait remarquer Miranda Pollard dans Reign of Virtue:

Women were imagined inextricably enmeshed in a social pyramid, a network of virtue and duty, of beauty and femininity, that constituted « the real ». [...] the real represented order and harmony, calm and reassuring—like the symbolic Mother—opposed to disorder and anarchy, threatening and destabilizing—like the intruder, the invader, the Occupier. (50)

Ainsi, on n'imaginait guère qu'une femme prenne les armes et s'investisse de quelque manière que ce soit dans un conflit politico-militaire. Le régime de Vichy ne peut voir la femme autrement qu'assujettie à la famille et à la fonction reproductrice. On se souvient de l'éthique Pétainiste « Travail, Famille, Patrie » qui établit le rôle nourricier de la femme, une femme cantonnée à la sphère domestique. C'est d'ailleurs sous Vichy que fut instaurée la fête des mères et que fut décapitée une femme pour avoir pratiqué des

---

<sup>38</sup> C'est ce que souligne Michelle Perrot dans la préface de l'étude sur La Femme au temps de la guerre de 14 de Françoise Thébaud, p.7.

avortements, considérés comme une entrave à l'idéal féminin et à la fonction reproductrice de cette mère symbolique.

Cependant, la Deuxième Guerre mondiale et les camps nazis offrent une représentation radicalement différente sur certains points puisque la femme se change en victime mutilée, torturée et déportée au même titre que les hommes. Dans plusieurs passages de la trilogie, à défaut d'encenser les femmes, l'auteure exhibe des corps asexués, dépourvus de toute féminité. Les images choquantes, sans commentaires, que Delbo nous transmet entachent le mythe de « l'éternel féminin ».

Dans le Convoi, l'auteure, par exemple, décrit sans fausse pudeur le rasage des corps et le traitement contre les poux. Une progression dans le dépérissement des femmes se voit tout d'abord dans leurs corps dés sexués, puis déshumanisés et enfin réifiés. Après leur long voyage dans des wagons à bestiaux, Delbo et ses compagnes de déportation subissent le rasage et le déshabillage, première étape dans la destruction de leur féminité:

Une fois nues, nous entrions dans une pièce où une prisonnière nous coupait les cheveux aux ciseaux. Court. Au ras du crâne. Une autre nous tondait le pubis. Une autre nous badigeonnait la tête et le pubis avec un chiffon trempé dans un seau de pétrole. La désinfection [...] Nue et tondue, aucune n'était plus elle. (*Convoi* : 13)

Par l'isolation des syntagmes nominaux « Court » et « Au ras du crâne », l'auteure semble insister sur le rasage des cheveux et du pubis, qui, pour les femmes, représente une invasion de leur intimité. Comme au travers d'une caméra, Delbo se fixe sur la coupe en zoomant petit à petit, ce qui nous permet de visualiser et sentir, étape par étape, la progression des ciseaux dans la chevelure. Le rythme saccadé créé par les phrases nominales courtes mime la dureté de l'acte, la violation d'un symbole féminin—la chevelure—et l'absence de douceur du geste de la prisonnière. De même, le rasage du

pubis prend une dimension plus animale puisque Delbo préfère utiliser le verbe « tondre » au verbe « raser », ce qui confère à la scène une dimension à la fois grotesque et humiliante. Le rasage des cheveux et des poils ainsi que la désinfection équivalent à une agression contre le corps des femmes: les cheveux rasés ne les distinguent plus des hommes, leur sexe nu est souillé par le pétrole.

Le rasage revient souvent dans les témoignages sur les camps, comme si les cheveux symbolisaient l'identité des femmes et leur beauté, qu'elles durent abandonner aux portes d'Auschwitz. Dans Resilience and Courage: Women, Men and the Holocaust, Nechama Tec précise que les prisonniers, hommes et femmes, juifs et non-juifs, ressentaient de la honte lors du rasage forcé. Cependant, si la perte des cheveux ne représentait pas un aussi grand traumatisme pour les hommes, ce passage obligatoire s'avérait humiliant et éprouvant pour les femmes sur le plan émotionnel (126): être nues en public, la tête et le corps rasés, affectait leur féminité et leur identité sexuelle tout en transgressant les règles de bienséance et de pudeur. Il est vrai que la culture de l'époque ne tolérait guère la nudité et l'exposition des corps, qui plus est des parties intimes. On comprend alors le trauma vécu par ces femmes qui, élevées dans un carcan social, se sentent humiliées et désexuées. Zahava Ziskowicz-Adam, une jeune fille juive de quatorze ans, exprime la honte ressentie lorsque des prisonnières la rasent: « They led us to the showers and shaved our hair. The shaving itself was an ordeal... When it was over, I did not want to look at anyone. What my sister thought, I don't know. We were embracing each other. We did not talk. No words could tell what we felt... ».<sup>39</sup> Une autre

---

<sup>39</sup> Interview de Zahava Ziskowicz-Adam. Entretien mené par Nechama Tec à Tel-Aviv en 1995. L'extrait mentionné est tiré de l'étude critique Resilience and Courage. Women, Men and the Holocaust par Nechama Tec.

femme juive, Magyar-Isaacson, décrit de façon beaucoup plus explicite et crue l'aspect aliénant et violent du rasage: « A woman... attacked me with scissors. Another drove a razor around my crown. I stood in a heap of my own hair, fingering my scalp; the stubble foreign to the touch... A razor moved into my crotch. A shower of disinfectant hit my armpits and scalp. A sudden spray scorched my vulva » (*Seed of Sarah*: 66-67). On constate la même orientation chez Delbo qui n'a cessé de faire référence aux parties génitales des prisonnières.

Violées dans leur intimité, attaquées dans leur féminité, et devenues un corps qu'elles ne reconnaissent plus, les détenues ne peuvent se distinguer les unes des autres: « Sur des gradins de bois, dans la vapeur, les premières étaient déjà assises. Je cherchais mes amies et ne reconnaissais personne. Nue et tondue, aucune n'était plus elle.» (*Convoi*: 13). Dans ANNR et CI, l'auteure a recours à un vocabulaire direct et cru pour rendre réelle la déféminisation des détenues devenues asexuées voire androgynes de par leur apparence: « Il fallait faire un effort pour distinguer dans ces peaux plissées qui pendaient des seins de femmes» (I 174).

Le chapitre du ruisseau étaye cette citation puisqu'il nous donne à voir une réalité autre que celle associée aux mythes culturels féminins. Après avoir trouvé un ruisseau près du lieu où les détenues travaillent, Delbo, pendant un bref instant, essaie de nettoyer son corps émacié souillé par la diarrhée, les coups et la maladie:

J'ai regardé mes pieds. Ils étaient noirs de crasse [...]. Il faudrait aussi se laver le derrière. [...]. Ma culotte devait être puante. C'est aussi la première fois que je l'enlevais tout à fait depuis soixante-sept jours. [...]. J'ai ôté ma culotte empesée par la diarrhée séchée. [...] Les poils du pubis [...] étaient tout collés par la diarrhée et j'avais beaucoup de mal à les démêler. Si j'avais pu les rendre à leur longueur et à leur frisure, j'aurais eu une vraie sensation de propre, mais il aurait fallu tremper des heures. (II 59-64)

