

## Coralie Vankerkhoven

### « Écrire est un acte dangereux »

#### Charlotte Delbo

« Engagement », tel est le qualificatif qui vient de prime abord quand est évoquée la vie de Charlotte Delbo tant son parcours politique, sa vie et son œuvre poétique se placent sous le signe de l'indignation. Car celle pour qui la poésie était une arme fit du combat contre tout autoritarisme sa raison et sa cause.

Née en 1913, Charlotte Delbo, ancienne assistante de Louis Jovet, résistante, fit partie du convoi du 24 janvier 1943, dit « convoi des 31 000 », à destination d'Auschwitz-Birkenau. C'est de « cette tache de suie [...] un lieu sans nom <sup>1</sup> », d'où « aucun de nous n'aurait dû revenir <sup>2</sup> », que s'écriront la trilogie *Auschwitz et après* et encore d'autres écrits.

Si cette dénonciation, à fleur de phénomène, s'enracine dans un discours apparemment politique, la poésie d'*Auschwitz et après* ne se réduit pas à une action militante et moïque destinée à dénoncer la chosification du sujet par un camp de concentration qui n'en finit de faire des émules.

Dès lors, que dit Charlotte au déporté que nous sommes ? Et, plus spécifiquement, la parole du témoin est-elle acte de dire, y engage-t-elle une éthique ? Je me propose d'esquisser avec vous ce que serait l'acte de dire à travers certains des écrits de Charlotte Delbo.

« Et maintenant je suis dans un café à écrire ceci <sup>3</sup>. »

« Un cadavre. [...] essayez de regarder. Essayez pour voir <sup>4</sup>. »

« Ne regarde pas. Ne regarde pas ce mannequin qui traîne par terre. Ne te regarde pas <sup>5</sup>. »

Écrit au retour des camps, dans une sorte de fièvre et de certitude anticipée, *Aucun de nous ne reviendra* ne sera publié que quelque dix-neuf ans plus tard, le temps que l'œuvre fasse conclusion... ouverte.

Son écrit ne peut être, selon ses propres mots, une énième « Tartempione à Auschwitz » car, dit-elle, « ce livre aurait tant d'importance dans [sa] vie qu'il fallait que ce fût une œuvre <sup>6</sup> ». L'affirmation est-elle aussi

présomptueuse qu'elle en a l'air ? Il ne s'agit en aucun cas de répondre aux attentes du lecteur dans son désir d'entendre des histoires et de comprendre, car, dit-elle, « [elle] ne voulai[t] pas renseigner », mais d'explorer les limites du récit quand celui-ci prend appui, pour reprendre les termes de Colette Soler, sur « le cauchemar bien réel de l'impensable des totalitarismes exterminateurs <sup>7</sup> ».

Cette exploration par le texte va la mener à la mise à nu du parler par les mots et à une réflexion sur l'acte de dire : « Transformer en littérature Auschwitz, et voilà pour moi. La littérature n'est pas l'avatar, la métamorphose ultime d'un événement ou d'un réel. Elle est infiniment plus que cela. Elle est réel et transcendance du réel. Elle est art, c'est-à-dire création : elle est sens et porteur de sens <sup>8</sup>. » Un sens qui n'est pas celui d'une injonction morale, même si une partie de son œuvre se centre aussi sur la volonté de redonner existence aux oubliés.

De façon patente, et à l'instar d'Imre Kertész, Primo Levi et des autres rescapés, la prise de parole est un geste de réappropriation du langage face à un système qui orchestre le *troumatisme* en jouissance perverse, face à un réel qui n'est pas celui de la structure mais celui qui se veut comme l'absolu de la néantisation industrialisée.

La trilogie d'*Auschwitz et après* dit à la fois, dans le présent du texte qui est celui du camp, le ravalement de l'être au corps dépossédé : « Nos corps marchaient en dehors de nous. Possédées, dépossédées. Abstraites <sup>9</sup> », l'anonymisation dans la masse : « Ils ont mis nos mères nues devant nous <sup>10</sup> », et le souci, à l'encontre, de se rappeler, d'articuler des bribes de poèmes ou de monter une pièce de théâtre car « parler, c'était faire des projets pour le retour parce que croire au retour était une manière de forcer la chance <sup>11</sup> ». De s'écrire par après, la trilogie est une tentative de substituer au réel du camp un autre signifiant où il s'agit moins de donner du sens que de reprendre parole. La poésie fait le passage du réel au signifiant par la nomination des compagnes que l'on ne veut anonymes, c'est « 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 <sup>12</sup> ».

Nous sommes ici dans une vision relativement classique du rôle de témoin : Charlotte Delbo prend le relais des voix tuées de ses compagnes. En ce sens et déjà, il y a bien quelque chose d'un acte fondateur puisque, par la parole redonnée, les déportées s'extraient du champ de la jouissance de l'Autre. Et en tant que témoignage, la trilogie s'adresse en tant que demande au lecteur potentiel.

