

## Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?*

### Dossier pédagogique : analyse d'un corpus de textes

Caroline Fridman-Bardet, IA-IPR lettres-cinéma, académie de Toulouse

Texte 1 : indications scéniques (p. 11)

Enjeu du texte : comprendre les choix opérés par Charlotte Delbo pour témoigner de la Shoah sur une scène de théâtre.

Avant de lire la page des indications avec la classe, il peut être intéressant de rappeler quelques spécificités génériques essentielles :

- entre le cinéma, qui projette sur l'écran une image analogique, figurative et représentative, et la littérature qui implique que le lecteur opère à partir des mots une concrétisation imageante, le théâtre s'appuie sur plusieurs éléments constitutifs du langage dramatique pour permettre aux spectateurs de percevoir mentalement l'univers dans lequel se déroule l'action : les paroles proférées par les personnages mais aussi des éléments paraverbaux (gestes, décors, éclairages et tapis sonore). Le rapport entre texte et moyens scéniques d'expression est variable d'un metteur en scène à l'autre. Le décor, doté d'une forte valeur significative puisqu'il montre ce que les mots ne peuvent que suggérer, prend parfois une place importante, et ce peut être au détriment du texte. Pourtant, lors d'une représentation théâtrale s'opère comme une forme de sortilège, dont rend compte Lechy Elbernon, personnage d'actrice dans *L'Échange* :

Il y a la scène et la salle.

Tout étant clos, les gens viennent là le soir, et ils sont assis par rangées, les uns derrière les autres, regardant.

.....

Et ils regardent le rideau de scène

Et ce qu'il y a derrière quand il est levé

Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai<sup>1</sup>.

La faculté des spectateurs à rêver et à construire mentalement un univers ne dépend donc pas forcément du réalisme de la mise en scène. Comme le soulignait Alain, « le théâtre a ce privilège d'être saisissant et fort en restant abstrait [...]. Il n'y a point de spectateur qui soit arrêté par la pauvreté des costumes, par la simplicité du décor [...] si le drame est puissant<sup>2</sup>. » L'expérience relatée par Charlotte Delbo dans sa pièce *Les Hommes* confirme d'ailleurs tout à fait ces propos ; les femmes incarcérées en attendant leur déportation en camp de concentration ont décidé de mettre en scène une pièce de Musset avec les moyens dont elles disposent dans leur prison, ce qui les amène à rivaliser de créativité. Ainsi Renée suggère : « En mettant plusieurs paillasses l'une sur l'autre, en les recouvrant d'un châle ou d'un manteau, on a un sofa. », Gina propose : « Avec du papier à chocolat, tu peux faire un miroir accroché sur la tenture. », Françoise imagine : « Avec les planches des châlits, tu fais la cheminée », Renée ajoute : « Du papier journal, des taches à l'encre, on aura du marbre<sup>3</sup>. » et Françoise admire : « Il est vraiment beau ton rideau, Madeleine. Qui reconnaîtrait les couvertures<sup>4</sup> ! Le théâtre, c'est vraiment l'art de transmuter le plomb vil en or<sup>5</sup>. » Enfin, lors de la représentation, cette didascalie : « *le décor paraît si merveilleux que l'assistance applaudit*<sup>6</sup>. » confirme que la magie a opéré.

---

<sup>1</sup> Paul Claudel, *L'Échange*, première version, acte I, *Théâtre*, Paris, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1956, tome I, p. 676.

<sup>2</sup> Alain, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1920, p. 166.

<sup>3</sup> Charlotte Delbo, *Les Hommes*, Paris, Fayard, 2013, acte premier, scène VI, p. 553.

<sup>4</sup> *Ibid.*, acte II, scène 1, p. 562.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, acte II, scène 5, p. 567.

- au théâtre, les « indications » sont les précisions de lieux, de costumes, de jeu, données par l'auteur dramatique en dehors du texte de la pièce. Au XVII<sup>e</sup> siècle, elles étaient laconiques car l'espace scénique était très réduit avant la suppression des banquettes depuis lesquelles des spectateurs privilégiés assistaient à la représentation, puis elles se sont étoffées au fil des siècles<sup>7</sup>.