Alors que les hommes sont généralement décrits comme des victimes directes de la guerre (il nous vient à l'esprit, par exemple, les écrits de Barbusse ou de Dorgelès sur la guerre de 14 qui mettent en scène les poilus dans l'univers apocalyptique et surréel des tranchées), les femmes, elles, subissent les conséquences indirectes du champ de bataille au travers de la mort ou de la mutilation d'un ou plusieurs proches sans que cela n'affecte leur image de femmes pures ou consolatrices. Cependant, l'extrait précédent, exemplifie un renversement des valeurs: Delbo oppose les mythes véhiculés de la guerre (hommes vaillants, victimes et héros, femmes soumises et idéales) aux images crues, à la réalité et à la déchéance. Bien loin de la Première Guerre, le second conflit mondial affecte directement les hommes mais aussi les femmes et les enfants; nul n'est épargné ce que Delbo met en relief par le biais de descriptions dans lesquelles les femmes tiennent une place centrale tandis que les hommes sont mis en retrait. Loin de la pureté symbolique véhiculée dans les mythes culturels, les corps des détenues se modifient en spectres d'horreur comme pour refléter le champ de bataille d'une guerre annihilatrice et déshumanisante. Le texte décrit avec précision le corps nu de la femme sans fausse pudeur: les pieds, les cuisses, le pubis et le derrière deviennent le point de focalisation. Afin de mettre en exergue l'avilissement du corps féminin, l'auteure juxtapose la description du ruisseau avec celle du souvenir de sa première et dernière douche à Auschwitz. Fraîchement arrivée, Delbo décide d'embaumer son corps avec ce qui lui reste de parfum et se concentre sur la partie du corps ainsi parfumée, les seins: « Toute nue au milieu des autres, j'avais regardé tendrement le flacon—Orgueil, de Lelong ; [...] —et j'avais versé lentement tout l'Orgueil entre mes seins. » (II 62). La nudité de la narratrice, le parfum ainsi que la partie du corps évoquée accentuent davantage la scission

entre le monde réel et l'univers des camps puisque l'on glisse d'une odeur agréable à une puanteur extrême, d'une propreté du corps à une souillure déshumanisante, et d'une sensualité évidente à une animalité certaine. La réminiscence de cet épisode contraste avec celui du ruisseau. Qui peut encore se sentir « femme » accroupie dans l'eau, le derrière souillé de diarrhée séchée depuis soixante-sept jours, les poils du pubis collés à ses sous-vêtements? Personne. La position peu flatteuse que Delbo adopte pour se nettoyer casse l'image de la femme délicate et pure inhérente à l'idéologie de « l'éternel féminin »: « J'ai alors retroussé ma robe et l'ai roulée autour de ma taille, en la retenant avec mes coudes, pour m'accroupir au-dessus de l'eau. » (II 63). L'auteure nous fait partager son intimité pour que nous prenions conscience d'une dichotomie réelle entre les images mythiques de la femme et la réalité du féminin à Birkenau.

Nous faisons un parallèle entre ces images vivides d'une déchéance du corps et le mythe traditionnel du héros glorieux propre aux récits de guerre. Déjà, la déportée décrite, Charlotte Delbo, est une femme; de plus, elle n'hésite pas à rendre dans sa totalité la déshumanisation de l'être par la souillure du corps. Ces représentations n'apparaissent pas dans le mythe résistancialiste (la femme y est occultée; la mort glorieuse et les actes héroïques remplacent les corps avilis et anéantis). Remarquons que Delbo attache de l'importance au corps dans ce passage (et dans beaucoup d'autres) mettant en avant la sexualité féminine (*Charlotte Delbo's Voice: Thatcher 44*). L'image traditionnelle de « la » femme épouse et mère, véhiculée par l'éducation et les médias avant, pendant et même après l'Occupation, exclut l'aspect sexuel ; or Delbo, en montrant le corps de la femme, insiste sur la destruction progressive de leur féminité, de leur dignité et de leur vie. Bien que l'auteure ait subi ce traitement inhumain, elle n'exprime jamais directement

son humiliation ou sa gêne dans l'introduction du Convoi et dans la trilogie, et n'émet aucun jugement sur le système mis en place par les Nazis. A nouveau, les mots et les descriptions minimalistes et crues qu'elle nous transmet au travers d'une rhétorique du silence deviennent le véhicule de sa pensée. Son désistement par rapport à ce qu'elle écrit n'est qu'une stratégie pour nous engager davantage dans son texte.

Devenues des êtres désexués, les femmes arrivent à un point de déshumanisation extrême qui commence par la distribution de vêtements souillés. La femme n'est plus femme à Auschwitz puisque le corps féminin subit «[l]es chemises et les culottes [...] tachées, de sang, de pus, de diarrhée. » ; « Les robes aussi. Il y avait des lentes dans les coutures » (*Convoi* : 13). Les fonctions défécatrices du corps ainsi que le manque d'hygiène souillent l'image stéréotypée des femmes délicates, pures et sensuelles. Même si Delbo et ses compagnes tentent malgré tout de se nettoyer, elles abandonnent très vite face au danger: « Au début, nous avions beaucoup de résolution : faire des mouvements de gymnastique, nous laver. Aller chercher de l'eau était une expédition périlleuse.[...] Quand nous parvenions à recueillir un peu d'eau au fond de la gamelle, c'était une eau rouillée, nauséabonde [...] elle pourrissait » (*Convoi* : 15). L'auteure n'évite pas les sujets tabous et détaille le corps féminin dans ses fonctions les plus intimes. C'est ainsi que nous faisons face, à plusieurs reprises, à des descriptions dépourvues de toute pudeur: « Le pantalon défait [...] traîne derrière elle, à l'envers, retenu aux chevilles. Une grenouille dépouillée. Les reins nus, les fesses avec des trous de maigre sales de sang et de sanie » (I 139). La femme en question n'est déjà plus reconnaissable en tant que femme puisqu'elle porte un pantalon d'homme et que son corps ne donne aucun indice de sa féminité. Delbo la décrit comme un animal exposé aux yeux de tous, violé dans son

intimité, ce qui amplifie l'horreur de la scène. Dans un autre épisode intitulé « Les Mannequins » Delbo réifie les cadavres de femmes et associe leur image à celle des mannequins de son enfance en insistant bien sur leur nudité. Alors que Delbo-enfant se troublait face à ses pantins de cire, Delbo-narratrice s'habitue aux cadavres qui gisent dans la neige: « Nus. Rangés les uns contre les autres. [...] Les têtes sont rasées, les poils du pubis droits, raides. [...] J'étais troublée par la nudité des mannequins » (I 29-30). Les parties intimes sont dévoilées de façon sordide. Le destinataire de ces énoncés ne reste pas insensible à de telles descriptions et comprend par association d'indices le dessein de Delbo: faire « sentir la tragédie » tout en dénonçant le silence des Français face à de telles atrocités.

Dans un autre passage, l'auteure associe la mort à certaines parties du corps féminin, comme si Auschwitz annihilait, non seulement la vie, mais aussi la féminité et la sensualité des femmes:

Yvonne Picard est morte  
qui avait de si jolis seins.  
Yvonne Blech est morte  
qui avait les yeux en amande  
et des mains qui disaient si bien.  
Mounette est morte  
Qui avait un si joli teint  
Une bouche toute gourmande [...] (II 50)