Pourtant, le texte oscille dans une extrême tension : d'une part, il souligne dans le présent du camp la nécessité vitale de réinjecter des rituels, des semblants « sociaux et subjectifs d'institution de l'humain <sup>13</sup> », dans un enfer où le sujet est réduit à un *stuck* sans regard, et, d'autre part, il dénonce, dans l'après-coup du retour à la vie d'après, l'aporie de cette même ruse, soulignant par là même la facticité d'une métaphorisation tactique. Ainsi, si, dans le camp, l'idée de la famille et de ses liens a pu être un refuge énoncé, au retour, la vraie s'avère coquille vide et échec.

« Je suis revenue d'entre les morts  
 et j'ai cru  
 que cela me donnait le droit  
 de parler aux autres  
 et quand je me suis retrouvée en face d'eux  
 je n'ai rien eu à leur dire  
 parce que  
 j'avais appris  
 là-bas  
 qu'on ne peut pas parler aux autres <sup>14</sup>. »

Les pages de *Mesure de nos jours* explorent la vacuité des semblants et leur inadéquation tandis que le troisième tome explore l'inanité d'une connaissance inutile car sans effets sur le discours courant : « Tout était faux, visages et livres, tout me montrait sa fausseté et j'étais désespérée d'avoir perdu toute capacité d'illusion et de rêve, toute perméabilité à l'imagination, à l'explication. [...] À quoi s'intéresser quand on décèle la fausseté, [...]. Pourquoi regretter de ne plus pouvoir être dupe, c'est si confortable <sup>15</sup> ? » Que n'a-t-on dit sur cette incommunicabilité...

De ce pessimisme se dégage néanmoins une éthique du dire où il s'agit de s'appuyer sur la vérité du réel du camp que la parole n'atteint pas, pour en dire quelque chose mais pas n'importe comment, pressentant, par là même, que ce n'est pas la fiction qui permet de traiter le réel.

« Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique », telle est l'incise qui ouvre *Aucun de nous ne reviendra*. La démarche de Charlotte Delbo est de porter le récit à ses limites, mettant en doute l'énonciation même qui le porte car « tout cela n'est que souvenir rapporté <sup>16</sup> ». Si tout texte, et *a fortiori* tout témoignage, dépend explicitement de son Autre qui vient lui donner caution, Charlotte Delbo renvoie cet Autre à l'incertitude du langage et de la forme : éclatement du récit linéaire, défaillance du souvenir, effacement du narrateur et diffraction rendent compte de la nature discursive, menteuse, du témoignage, mais surtout court-circuitent « les effets de croyance que le récit pourrait susciter <sup>17</sup> ».

Savait-elle la portée de ce qu'elle écrivait ? Dans un entretien accordé à François Bott pour *Le Monde des livres*, elle avoue son ignorance face à la nécessité de ce qui s'impose et expose plutôt sa mise à disposition de ce qui s'écrit : « Pourquoi, soudain, ce que j'écris revêt la forme d'un poème ? Pourquoi, soudain, je vois un personnage se dessiner et se mouvoir ? Je ne sais pas. Quand j'écris, mes personnages se déplacent et agissent devant moi, sur une scène imaginaire... j'attends leurs parole ; j'écris à haute voix... [...] Tous mes livres... j'entends ce que j'écris. Une voix se précise qui n'est la voix de personne <sup>18</sup>. »

L'écriture de l'expérience concentrationnaire mettra Charlotte Delbo au ban de la société intellectuelle française de l'époque en inaugurant un changement de discours par rapport aux standards de l'époque (la réception de son œuvre est assez récente). Car sa façon de dire la déportation est celle d'une absence d'héroïsation ou de victimisation des vies qu'elle effleure : aucun souffle épique ne transcende le texte. Son écriture ne fait que rapporter l'existence des hommes et des femmes qui sont passés par là sans qu'aucune des grandes figures de la Résistance (comme Marie-Claude Vaillant-Couturier) ne soit glorifiée <sup>19</sup>.

Femme parmi les autres, donnant à voir plutôt qu'à savoir, Charlotte déroge à une position de maîtrise et de canaille. De cette manière, une place est laissée vacante : celle du mot qui manque ou de l'image qui se dérobe au regard (« essayez pour voir »), mais qui engage sur l'éthique d'un dire qui ne cesse d'interroger les conditions d'énonciation de cette impossible tâche qu'est le « pourquoi dire ? ».

Certes, le réel que le déporté a rencontré dans sa chair est autre que celui du *troumatisme* du langage, que celui porté par la structure. Charlotte Delbo parle bien de l'in-nommé, de l'inconcevable de l'expérience concentrationnaire qui sépare des autres, mais elle ne croit pas à l'incommunicable. En d'autres termes, en mettant le langage en tension et en inadéquation tout en se faisant la dupe, n'est-ce pas manière de renouer avec l'Autre dont elle a pris la mesure de l'inconsistance, n'est-ce pas s'affirmer comme sujet divisé et donc désirant par rapport à l'univocité du camp ? N'est-ce pas dans cette barre que vient se déposer l'écrit ?