Les indications qui ouvrent la pièce de Charlotte Delbo, *Qui rapportera ces paroles ?* précisent que l'action se déroule dans un espace comprenant trois lieux adjacents (une baraque, la place d'appel et une pente qui relie ces deux endroits) au sein d'un camp. Mais, refusant toute tentative d'imitation, la dramaturge a opté pour une « mise en scène pure » qui, loin de chercher à reconstituer ce cadre, en suggèrera l'idée abstraite : « Aucun décor. » Seuls « les places et les mouvements des personnages, [...] les éclairages » permettront aux spectateurs de se figurer les lieux<sup>8</sup>.

La scénographie, marquée par le vide, traduira la désolation d'êtres égarés dans un paysage « lunaire », comme l'indiquent les déterminants de la quantité zéro « aucun », « pas de » répété deux fois, les adjectifs « nu », « inutile de ».

Lissés, unifiés par-delà leurs différences sous la poudre grise, les visages seront ceux de toutes les déportées, « quinze mille femmes de toutes nationalités », de tout âge et de tout milieu social, unies au cœur d'une expérience radicale qui les situe en-dehors de la vie, aux confins de la mort<sup>9</sup>. Dans *L'espèce humaine*, Robert Antelme explique que le quotidien dans le camp oblige les détenus à nier leur figure d'homme pour la recouvrir d'un masque qui n'exprime plus aucune émotion personnelle :

la figure avait fini pour nous-mêmes par s'absenter de notre vie. [...] [pour devenir] une figure à peu de chose près collective et anonyme<sup>10</sup>.

La poudre grise, gommant les singularités des visages sur la scène de notre pièce, recrée cette figure « collective et anonyme » des camps.

La précision « pas de rayures », soulignée par l'adverbe « surtout », souligne la volonté impérieuse d'éviter un motif stéréotypique qui risquerait d'occulter l'essentiel. Alors que « les visages ne comptent pas », que « le costume ne compte pas », l'autrice ouvre le chemin à ce qui était en jeu dans ces camps, non pas seulement physiquement, mais surtout métaphysiquement, ontologiquement.

Ainsi l'on abordera l'enjeu principal de la pièce : seules comptent les paroles, celles, d'ailleurs que le titre met en exergue. Au théâtre, lorsque les éléments paraverbaux prennent beaucoup de place, le texte peut sembler ravalé au rang de prétexte. En revanche, plus ils s'effacent, plus le langage verbal gagne en densité. Donner aux paroles de résonner dans un endroit non identifiable, nimbé d'« irrée[l] », les faire jaillir de bouches aux lèvres grises, appartenant à des masques plus qu'à des visages, non seulement appellera toute l'attention des spectateurs sur elles, mais leur confèrera également une portée universelle.

Choisissant, pour témoigner de la Shoah, d'accorder la primauté aux mots, Charlotte Delbo s'inscrit dans une démarche similaire à celle adoptée par Claude Lanzmann, l'auteur de *Shoah*<sup>11</sup>, réalisé sans images d'archives ni reconstitution, mais centré sur la parole des témoins, seule à même de faire resurgir le passé dans des lieux qui n'en ont presque pas gardé trace. À l'écran, comme l'analyse Maxime Decout, « le spectateur ne voit que le vide : [...] il est amené à comprendre que deux choses s'opposent : l'absence de traces matérielles ; la parole du

---

<sup>7</sup> Celles d'un auteur comme Racine étaient très brèves, par exemple : « La scène à est Rome dans une chambre du palais de Néron. » pour la pièce *Britannicus*, 1669.

<sup>8</sup> Cf. Marie-Laure Lepetit, « Lire et étudier au collège et au lycée *Qui rapportera ces paroles ?* de Charlotte Delbo », in *Mémoires en jeu* en ligne : <https://www.memoires-en-jeu.com/wp-content/uploads/2025/01/pistes-pour-lire-et-etudier-qui-rapportera-ces-paroles-de-charlotte-delbo.pdf>.

<sup>9</sup> Un peu plus loin dans la pièce, Françoise constate « c'est déjà comme si nous étions mortes. » et « Tout a perdu contour, épaisseur, sens, couleur. », respectivement p. 16 et p. 17.

<sup>10</sup> Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 2021, p. 60.