Delbo déconstruit la structure habituelle de la proposition relative puisque cette dernière ne suit pas l'antécédent « Yvonne » ou « Mounette » mais l'adjectif « mortes », comme si la mort—intercalée entre le nom propre et la relative—s'était immiscée dans la vie des trois femmes, et étouffait leurs atouts féminins: leurs seins, leur bouche et leurs yeux. On remarque l'emphase récurrente sur certaines parties du corps qui symbolisent toute la séduction et la sensualité généralement associées aux femmes. De surcroît, la

répétition lancinante de la même structure et des mêmes syntagmes incarne le caractère inéluctable et incessant de la mort à Auschwitz. Les mêmes parties du corps réapparaissent dans un autre épisode où Sylviane, sur le point de mourir, reçoit une dernière « visite » de Delbo, Lulu et Carmen qui reconnaissent à peine leur amie squelettique allongée sur des planches pourries et souillées: « c'était Sylviane qui était couchée sur des planches pourries [...] entre tous ces squelettes qui l'entouraient, ces squelettes qui remplissaient le block » (III143); «après avoir fouillé du regard toutes les travées où gisaient des squelettes les uns contre les autres, mille Sylviane, si serrés qu'on évoquait un grouillement de squelettes [...]» (III 144). Alors qu'elle gît parmi ce monticule de corps décharnés, Carmen l'identifie par ses yeux bleus dont la profondeur évoque la beauté passée de son amie: « Je n'ai jamais vu des yeux d'un bleu pareil. Regardez comme ils sont encore beaux. Et ses cheveux... Tu te rappelles, Charlotte, ces cheveux qu'elle avait, d'un blond doré qui allait si bien avec ses yeux ? » (III 147). Pour mettre en relief la déféminisation et la déshumanisation de cette jeune fille, Delbo alterne entre les réminiscences d'un corps sensuel et la réalité de sa décrépitude: le lecteur observe un changement physique radical puisque il passe des cheveux blonds dorés, des yeux bleus à «cette tête rasée où les yeux brûlaient en bleu au fond des trous marrons» (III 147). La narratrice constate avec horreur que Sylviane « [les] regardait, ses yeux bleus brûlants [les] regardaient, et on ne pouvait rien lire dans le bleu brûlant de ses yeux qui faisaient des taches brillantes et claires sur le visage marron, tout marbré en violacé et en marron, le visage de Sylviane qui allait mourir» (III 145). L'auteure ne cesse pas d'employer le champ lexical de la mort et de la décomposition afin que l'on s'imprègne « littérairement » de l'atmosphère lugubre des camps: « mourir », « mourait »,

« squelettes », « grouillement de squelettes », « le fouillis de squelettes », « morte », « sa main décharnée », « un râle », « une bave rose moussait sur ses lèvres », « on s'attendait à voir les os se disjoindre pour tomber en morceaux sur la couverture pleine de poux » (III 143-146). Delbo utilise également de nombreuses répétitions, alourdit ses phrases syntaxiquement et les allonge (elle répète les mêmes conjonctions « parce que », « que » ou encore le pronom relatif « qui »), bouleverse l'ordre logique et adopte par endroits les structures du langage parlé (« Ces yeux bleus brûlants, c'était Sylviane »; « mille Sylviane, si serrés qu'on évoquait un grouillement de squelettes alors qu'aucun d'eux ne bougeait, parce que les squelettes, cela n'a plus la force de bouger » (III 144)). Ces techniques littéraires pourraient caractériser le choc subi, l'émotion, la difficulté à traduire sur papier de telles abominations, et le dégoût (associé à un sentiment de culpabilité) ressenti par Delbo qui ne peut rationaliser la situation lorsqu'elle voit son amie décharnée et souillée par le sang, la bave et les excréments; l'auteure confie d'ailleurs sa peur d'embrasser Sylviane « je me sentais toute contractée de répugnance » (III 148); « « Embrasse-la ». Comme si c'était tout naturel d'embrasser une mourante qui a la bouche salie de bave mortelle » (III 148). Ainsi, nous visualisons la scène et l'état mental des détenues en suivant l'écriture tourmentée de l'auteure. Un chaos et une ambiance morbide se dégagent de ce passage dans lequel le nom « Sylviane » martèle les pages de façon obsédante comme si l'auteure pleurait son amie au travers des mots ou cherchait, par une sorte de lamentation, à la ressusciter: le nom apparaît dix-sept fois sur deux pages et ne manque pas de nous frapper. Un rythme saccadé rend la lecture du texte plus ardue d'autant plus que l'auteure ne ménage pas son lecteur par un langage cru,

direct et impudique. Aucun doute ne subsiste dans notre esprit: la machine infernale des camps extermine toute caractéristique masculine et féminine.

On comprend alors mieux la citation tirée de CI dans laquelle Delbo parle des prisons françaises et de la possibilité, pour les femmes, d'exprimer encore leur féminité (les prisonnières n'étaient pas rasées, tondues, déshabillées et tatouées): « Leur féminité était leur sauvegarde, *croyait-on encore* » (11) (nous soulignons). Rien ne laissait croire que les femmes seraient soumises aux mêmes traitements que les hommes. Or, à Auschwitz, leur condition de femme ne leur épargna ni les humiliations, ni les sévices perpétrés contre tout prisonnier des deux sexes.

Dans la trilogie, la fonction principale du langage n'est pas d'exprimer la pensée mais de *faire voir* au lecteur. Le silence rhétorique chez Delbo devient action puisqu'il force le lecteur à interroger et analyser ce qu'on lui donne littéralement et, par là même, à découvrir la vraie facette de Vichy et d'Auschwitz, afin de remettre en question le silence de la mémoire collective française d'après-guerre. Delbo *informe* indirectement son lecteur sur la Shoah, l'*interroge* pour mieux l'amener à réfléchir sur ce qu'elle lui dit, l'incite à déchiffrer son texte pour qu'il se *représente* une réalité historique dérangeante passée sous silence et qu'il participe au devoir de mémoire « Essayez de regarder. Essayez pour voir » (I 137).

L'auteure nous laisse libre d'interpréter ses textes car elle ne fait pas de plaidoyer politique et ne cherche pas à découvrir une signification philosophique à son expérience comme le font Robert Antelme dans L'Espèce humaine et David Rousset dans L'Univers concentrationnaire. Cela ne l'empêche pourtant pas de mentionner indirectement les événements politiques et les états despotiques à l'origine de toute oppression. Son point

de vue se fonde sur des principes de vérité, de liberté et de choix, moteurs de son écriture engagée. Son engagement moraliste et humaniste la guide dans son témoignage et dans le reste de son œuvre. Cependant, ses écrits ne peuvent être intégrés dans la vision ni des communistes (même si Delbo et son mari faisaient partie d'un groupe communiste de résistance), ni des socialistes ni celle des gaullistes. L'auteure se fie donc à sa propre mémoire et à sa vision d'événements historiques qui l'affectèrent directement. On peut alors comprendre pourquoi les juifs, l'Holocauste et la collaboration volontaire de l'état de Vichy prennent un autre sens dans ses écrits détachés de la mémoire collective de l'époque. Bien que l'auteure se focalise principalement sur les femmes de son camp, elle n'occulte pas les autres détenus. Déportée dans un convoi de femmes vers un camp de femmes, Delbo tient à faire de ses compagnes, au même titre que les hommes, des sujets historiques à part entière.

Rendre les femmes visibles, c'est en effet briser le miroir déformant des mythes qui entourent la féminité et partir à la recherche des femmes réelles, des femmes en action, les replacer dans leur contexte historiques, faire surgir leur statut, leurs travaux, leurs joies et leurs peines, leur combats. C'est faire des femmes, immense travail, des sujets historiques à part entière. C'est se donner un passé, c'est retrouver la mémoire.  
(Thébaud 66-67)<sup>40</sup>

Par son écriture imprégnée de silences, Delbo rend les femmes d'Auschwitz « visibles » au monde extérieur pour que leur avilissement, leur torture et leur combat ne soient pas effacés des mémoires. Comme le remarque Margaret Collins Weitz dans Les Combattantes de l'ombre « Quel qu'ait été leur itinéraire personnel, le premier souci des femmes [...] est d'apporter, par leur témoignage, quelques correctifs à l'histoire officielle » (38). L'auteure accomplit cette tâche puisque tout(e) survivant(e) qu'il/elle

---

<sup>40</sup> Extrait de Ecrire l'histoire des femmes, ENS Editions, 1998.

soit prisonnier(ère) politique, détenu(e) racial(e), homme ou femme, trouve sa place dans ses écrits.