Lors d'une interview avec Madeleine Chapsal, elle affirme : « Un écrivain doit écrire sur ce qui le touche. J'y suis allée, pourquoi n'aurais-je pas le droit d'écrire là-dessus ce que j'ai envie d'écrire ? Il n'y a pas de mots pour le dire. Eh bien, vous n'avez qu'à en trouver ! Rien ne doit échapper au langage. »

A *contrario*, en se refusant à toute tentation d'omnipotence et ce au sein même du texte qu'elle porte, Charlotte Delbo renvoie chacun à la singularité de son propre choix face à la confrontation avec le réel. *Mesure de nos jours* (et par la suite *Qui de nous rapportera ces paroles*) dresse ainsi le portrait sans complaisance mais non dénué de tendresse de ces femmes, prises une par une, sans que l'une prenne le pas sur l'autre, revenues de là-bas et qui n'en guérissent pas mais qui font de l'infime des gestes du quotidien des arrangements avec ce qui reste.

« Chacun témoigne avec ses armes » affirme-t-elle dans un entretien paru dans *Le Monde* : Charlotte choisit la poésie, non dupe du fait que celle qu'elle écrit relève d'un savoir fictif, mais en même temps, refusant de tomber dans le piège de l'ineffable et de la mystagogie du réel qui ferait taire, elle appuie la nécessité d'un dire qui désormais ravine, comme une prothèse détachée fait trace, vivante et sensible, sur le sol neigeux, et la noue au corps parlant que fut Alice, à la morte qu'est Alice.
























« Alice était morte depuis des semaines que la jambe artificielle gisait encore sur la neige. Puis il a neigé de nouveau. La jambe a été recouverte. Elle a réapparu dans la boue. La jambe d'Alice – coupée vivante – dans la boue <sup>20</sup>. »

Car il ne s'agit pas de raconter mais bien de dire : « Ils ont à raconter. Nous aurions à dire <sup>21</sup>. » Je cite ici la critique Frédéric Marteau, « il y a dans le Dit, dans le texte que l'on a sous les yeux, un Dire qui le traverse : un mouvement, une éthique de la parole et de la responsabilité qui fait qu'un sujet témoigne – pour l'autre <sup>22</sup> ».

Un bien-dire qui est un bien-faire avec le réel et qui se transmet : non pas l'impuissance d'une réponse normée mais une interrogation sur l'option que chacun pose singulièrement :

« Je pose aux lecteurs et aux spectateurs une question : qu'avez-vous fait, que faites-vous de votre vie ? Qu'ils éprouvent l'envie de chercher une réponse me donnerait le sentiment de ne pas écrire en vain. Je n'écrirais pas si cela me paraissait inutile <sup>23</sup>. »

*Mots-clés : écriture, dire, témoignage, réel, expérience concentrationnaire.*

1.  C. Delbo, *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 36.
2.  C. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, réédition, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 181.
3.  *Ibid.*, p. 49.
4.  *Ibid.*, p. 135.
5.  *Ibid.*, p. 140.
6.  V. Gelly et P. Gradwohl, *Charlotte Delbo*, Paris, Fayard, 2013, p. 211.
7.  C. Soler, *Lacan, lecteur de Joyce*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, p. 23.
8.  V. Gelly et P. Gradwohl, *Charlotte Delbo, op. cit.*, p. 212.
9.  C. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra, op. cit.*, p. 58.
10.  *Ibid.*, p. 23.
11.  *Ibid.*, p. 160.
12.  C. Delbo, *Une connaissance inutile, op. cit.*, p. 49.
13.  C. Soler, *Les dits déprimés*, cours 2008-2009, Formations cliniques du Champ lacanien, collègue clinique de Paris, p. 27.
14.  C. Delbo, *Une connaissance inutile, op. cit.*, p. 184.
15.  C. Delbo, *Mesure de nos jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 16 et 17.
16.  C. Delbo, *Une connaissance inutile, op. cit.*, p. 61.
17.  Collectif, *Charlotte Delbo, Œuvre et engagement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 109.
18.  F. Bott, « Entretien avec Charlotte Delbo », *Le Monde des livres*, 20 juin 1975, p. 15.
19.  Cette vision correspondait d'ailleurs fort peu avec le discours du PCF.
20.  C. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra, op. cit.*, p. 68.
21.  C. Delbo, *Une connaissance inutile, op. cit.*, p. 87.
22.  Collectif, *Charlotte Delbo, Œuvre et engagement, op. cit.*, p. 177.
23.  F. Bott, « Entretien avec Charlotte Delbo », art. cit., p. 15.