<sup>11</sup> Tourné entre 1976 et 1981, sorti sur les écrans en 1985.

témoin<sup>12</sup>. » C'est celle-ci qui, « fait trace sans que l'œuvre ne s'y substitue à partir d'une trace qu'elle créerait elle-même<sup>13</sup>. » Par ailleurs, comme dans ce film où la distance temporelle permet aux témoins de raconter, non pas froidement, mais au moins calmement, des horreurs abominables, dans la pièce de Charlotte Delbo, la souffrance s'exprimera dans une expressivité mesurée : « on ne criera jamais ». Comme l'analyse Jean-Paul Dufiet, la dramaturge « n'offre pas la restitution brutale et crue d'un vécu effroyable mais la réélaboration de ce vécu à des fins cognitives. La représentation de l'émotion est donnée dans la langue d'une émotion pensée<sup>14</sup> ». Ainsi Charlotte Delbo a-t-elle dû effectuer des choix artistiques pour rendre compte d'une expérience si inimaginable que la possibilité même de sa transmission peut être interrogée.

Qu'on revienne de guerre ou d'ailleurs  
Quand c'est d'un ailleurs  
Où l'on a parlé avec la mort  
C'est difficile de revenir  
Et de reparler aux vivants<sup>15</sup>.

Le prologue confirmera qu'il s'agit d'un véritable défi.

\*\*\*

Texte 2 : prologue (p. 12)

Enjeu : montrer comment ce texte permet aux spectateurs de dessiner un horizon d'attente ajusté pour accueillir au mieux les paroles à venir.

L'œuvre dramatique forme un tout [...], elle naît du silence et retourne au silence ; c'est cette naissance et cette fin qui posent à l'auteur dramatique les problèmes les plus délicats<sup>16</sup>.

La pièce de Charlotte Delbo se compose de trois actes, encadrés d'un prologue et d'un envoi, sortes de seuils transitoires depuis ou vers le silence. Ces différents éléments n'appartiennent pas au spectacle de la même façon, n'engageant pas le même rapport entre la scène et la salle : un quatrième mur, certes transparent, sépare ces deux espaces lorsque se joue l'action qui constitue la pièce. Les femmes communiquent alors entre elles dans une situation d'où le public est absent et ce n'est que de façon indirecte que l'autrice s'adresse aux spectateurs à travers les propos des personnages, selon le principe de la double énonciation. « Dans le poème dramatique, il faut que le poète s'exprime par la bouche des acteurs : il n'y peut employer d'autres moyens<sup>17</sup>. » Dans le prologue comme dans l'envoi, en revanche, la communication s'établit directement entre la scène et le public, que ne sépare pas de quatrième mur. Ainsi Françoise s'adresse aux spectateurs en employant la deuxième personne du pluriel : « Vous croyez que ». La pièce à proprement parler n'a pas encore commencé au moment du prologue, ou vient de s'achever dans le cas de l'envoi, mais la représentation a déjà, ou encore cours : ce n'est pas Charlotte Delbo qui s'adresse aux spectateurs mais Françoise, personnage principal de la pièce<sup>18</sup>. Entre l'autrice qu'elle représente, sans se confondre totalement avec elle, et le

---

<sup>12</sup> Maxime Decout, *Faire trace. Les écritures de la Shoah*, Paris, Corti, 2023, p. 36.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>14</sup> Jean-Paul Dufiet, « Charlotte Delbo : *Qui rapportera ces paroles ?* Pathos et représentation du camp nazi », in *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire*, n°105, octobre-décembre 2009, Paris, Kimé, p. 185.

<sup>15</sup> Charlotte Delbo, *Et toi, comment as-tu fait ?*, Paris, Fayard, 2013, p. 298.

<sup>16</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 127.

<sup>17</sup> Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Martino, p. 53.

<sup>18</sup> Personnage dont le parcours au sein de la guerre est similaire à celui de l'autrice. Par exemple, cette dernière raconte à travers elle, dans deux autres pièces, comment, au petit matin du 23 mai 1942, elle fut appelée pour faire ses adieux à son mari dans une cellule de la prison de la Santé avant qu'il ne soit fusillé par une unité de soldats allemands. Charlotte Delbo, *Et toi, comment as-tu fait ?* Paris, Fayard, 2013, p. 310-313 et *Ceux qui avaient choisi*, Clamecy, Les Provinciales, 2011, p. 27-43.

personnage qu'elle s'apprête à jouer, mais n'incarne pas encore tout à fait, Françoise rappelle le choryphée antique, chef du chœur, trait d'union entre les acteurs et le public, introduisant, anticipant ou commentant l'action<sup>19</sup>. Nous retrouvons cette dimension méta-textuelle ici. Dans le théâtre antique, sa parole était chantée et rythmée par des instruments à percussion. Ici, la musique encadre et délimite le prologue, texte poétique lui-même caractérisé par une musicalité qui le distingue du reste de la pièce. La première phrase, constituée de douze syllabes, forme un alexandrin, puis la longueur des vers décroît, et l'irrégularité de la métrique met en relief un vers plus long, « Et cette lumière sur les prunelles qui ont osé les regarder », son rejet, « les a brûlées », ainsi que certains mots isolés dans des vers de deux ou trois syllabes : « La vie », « La mort », « La vérité », « À rien... », éléments nodaux de ce texte, expression condensée d'une expérience radicale.