## Conclusion

### Réussir l'impossible: "dire" Auschwitz au travers du silence

Après une analyse approfondie de l'emploi du silence chez Delbo pour traduire le silence spatial, verbal, visuel et le silence de la mort intrinsèques à Auschwitz et aux prisons françaises, on est en droit de se demander si l'auteure a accompli la tâche qu'elle s'était fixée. Parvient-elle concrètement à « faire voir » les camps et à sensibiliser ses lecteurs sans trahir la mémoire de celles et ceux qui ont disparu dans les camps? Innove-t-elle par son écriture lacunaire en instaurant un malaise profond qui force le lecteur à prendre part au devoir de mémoire ? L'esthétique choisie oblitère-t-elle le sens de ce que l'auteure relate ou, a contrario, capture-t-elle l'essence même de l'univers concentrationnaire en transgressant les canons et formes littéraires de l'époque?

L'œuvre de Delbo ne se limite pas à une esthétique self-réflexive dépourvue de sens et de substance. Au contraire, l'auteure façonne son texte à l'image de son expérience traumatisante ancrée dans un silence morbide. Comme nous l'avons vu tout au long de notre étude, Charlotte Delbo accomplit un travail de mémoire extraordinaire puisqu'elle présente un tableau réaliste d'Auschwitz et de l'appareil exterminatoire nazi en n'omettant aucune victime (les femmes, les hommes, les enfants, les juifs et les tsiganes). Toutes les scènes qu'elle expose incluent également un élément clé de la trilogie, le silence, inhérent au théâtre et à la poésie dont la substance passe à la fois par les mots, l'absence de mots et par une « mise en scène ». Le fait que Delbo ait travaillé avec Louis Jovet et ait baigné dans le monde du théâtre avant et après la guerre, pourrait

expliquer la théâtralité de son témoignage.<sup>1</sup> Les personnages d'une pièce jouée sur scène deviennent réels par l'interprétation qu'en font les comédien(ne)s, une interprétation qui touche les spectateurs dont le rôle est de combler les blancs et de lier le visuel (le décor, la lumière, la mise en scène, la gestuelle) à la parole ou à l'absence de parole (les lignes du script prononcées ou omises par les comédien(ne)s et leur diction). Le truchement des deux éclaire le sens de la pièce.

Similairement, A&A expose la vie des camps par l'introduction du visuel (les blancs typographiques, les effets de lumière, la rupture de la syntaxe et de la ponctuation) et de l'audible ou inaudible (le champ lexical des cris versus les silences, les dialogues ou l'absence de dialogues). Delbo confère ainsi un aspect théâtral à son témoignage: la page blanche où se jouent les scènes d'une vie quotidienne marquée par une douleur profonde s'offre à nous et provoque notre intérêt et notre imaginaire par l'entremise d'images. L'auteure évite toute identification et attribue à ses personnages une abstraction et un universalisme qui caractérisent les personnages de théâtre puisqu'elle ne leur donne que rarement des noms, une personnalité ou une histoire afin de mettre au premier plan leurs souffrances physiques et leurs angoisses. La dimension spatiale pour faire « voir » révèle aussi cet attachement à l'art théâtral: la description des lieux silencieux, de la lumière

---

<sup>1</sup> Delbo met en scène, par exemple, sa pièce Qui rapportera ces paroles et écrit plusieurs pièces de théâtre après la guerre. Il est aussi intéressant de noter la présence du théâtre dans son témoignage: dans CI, Delbo raconte la mise en scène du Malade Imaginaire par les femmes du camp de Raïsko, satellite d'Auschwitz: «Une affiche en couleurs où on lit « Le Malade Imaginaire, d'après Molière, par Claudette. Costumes de Cécile. Mise en scène de Charlotte. Agencement scénique et accessoires de Carmen. » [...] C'est magnifique parce que quelques répliques de Molière, ressurgies intactes de notre mémoire, revivent inaltérées, chargées de leur pouvoir magique et inexplicable. » (II 92-95). L'auteure parle aussi du Misanthrope de Molière dont elle réussit à récupérer une copie contre une portion de pain à Ravensbrück : « Elle ressort le petit livre pour que je regarde, mais sans le lâcher. C'était *Le Misanthrope*. Je n'en croyais pas mes yeux. Il y avait donc quelqu'un qui avait un *Misanthrope* pour le voyage de Ravensbrück... J'ai donné ma ration de pain [...] Serrant précieusement mon *Misanthrope* dans ma gorge, j'ai rejoint mes camarades à la baraque. » (II 123)

morbide, des personnages spectraux et de leur interaction génère des évocations qui remplacent le décor, la scène, le jeu des lumières et la gestuelle des comédien(ne)s sur scène.<sup>2</sup> Dans Charlotte Delbo: une voix singulière, Thatcher avance d'ailleurs que « la spatialité créée par ces descriptions assume une pertinence évidente parce qu'elle constitue un élément de l'action : elle devient une catégorie dramaturgique essentielle comme dans la représentation théâtrale» (157). Enfin, l'auteure crée une interaction avec le lecteur de même que des comédien(ne)s prendraient à partie les spectateurs qui observent la scène: notre regard, notre ouïe, et tous nos sens s'éveillent au fil de la lecture et participent au témoignage.

Si la théâtralisation de sa prose parvient à nous « faire voir » et sentir la réalité silencieuse de la scène jouée devant nos yeux sur les pages, l'auteure a aussi recours à la poésie qui joue un rôle essentiel dans son témoignage, ce qu'elle confie d'ailleurs dans un entretien: « Lorsque j'ai voulu donner à voir Auschwitz, j'ai été prise de peur. [...] J'ai eu peur d'être en deçà, d'être au-dessous. Et quand j'ai surmonté ma peur pour me mettre à écrire, le langage qui m'est venu tout naturellement a été celui de la poésie.»<sup>3</sup> Cette poésie participe à la théâtralité de l'œuvre en ce sens qu'elle érige un système d'éléments aptes, non seulement à signifier le silence mais aussi à le mettre en scène pour le rendre plus vivant et pour nous donner l'impression d'être sur les lieux. En vue de traduire le paroxysme des cris, du silence et de la mort, Delbo emploie des synesthésies, c'est-à-dire un transfert des sensations: elle les inclut dans certaines phrases « Les hurlements restent écrits sur le bleu du ciel. » (I 57), ce qui affecte les lecteurs. Au sens plus large, l'auteure utilise cette figure de rhétorique en choisissant de représenter le silence spatial et visuel

---

<sup>2</sup> Pour une étude plus approfondie de la théâtralité chez Charlotte Delbo, voir l'œuvre critique Charlotte Delbo: Une Voix singulière de Nicole Thatcher.

<sup>3</sup> Après la lecture de *Spectres, mes fidèles* [Sic]. Causerie. New York, 10 octobre 1972 (inédit).

(relié à l'ouïe) par le biais des blancs typographiques (qui provoquent notre regard); elle lie ainsi deux sensations opposées pour « crée[r] des images presque surréalistes [qui lui] permet[tent] [...] de traduire l'inexprimable» (Thatcher 244).

Son texte devient la représentation du chaos et du tragique par laquelle les cris, les hurlements, le mutisme et les silences émergent et transcendent la page écrite. Nul besoin de déclarer ou de préciser en détails l'expérience vécue. Le lecteur peut voir par lui-même et observer « la scène » qui se présente à lui.

Delbo réussit l'impossible en transcendant les mots, qu'elle vide de leur sens commun, pour créer un nouveau langage « sensoriel » imprégné de silence. Ses textes singuliers en rupture avec les « canons » littéraires du témoignage la démarquent des autres récits de l'époque en ce sens qu'ils défient l'incommunicable dont parlent bon nombre de critiques et d'auteurs pour qui les mots et le langage de l'art et de la littérature ne traduisent pas la réalité des faits dans le contexte de la Shoah. Loin du récit journalistique exhaustif, l'auteure crée un nouveau style de témoignage qui dit sans dire et qui accuse sans accuser en alliant la poésie à la prose. Son œuvre se détache du récit linéaire chronologique pour atteindre l'essence même des camps nazis au travers des personnages spectraux, des couleurs sombres, de l'atmosphère morbide, des descriptions minimalistes, des blancs typographiques, des cris inaudibles, des yeux sans vie qu'elle projette sur le papier. Le jeu des paradoxes (cris et paroles versus silence) et l'ambiguïté du texte nous interpellent. Cette littérature atypique est pourtant décriée par certains philosophes et historiens, tels que Theodor Adorno et Saul Friedlander, qui remettent en question le rôle de l'art et de la littérature au regard de la Shoah et mettent en garde contre toute forme littéraire qui risquerait de transmettre une image atténuée de ces

événements « extraordinaires » et de les banaliser par une beauté esthétique et un plaisir mimétique.<sup>4</sup> Plus spécifiquement, Friedlander s'interroge sur l'(in)adéquation de l'art ironique et expérimental dont la tendance à transgresser les formes préétablies semble réduire voire annihiler le sens même de l'événement raconté. Néanmoins, Friedlander ne s'oppose pas catégoriquement à un « art » de la Shoah si celui-ci admet ses limites et son incapacité à fournir des réponses. Cet « art » rendrait alors compte de l'obligation morale de se souvenir et des risques éthiques qui en découlent dans l'art et la littérature. Friedlander envisagerait l'existence d'une esthétique qui résisterait à toute clôture, prolongerait une certaine incertitude et nous permettrait de vivre sans comprendre pleinement.

Dans la même veine, l'écriture a-chronologique et fragmentée de Delbo pourrait correspondre à l'art tel que Friedlander le conçoit dans la mesure où elle empêche toute clôture du passé. Cependant, on pourrait objecter certains des arguments avancés par Friedlander: si celui-ci restreint l'utilité de l'art et de la littérature à quelques catégories, il en va autrement chez Delbo. L'ironie, la poésie, le silence et les outils rhétoriques de la suggestion ont un rôle à jouer dans la transmission de l'Histoire comme le suggère notre étude. Alors qu'un compte-rendu historique énumère les faits, les chiffres, et l'enchaînement d'événements, la littérature delbotienne atteint un autre niveau sans vouloir égaler les livres d'histoire: elle sonde l'être et perce le silence propre aux camps. Un langage poétique et silencieux exsude de la trilogie A&A et nous incite à analyser, regarder et à réfléchir sur la Shoah et sur les séquelles inscrites dans le corps et la mémoire de ses victimes.

---

<sup>4</sup> Voir les ouvrages suivants: Adorno, Theodor. "Engagement". Noten Zur Literatur. Vol 3, 125-127. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1965. Friedlander, Saul. Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe. Bloomington: Indiana University Press, 1993. p. 61.

« Je ne crois pas à l'incommunicable ». <sup>5</sup> Par cette affirmation, Charlotte Delbo décrit le rôle de son écriture qui palie la limitation du langage en transcendant les mots dans lesquels un silence omniprésent domine et nous somme de répondre et d'activer nos connaissances pour créer un semblant de sens dans ce chaos spatio-temporel. Alors que l'art « expérimental » ou ironique pose problème à certains historiens et philosophes en ce sens qu'il pourrait, selon eux, mettre en danger le sens même de la Shoah, Delbo prouve le contraire. L'ironie arrive justement à combler les lacunes des mots et des descriptions exhaustives qui ne provoquent pas le lecteur lorsque celui-ci aborde le texte. Est-ce que cela sous-entendrait alors que les autres témoignages échouent à rendre une image réelle des camps du fait de leur message direct et non codé?

Selon Margaret-Anne Hutton, les témoignages qui ne sont pas écrits par des écrivains accomplis et qui ne relatent pas l'expérience des camps dans un langage châtié, ironique, et poétique sont tout aussi fidèles et véridiques et méritent autant d'attention que les écrits à l'esthétique plus raffinée (*Testimony*: 219). Elle compare d'ailleurs le récit autobiographique de Delbo à celui de femmes survivantes des camps et souligne la vérité qui émerge de ces textes, une vérité « caught between subjectivity and objectivity, artifice and actuality, lived experience and history » (219). D'autres témoins comme David Rousset qui adoptent une perspective politique ou prennent une orientation plus philosophique, ce qui est le cas de Robert Antelme, apportent certains éléments essentiels à notre compréhension du système concentrationnaire et de ses effets sur l'être humain malgré leur manque de poéticité. Dans L'Univers concentrationnaire, Rousset analyse, par exemple, la hiérarchie et la structure des camps sans manquer d'inclure des noms de

---

<sup>5</sup> Entretien avec Jacques Chancel, Radioscopie.

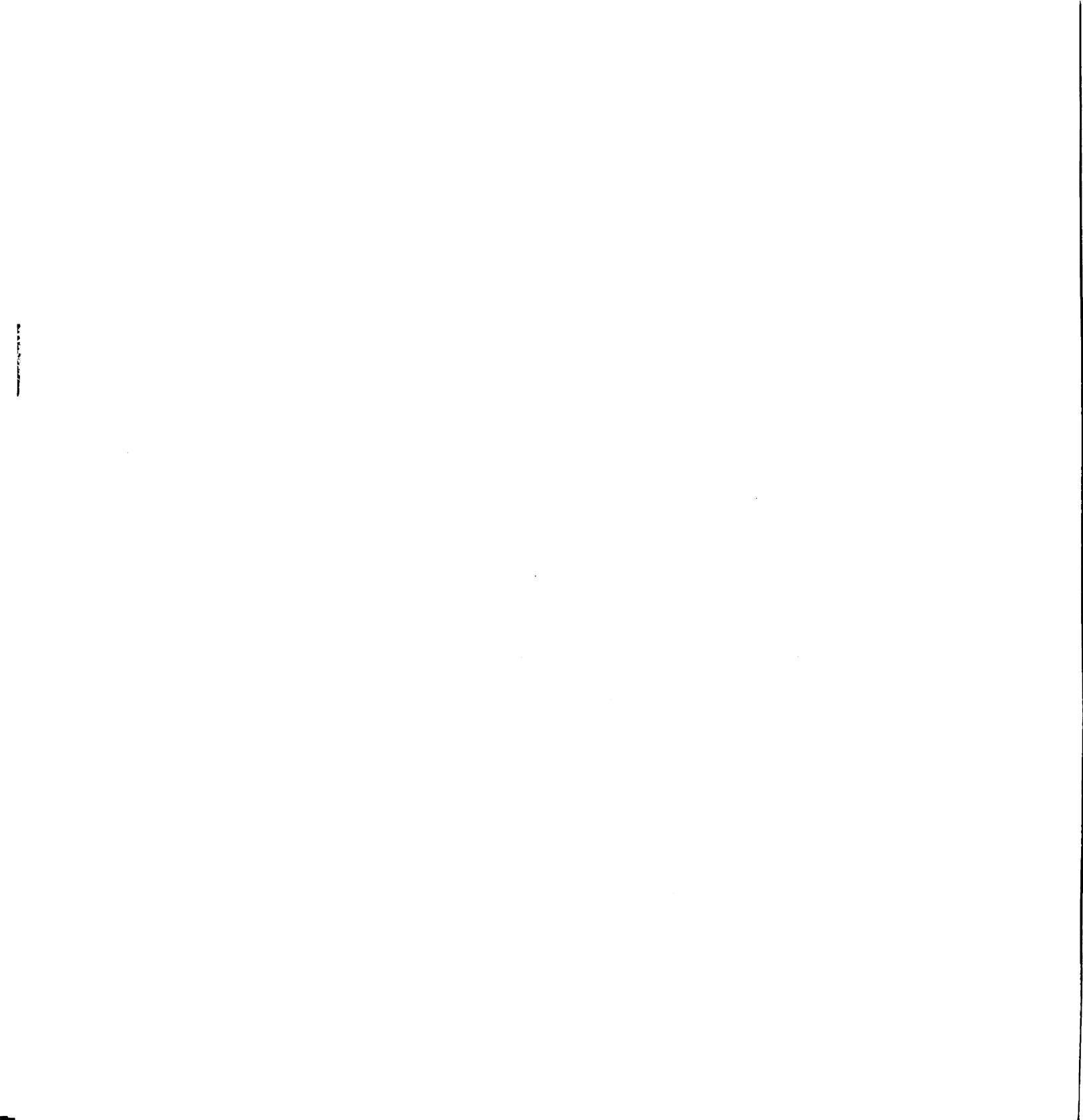
lieux, des dates, des pays, ou des régimes politiques de l'époque (il introduit le nom de Vichy dont il critique les actions):