Nous conseillons au professeur d'assurer en classe la première lecture du texte à voix haute, ce qui favorisera un rapport d'ordre esthétique et émotionnel à celui-ci, permettra aux élèves d'en apprécier la beauté, d'en savourer le rythme.

Alors pourra s'engager l'analyse du passage.

Dans la tradition antique, le chœur anticipe l'action et exprime généralement une angoisse. Ici, l'inquiétude touche à la réception de la pièce, en lien direct avec son enjeu : comme l'explicite le titre, il s'agit pour Charlotte Delbo de se faire le porte-parole de ses camarades assassinées dans les camps de concentration et d'extermination. La transmission, dont le préfixe (trans- à travers) traduit le fait de « confier, faire passer dans la possession de quelqu'un<sup>20</sup> », est au cœur du projet, impliquant que la profération du discours est essentielle au même titre que sa réception car si la seconde n'est pas à la hauteur de la première, celle-ci aura été vaine. Ce prologue pose donc les principes qui vont rendre efficiente la communication, dont le préfixe latin (cum- avec) traduit aussi la dimension binaire. Il implique les auditeurs dans une écoute active, les incitant à réajuster leur horizon d'attente.

La structure de la première phrase met en relief, à l'attaque du poème, dans le complément circonstanciel de cause antéposé, la périphrase « d'où nul n'est revenu ». Désignant les camps d'extermination, celle-ci souligne l'anéantissement dont ils ont été le théâtre. L'enchaînement de deux propositions inconciliables sur le plan sémantique « je reviens d'où nul n'est revenu » énonce un paradoxe, ouvrant la voie à deux chemins interprétatifs : soit l'on considère que le pronom indéfini « nul » est employé au sens hyperbolique puisque, désignant habituellement la quantité zéro, il n'englobe pas ici le « je » ni les quelques survivants qui, du côté de l'exception, ont tout de même pu revenir. Soit le pronom indéfini désigne bien la quantité zéro, ce qui signifie que le « je » lui-même n'est pas revenu, quand bien même nous le voyons se tenir devant nous et affirmer qu'il l'est. En faveur de cette interprétation, cette confidence de Mado dans la pièce *Et toi, comment as-tu fait ?* : « Je ne suis pas vivante. Je regarde ceux qui le sont<sup>21</sup>. », prolongée par ces affirmations : « De dehors je suis un vivant parmi les vivants<sup>22</sup>. », « Je ne suis pas vivante. Je suis morte à Auschwitz et personne ne le voit<sup>23</sup>. » De fait, le témoignage offert par cette pièce est d'autant plus précieux qu'il jaillit d'outre-tombe, et ce à double titre : les paroles transmises proviennent de personnes disparues et sont proférées par des fantômes. Mado reconnaît : « 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<sup>24</sup>. »

---

<sup>19</sup> Lorsque Jacques Chancel rapproche l'œuvre de Charlotte Delbo du théâtre antique, celle-ci répond : « C'est peut-être aussi le théâtre antique. En tout cas, si l'on me faisait ce compliment, je le recevrais avec beaucoup de joie et d'étonnement », in *Radioscopie*, op. cit., 3'17-3'28.

<sup>20</sup> Marie de France, *Le Freisne*, 17, Jean Rychner, Dictionnaire du Centre de ressources textuelles et lexicales, Ortolang, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/transmettre>. Consulté le 24 11 2024.

<sup>21</sup> Charlotte Delbo, *Et toi, comment as-tu fait ?* op. cit., p. 295.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 295, 296.