Avec les grands arrivages du second semestre de 1944, le nombre des politiques augmenta. Francs-tireurs, partisans, parqués à Sachsenhausen pour le « sport » avec au minimum une croix sur le front et sur les joues ; communistes internés par Vichy depuis 1940 ; gaullistes, des médecins (beaucoup de médecins), des fonctionnaires (et surtout une pléthore des services du Ravitaillement), de petits bourgeois en grand nombre par wagons de cent ou de cent vingt, en files interminables, des cheminots saboteurs et enfin, les derniers, les « notables », les « proéminents » [...] Une grande foule d'innocents, la conscience bourrelée d'une injustice notoire, qui étaient là pour des bagatelles : pour avoir sifflé les actualités au cinéma, s'être trouvé par guigne chez des gens alors que la Gestapo les arrêtait, avoir tenté de passer la frontière [...] ; en raison de dénonciations anonymes et irresponsables ; pour avoir cru plus tôt au débarquement et avoir laissé inscrire leur nom sur une liste de la Résistance sans jamais avoir fait plus ; enfin, un bon nombre pour rien. (59-61)

Rousset détaille avec un souci de précision historique les différentes couches sociales des déportés dans les camps nazis de Buchenwald ou Neuengamme. L'auteur dévoile tout au lecteur comme si la vérité des faits devait transparaître sans barrage ni fioriture. Rien ne reste sous silence si ce n'est la question juive. Rousset fait quelques allusions brèves aux juifs lorsqu'il parle des droits communs « passeurs exploités de Juifs » (59), décrit les locaux SS: « En placards violents, des dérisions de prêtres, de capitaliste et de Juif : personnages cloués à l'assiette au beurre, couleur incendie publicitaire, dominant la porte des camps » (101), ou bien lorsqu'il se réfère à Céline, connu pour son antisémitisme violent et son style atypique: « le peuple des camps, c'est un monde à la Céline avec des hantises kafkaïennes » (63). Cependant, il ne cherche pas à développer davantage le topos de la Shoah. En revanche, il n'hésite pas à souligner le rôle politique de Vichy dans sa chasse aux « communistes ». Ce passage confère au témoignage une valeur testimoniale historique, sociologique et politique (Rousset parle des communistes tout au long de son œuvre ce qui établit les fondations de son témoignage).

On peut opposer l'extrait précédent de L'Univers au premier chapitre d'ANNR dans lequel l'auteure efface tout repère spatio-temporel et identitaire ainsi que toute opinion politique ou religieuse. Ainsi, les arrivants se voient affublés de pronoms impersonnels « ceux-là », « ceux », « on », « ils », « elles » qui ne définissent ni leur appartenance religieuse et politique, ni leur rang social à l'exception de quelques personnes. Tout au long de notre étude, nous avons démontré le pouvoir d'une telle rhétorique: tout est dit à travers le silence caché derrière les mots, les blancs typographiques et la distorsion des règles de ponctuation et de syntaxe. Notre auteure efface toute date, tout patronyme, non pas par oubli ou par manque d'informations mais en vue de créer une atmosphère inquiétante qui provoque notre curiosité.

Contrairement à Rousset, Delbo dénonce la collaboration de Vichy, la Shoah, et la déshumanisation sans émettre directement d'opinion politique ou philosophique. A l'instar de Rousset, Antelme accorde beaucoup d'importance aux détails, notamment ceux de sa vie quotidienne dans ce qu'elle a de plus sordide (il emploie assez souvent dans son témoignage le champ lexical lié aux fluides et aux fonctions corporelles). Son texte s'inscrit dans une optique humaniste et de fait philosophique parce qu'il invite les lecteurs à entreprendre une réflexion sur l'homme en général et sur sa relation avec autrui, ce que Delbo ne fait pas directement. Elle engage le lecteur dans une réflexion plus poussée sans pour autant le lui dire explicitement. L'Univers et L'Espèce humaine s'éloignent de l'œuvre étudiée dans notre travail à la fois dans le fond, dans la forme, et plus ou moins dans le but recherché. Un témoignage, La Nuit d'Elie Wiesel, s'apparente davantage à A&A en ce sens qu'il repose sur une poéticité dont le but n'est pas de critiquer, juger et déterminer le fonctionnement spécifique et détaillé du système



concentrationnaire. Dans la même veine que Delbo, Wiesel a recours au silence pour accéder au cœur de l'univers concentrationnaire et se concentre sur les détenus, plus particulièrement sa relation au « Père ». Cependant, cette poétique intègre une donnée supplémentaire absente chez Delbo: Dieu et son silence. Qu'advient-il de Dieu dans les camps ? Où se placent la religion et la croyance lorsque des juifs sont massacrés sans que rien ni personne ne puisse les sauver ? Ces questions composent la substance de son texte:

Je ne sais pas s'il est déjà arrivé, dans la longue histoire du peuple juif, que les hommes récitent la prière des morts sur eux-mêmes.  
-Yitgadal veyitkadach chmé raba... Que Son Nom soit grandi et sanctifié... murmurait mon père.

Pour la première fois, je sentis la révolte grandir en moi. Pourquoi devais-je sanctifier Son Nom ? L'Eternel, Maître de l'univers, L'Eternel Tout-Puissant et Terrible se taisait, de quoi allais-je Le remercier ? (*La Nuit*: 57)

Wiesel, qui est juif, prolonge cette réflexion sur Dieu quelques vers plus loin en martelant la page de la même structure syntaxique, du même vocabulaire et du retour à la ligne (ce qui rappelle plus ou moins le style que Delbo):

Jamais je n'oublierai ces flammes qui consumèrent pour toujours ma Foi.  
Jamais je n'oublierai ce silence nocturne qui m'a privé pour l'éternité du désir de vivre.  
Jamais je n'oublierai ces instants qui assassinèrent mon Dieu et mon âme, et mes rêves qui prirent le visage du Désert.  
Jamais je n'oublierai cela, même si j'étais condamné à vivre aussi longtemps que Dieu lui-même. Jamais. (*La Nuit*: 58-59)

Ainsi, Delbo n'est pas la seule à fournir des descriptions véridiques et puissantes; toutefois, A&A se détache des autres témoignages puisque la trilogie nous déstabilise par son alternance entre prose et poésie, mots et mutisme, et empêche toute lecture linéaire dès lors que Delbo nous met en charge de trouver la signification, au travers de ses silences, de cet appareil exterminatoire. En choisissant une pragmatique du silence (en ce

sens qu'il sert un but pratique, éthique et testimonial), Delbo confère à ses écrits des aspects qui les distinguent des témoignages de Rousset, d'Antelme voire de Wiesel qui développent d'autres *topoi* centrés sur une analyse détaillée de la vie dans les camps sous fond de discours philosophique, politique/communiste ou religieux.

Delbo ne tombe ni dans les discours politiques ni dans les discours moralistes. Son esprit novateur défie les règles, l'indicible et la mémoire collective. Ainsi, A&A est un texte qui « essaie de se placer très exactement *derrière* la limite de la *doxa* (l'opinion courante, constitution de nos sociétés démocratiques, puissamment aidée par les communications de masse, n'est-elle pas définie par ses limites, son énergie d'exclusion, sa censure ?) ; en prenant le mot à la lettre, on pourrait dire que le Texte est toujours *paradoxal*» (Barthes 71).<sup>6</sup> Cette définition semble avoir été faite pour Delbo puisque son texte naît du paradoxe entre mots et silences, entre mémoire individuelle et mémoire collective, entre structure et rupture. Delbo adopte un non-conformisme évident et une subversion des formes littéraires dès lors qu'elle a recours au silence, arme de ses bourreaux:

Auschwitz is about silence. Therein lies an important element in the Holocaust's uniqueness. The victims often chose silence, and the survivors—even when they speak—evoke silence. The bystanders were silent. So were the perpetrators. « In our history, this is an unwritten and never-to-be-written page of glory » —that is how SS leader Heinrich Himmler described the « Final Solution. » (Roth 8).<sup>7</sup>

On peut ainsi dire que Delbo récupère par l'écriture et par des procédés peu communs la parole qui lui avait été prise dans les camps puisqu'elle parle, décrit et fait

---

<sup>6</sup> Barthes, Roland. Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris: Seuil, 1984.

<sup>7</sup> Extrait de Holocaust. Religious and Philosophical Implications. Ed. Roth John K. and Michael Berenbaum. St Paul: Paragon House, 1989.

un devoir de mémoire par un silence didactique pour que de telles atrocités soient mises à nu et ne se reproduisent pas. De victime, Delbo acquiert ainsi un statut de « vainqueur » puisque son écriture, qui correspond aux exigences littéraires d'après-guerre, accomplit à la fois une mission testimoniale, historique, esthétique et éthique. Elle se refuse à expliquer et à déchiffrer, « comme l'exige Jean Cayrol [ ;] elle rehausse l'expressivité des mots, comme le réclament Jean-Paul Sartre et Julia Kristeva [ ;] elle fragmente son texte, comme le proposent Edmond Jabès et Pierre Garrigues [ ;] et elle élève le silence à la stratégie langagière première, comme le conseille Maurice Blanchot.» (Motte 137). A nous de juger, de hiérarchiser, de réfléchir, de refuser, d'associer, de VOIR et de DEVOIR se souvenir.

## Bibliographie

### Sources premières

Céline. Voyage au bout de la nuit. Paris: Editions Gallimard, 1952.

Delbo, Charlotte. Aucun de nous ne reviendra. Paris : Editions de Minuit, 1970.

\_\_\_\_\_. Une Connaissance inutile. Paris: Editions de Minuit, 1970.

\_\_\_\_\_. Mesure de nos jours. Paris: Editions de Minuit, 1971.

\_\_\_\_\_. Le Convoi du 24 Janvier. Paris : Editions de Minuit, 1965.

\_\_\_\_\_. La Mémoire et les jours. Paris: Berg International, 1995.

Duras, Marguerite. La Douleur. Paris: Gallimard, 1985.

Jabès, Edmond. Le Livre des questions. Paris: Gallimard, 1963.

\_\_\_\_\_. Le Livre du dialogue. Paris: Gallimard, 1984.

Levi, Primo. Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après. Paris: Gallimard, 1989.

\_\_\_\_\_. Si c'est un homme. Paris: Julliard, 1987.

\_\_\_\_\_. Survival in Auschwitz. New York : Summit Books, 1986.

Perec, Georges. LG : Une aventure des années soixante. Paris: Editions du Seuil, 1992.

Rousset, David. L'Univers concentrationnaire. Paris: Editions de Minuit, 1965.

Wiesel, Elie. La Nuit. Paris: Editions de Minuit, 1958.

\_\_\_\_\_. Un Juif aujourd'hui. Paris: Editions du Seuil, 1977.

### Sources secondaires

Amouroux, Henri. La Vie des Français sous l'Occupation. Paris: A. Fayard, 1961.

\_\_\_\_\_. La Grande histoire des Français sous l'Occupation. 1939-1945. Paris: R. Laffont, 1976-1993.

Aron, Robert. L'Histoire de Vichy, 1940-1944. Paris: A. Fayard, 1954.

- Auphan, Paul. « Un Pamphlet pour justifier une opinion. » Le Monde : Livres, 22 mars 1973.
- Avni, Ora. « Beyond Psychoanalysis. Elie Wiesel's Night in Historical Perspective. » Auschwitz and After. Race, Culture, and the « Jewish Question » in France. Kritzman Lawrence D. (ed). New York: Routledge, 1995.
- Baer, Elizabeth and Goldenberg, Myrna. Experience and Expression: Women, the Nazis and the Holocaust. Detroit: Wayne State University Press, 2003.
- Barthes, Roland. Le Bruissement de la langue. Paris: Seuil, 1993.
- Beauvoir, Simone de. « Littérature et métaphysique. » Les Temps Modernes, avril 1946, 115-55.
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Tome 1. Paris: Gallimard, 1966.
- Billard. « L'Occupation : pourquoi tout le monde en parle. » Le Point, 11 mars 1974.
- Blanchot, Maurice. L'Espace Littéraire. Paris: Gallimard, 1955.
- Bourdieu, Pierre. Ce que parler veut dire. Paris: Fayard, 1982.
- Bouthors-Paillard, Catherine. « L'Innommable en abyme, la Trilogie d'Agota Kristof. » Les Femmes écrivent la guerre. Chevillot Frédérique et Anna Norris (Eds). Paris: Editions Complicités, 2007.
- Bracher, Nathan. « Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo: une Ecriture d'Auschwitz. » French Forum, 1994 Jan ; 19(1) : 81-93.
- Bracher, Nathan. « Humanisme, violence et métaphysique: la thématique du visage chez Charlotte Delbo. » Symposium ; Winter 1992 ; 45, 4 ; Humanities Module.
- Bram, Joseph. Language and Society. New York University: Doubleday and Company, 1955.
- Burrin, Philippe. « Vichy ». Les Lieux de Mémoire. Nora, Pierre (Ed). Tome III. Paris: Gallimard, 1984.
- Chapsal, Madeleine. « Rien que des femmes. » L'Express, 765, Février 1966, 74-76.
- Cohen, Myriam, and Elie Wiesel. Variations sur le silence. La Rochelle: Rumeur des Ages, 1988.
- Conan, Eric et Lindenberg Daniel. « Que faire de Vichy? » Esprit, 181, 1992, 5-15.

- Dulong, Renaud. Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1998.
- LaCapra, Dominick. Representing the Holocaust : history, theory, trauma. London: Cornell University Press, 1994.
- LaCapra, Dominick. Writing history, writing trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Foucault, Michel. Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. L'Ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971.
- Freud, Sigmund. "Deuil et mélancolie." Métopsychoanalyse. Paris: Gallimard, 1968.
- Gillet, Paul. "L'avènement des technocrates." Le Monde, 1er février 1973.
- Goldenberg, Myrna. « From a World Beyond » : Women in the Holocaust. Feminist Studies. Vol 22, 3 (Autumn 1996).
- Gorrara, Claire. Women's Representations of the Occupation in Post-'68 France. London: Macmillan Press, 1998.
- Gresch, Sylviane. Les Veilleuses. Solignac: Le Bruit des Autres, 1997.
- Grierson, Karla. Discours d'Auschwitz. Littéranité, représentation, symbolisation. Paris: Honoré Champion Editeur, 2003.
- Haft, Cynthia. The Theme of Nazi Concentration Camps in French Literature. Paris: Mouton and Co, 1973.
- Haïdu, Peter. "The Dialectics of Unspeakability : language, silence, and the narratives of Desubjectification. ». Probing the limits of representation: Nazism and the "Final Solution." Friedlander, Saul (Ed). Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1992.
- Heinl, Peter. Splintered Innocence. An Intuitive Approach to Treating War Trauma. East Sussex: Brunner-Routledge, 2001.
- Hutton, Margaret-Anne. Testimony from the Nazi Camps. London: Routledge, 2005.
- Jakobson, Roman. On Language. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- Kedward, Harry Roderick. Occupied France: collaboration and resistance, 1940-1944. New York: B. Blackwell, 1985.