Le paradoxe qui ouvre le prologue invite donc d'emblée à se méfier des apparences et d'une logique trop évidente. L'emploi de l'anaphore « vous croyez que » signale aux spectateurs qu'ils sont d'ailleurs eux-mêmes victimes d'une erreur de jugement. La conjonction de coordination « et » dans la phrase « Vous croyez que je sais des choses et vous vous pressez vers moi » a valeur de conséquence, montrant que ce malentendu entraîne un comportement excessif et inadapté, comme l'indiquent le verbe « pressez » et le participe passé « gonflés » à connotation négative. Soumettre les anciens déportés à un questionnaire pour espérer appréhender l'expérience qu'ils ont vécue s'avère inapproprié. L'adjectif « informulables », épithète du substantif « questions », interroge puisque les curieux semblent ne pas éprouver de mal à formuler des questions nombreuses, comme l'indique le participe « gonflés ». De fait, on peut comprendre que le préfixe privatif [in-] suggérerait ici une impossibilité d'accomplissement plus morale qu'effective : autrement dit, il ne faudrait pas se sentir autorisé à formuler de telles questions. On pourrait aussi penser que l'autrice emploie un hypallage, l'adjectif s'appliquant sémantiquement aux réponses : par ce procédé, elle pointerait que si la communication ne s'établit pas, c'est parce que les questions, inadaptées, ne permettent pas la formulation de réponses. Quoi qu'il en soit, aucun véritable échange n'est possible.

La parataxe entre les deux assertions « Vous croyez que je sais les réponses. Je ne sais que les évidences. », la répétition du verbe « savoir », soulignent une opposition entre les deux compléments, et la tournure exceptive « je ne sais que » rejette les « réponses » au profit des « évidences ». Celles-ci sont énumérées selon une disposition typographique qui les met en relief, déterminant et substantif composant à eux seuls deux dissyllabes : « La vie », « La mort » et un trisyllabe « La vérité. ». Ainsi ces mots se font tranchants sur la page, vifs, à l'image de l'expérience concentrationnaire, où tout était « net, coupant, sans ombre ni mesure. ». Le point final clôt l'énumération, indiquant qu'il est inutile de chercher au-delà, confirmant combien était inapproprié le fait d'être « gonflé de questions ». Les deux premiers groupes nominaux, « La vie », « La mort », sont reliés du point de vue sémantique, constituant un binôme d'antonymes. D'ailleurs, un peu plus loin dans la pièce, Françoise fera remarquer, les unissant dans une dualité : « Toujours la seule question : la vie, la mort. » (p. 22). Le troisième, « La vérité », différant des deux premiers par sa longueur et parce qu'il n'appartient pas au même réseau lexical, semble finalement les englober, les synthétiser. L'affirmation « Je reviens de la vérité » constitue une formulation audacieuse, car le verbe « revenir » appellerait un complément circonstanciel de lieu concret et parce que la vérité, aux connotations habituellement positives, se trouve ici liée à l'enfer des camps d'extermination. L'explication apparaît dans les vers suivants, « Car là-bas tout était vrai / Tout était vrai de vérité mortelle. » : l'adjectif « mortelle » explicite le point commun autorisant l'analogie. Cette vérité est celle de la « cruauté pure », de « l'horreur pure. » On constate que l'expérience concentrationnaire a doté des concepts positifs, « vérité », « pure[té] », « lumière », « chance », de connotations tragiques, engendrant un bouleversement des valeurs. Qui a subi ce chaos mental doit en mourir, comme le signifie la litote « en fermer les yeux pour toujours », ou en devenir fou, ne pouvant plus promener sur le monde que « les yeux du délire ». Comment pourraient encore se comprendre les déportées dont « les prunelles » ont été « brûlées » par « cette lumière » atroce d'un côté, et leurs interlocuteurs, de l'autre, dont le regard, préservé de cette réalité, est demeuré naïf ? Dans la scène XI de la pièce *Et toi, comment as-tu fait ?* Françoise confie, dans un texte de forme poétique également :

C'est difficile de revenir  
Quand on a regardé la mort  
A prunelle nue  
C'est difficile de réapprendre  
À regarder les vivants  
Aux prunelles opaques<sup>25</sup>.

Mais si les spectateurs ne sont pas clairvoyants, est-ce utile de leur dessiller le regard ? La locutrice achève le prologue par cette question : « Pourquoi dire / puisque ces choses que je

---

<sup>25</sup> Charlotte Delbo, *Et toi, comment as-tu fait ? op. cit.*, p. 298.

pourrais dire / ne vous serviront / à rien... » Le jeu sur les temps verbaux rend sensible une oscillation entre le rejet du dire et son actualisation : le conditionnel « pourrais » renvoie en effet l'action qu'il désigne dans un irréel, donnant le sentiment que la pièce ne se jouera pas, quand le verbe « servir », au futur, annonce la certitude inverse : elle va bien commencer. Le prologue s'achève sur le mot « rien », pronom indéfini qui renvoie au néant, affirmant la dimension stérile de la transmission. Que le savoir acquis dans les camps corresponde à « une connaissance inutile » est un topos réitéré dans l'œuvre de Charlotte Delbo. Cette idée constituait le titre d'une œuvre<sup>26</sup>, quand ici elle est énoncée au seuil d'une pièce particulièrement dense, ce qui peut sembler paradoxal mais montre que cette conscience de l'inutilité n'implique pas le silence.