- Kendron A. "Gestures as illocutionary and discourse structure markers in Southern Italian Conversation". Journal of Pragmatics, 23-3, 1995.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. Les Actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement. Paris: Nathan, 2001.
- Kincaid, Renée A. "Charlotte Delbo's Auschwitz et Après: the Struggle for Signification." French Forum, 1984 Jan; 9(1): 98-109.
- Laing, Ronald. The Politics of Experience. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- Lawrence Langer dans Holocaust Testimonies: the Ruins of Memory ( Yale University Press, NY, 1991.
- Laub, Dori and Shoshana Felman. Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History.
- Laub, Dori. "Truth and testimony. The Process and the Struggle". American Imago, 48, 1991.
- Levinas, Emmanuel. Humanisme de l'autre homme. Montpellier : Fata Morgana, 1972.
- \_\_\_\_\_. « La Signification et le sens. » Revue de métaphysique et de Morale. 2, 1964.
- Liotard, Jean-François. Leçons sur l'analytique du sublime. Paris: Galilée, 1991.
- Maingueneau, Dominique. Pragmatique pour le discours littéraire. Paris: Bordas, 1990.
- Malinowski, B. Jardins de corail. Paris: Maspero, 1974.
- Marrus, Michael Robert and Robert O. Paxton. Vichy France and the Jews. New York: Basic Books, 1981.
- Motte, Annette de la. Au delà du mot. Lit Verlag, Münster, 2004.
- Namer, Gérard. Mémoire et société. Paris: Klincksieck, 1987.
- Neher, André. L'Exil de la Parole: du Silence Biblique au Silence d'Auschwitz. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Orlandi Eni Puccinelli. Les formes du silence : dans le mouvement du sens. Paris : Editions des Cendres 1996.
- Parrain, Brice. Petite métaphysique de la parole. Paris : Gallimard, 1969.
- Paxton, Robert O. La France de Vichy : 1940-1944. Paris : Seuil, 1999.

- Pollak, Michael and Heinich Nathalie. « Le témoignage. » L'Illusion biographique. Actes de la recherche en sciences sociales, no 62-63, juin 1986
- Pennebaker, James W. Opening up: the Healing Power of Confiding in Others. New York: W. Morrow, 1990.
- Picard, Max. World of Silence. Chicago: Henry Regnery Company, 1952.
- Pollard, Miranda. Reign of Virtue: Mobilizing Gender in Vichy France. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Rabosseau, Sandrine. "Marguerite Duras, écrire le crime de guerre". Les Femmes écrivent la guerre. Ed. Chevillot Frédérique et Anna Norris. Paris: Editions Complicités, 2007.
- Rassam. Le Silence comme introduction à la métaphysique. Toulouse: Association des Publications de l'Université de Toulouse le Mirail, 1980.
- Rouso, Henry. Le syndrome de Vichy : 1944-198... Paris : Seuil, 1987.
- Sartre, Jean-Paul. L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. Situations II: qu'est-ce que la littérature? Paris: Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. Qu'est-ce que la littérature? Genève: Droz, 1972.
- Saussure, Ferdinand de. Cours de linguistique générale. Paris: Payot, 1972.
- Schwartz, Paula. "Résistance et différence des sexes: bilan et perspectives. » Clio, 1, 1995.
- Searle John R. Les Actes de langage. Paris: Hermann, 1972.
- \_\_\_\_\_. Expression and Meaning. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- \_\_\_\_\_. Sens et expression: études de théorie des actes de langage. Paris: Editions de Minuit, 1979
- Sechehaye, Albert. « Les Trois linguistiques Saussuriennes. » Vox Romanica 5:1-48, 1940.
- Sibelman, Simon P. Silence in the Novels of Elie Wiesel. New York: St Martin's Press, 1995.

- Tec, Nechama. Resilience and courage : women, men, and the Holocaust. New Haven : Yale University Press, 2003.
- Thatcher, Nicole. Charlotte Delbo : Une Voix Singulière. Mémoire, Témoignage et Littérature. Paris: L'Harmattan, 2003.
- \_\_\_\_\_. A Literary Analysis of Charlotte Delbo's Concentration Camp Re-presentation. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Charlotte Delbo's Voice: The Concious and Unconscious Determinants of a Woman Writer." L'Esprit Créateur, Summer 2000; 40(2): 41-51.
- \_\_\_\_\_. "La mémoire de la Deuxième Guerre Mondiale en France et la Voix Contestataire de Charlotte Delbo." French Forum, 2001 Spring ; 26(2) : 91-110.
- Thatcher, Nicole and Tolansky Ethel. "Testimony and Vision: Poetic Responses to Concentration Camp Experience." Romance Studies, 30; Autumn 1997: 59-72.
- Thébaud Françoise. Ecrire l'histoire des femmes. Paris: ENS Editions, 1998.
- \_\_\_\_\_. La Femme au temps de la guerre de 14. Paris: Stock/L. Pernoud, 1986.
- Todorov, Tzvetan. "De la reconnaissance à l'estime de soi." Sciences Humaines, no 131, Octobre 2002.
- Veillon, Dominique. « Les femmes dans la guerre : anonymes et résistantes. » Combat de femmes 1939-1945. Morin-Rotureau Evelyne (Ed). Paris: Editions Autrement, 2001.
- Volosinov. Marxism and the philosophy of language. English Translation. New York: Seminar Press, 1973.
- Vircondelet, Alain. Duras. Paris: Julliard, 1991.
- Waxman, Zoë Vania. Writing the Holocaust. Identity, Testimony, Representation. Oxford: University Press, 2006.
- Weitz, Margaret Collins. Sisters in the Resistance: How Women Fought to Free France, 1940-1945. New York: J. Wiley, 1995.
- Collins-Weitz, Margaret. Les Combattantes de l'ombre. Traduction de Jean-François Galland. Paris: Albin Michel, 1997.
- Weitzman, Lenore and Dalia Ofer. Women in the Holocaust. New Haven: Yale University Press, 1998.

Wiesel, Elie. "Why I write." Confronting the Holocaust. The Impact of Elie Wiesel. Ed. Alvin H Rosenfeld and Irving Greenberg. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Wiesel, Elie. "Pourquoi j'écris." Paroles d'étrangers. Paris: Seuil, 1982.

Wieviorka, Annette. Déportation et Génocide. Entre la Mémoire et l'Oubli. Paris: Hachette Littératures, 1992.

Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. Bilingual Edition. London: Routledge and Kegan Paul, 1922. Point 7.

\_\_\_\_\_. Tractatus Logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960.

### **Entretiens**

Bott, François. « Entretien avec Charlotte Delbo. » Le Monde, 20 juin 1975.

« Charlotte Delbo en conversation avec Jacques Chancel. » Radioscopie, France Inter, 2 avril 1974. Archives INA.

« Entretien avec Claude Prévost. » (41-44). La déportation dans la littérature et l'art. La nouvelle critique, 167, juin 1965.

"Se taire est impossible." Entretien entre Elie Wiesel et Jorge Semprun. Ed. Mille et une Nuits/Arte Editions, 1995.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 02956 5847