Si [le témoin] proclame que cette connaissance est vaine, il n'affirme pas qu'elle n'est pas nécessaire. Là se tient le nœud de ce savoir : il est impératif malgré son inutilité et en raison de son inutilité. Car c'est bien le pari que font certaines œuvres : au lieu de faire de la littérature ce qui combat l'inutilité du savoir, l'écriture pourrait être ce qui dit cette inutilité et pense la connaissance depuis sa mise en échec. [...] c'est bien à ce titre que l'œuvre littéraire s'impose parce qu'elle est à même de rendre visible et d'interroger cet état singulier où le texte esquisse un savoir dont le centre n'est que la défection de la notion de savoir<sup>27</sup>.

Entre le prologue et la pièce, un espace transitoire, symbolisé par les points de suspension et habillé par la musique, laisse aux spectateurs le temps de s'installer dans un horizon d'attente ajusté pour accueillir au mieux les paroles qui vont suivre : ils ont compris que celles-ci, à défaut d'expliquer ou de faire comprendre, seront porteuses d'une connaissance qui, certes, « ne répare rien et n'apporte aucun apaisement<sup>28</sup> », mais qui est essentielle, notamment parce qu'elle fait jaillir du néant dans lequel elles ont été précipitées les victimes de la Shoah.

L'entraînement des élèves à la lecture expressive de ce prologue, à l'issue de son analyse, permettra de vérifier qu'ils en ont bien saisi le sens et les enjeux.

\*\*\*

Texte 3 : I, 1 (depuis « Claire, “Veux-tu m'écouter ? ”, p. 15 jusqu'à “Elles ne pèseront que s'il y en a une qui rentre. ” », p. 17)

Enjeu : montrer comment cet extrait souligne l'importance de la solidarité et de la transmission pour lutter contre l'entreprise de destruction nazie.

Ce texte consiste en un dialogue argumentatif, Claire cherchant par tous les moyens à persuader Françoise de continuer à se battre pour survivre. Les premières répliques confirment et illustrent deux idées suggérées par le prologue :

- la vérité du camp brûle les pupilles de qui y est confronté. Ainsi Françoise enjoint Claire : « Attends que mes yeux ne voient pas ce qu'ils voient pour que mes oreilles t'écoutent. » L'usage des métonymies souligne que la prisonnière est dominée par ses sens, dans l'incapacité de se soustraire aux visions terribles qui l'assaillent, par conséquent d'accueillir les arguments de Claire, audibles à condition de pouvoir se projeter au-delà de la réalité immédiatement perceptible.

---

<sup>26</sup> *Une connaissance inutile* constitue le deuxième volume de sa trilogie *Auschwitz et après*. Un autre exemple de ce topos se trouve dans *Et toi, comment as-tu fait ?* Françoise y confie sa difficulté à se réintégrer parmi ceux qui n'ont pas vécu la même expérience qu'elle, déplorant : « il y aura toujours entre eux et moi cette connaissance inutile. »

<sup>27</sup> Maxime Decout, *Faire trace. Les écritures de la Shoah, op. cit.*, p. 136-137.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 136.

- rendre compte auprès de personnes qui ne l'ont pas vécue d'une expérience aussi extrême que celle du camp semble impossible, ne serait-ce que parce que le lexique usuel est inopérant : « Lâche... encore un mot qui ne veut rien dire ici. » Cette question du langage inadapté revient souvent dans les propos des anciens déportés. Primo Levi, dans *Si c'est un homme*, affirmait : « pour la première fois nous nous apercevons que notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme<sup>29</sup>. »

Les répliques de Françoise témoignent de son désespoir total, fondé sur plusieurs causes :

- lutter contre la mort est vain car cette dernière est inéluctable, comme le soulignent la question rhétorique « à quoi cela servira-t-il ? » et la répétition en polyptote du mot « aucune », d'abord pronom puis déterminant indéfini : « Aucune de nous n'a aucune chance. » qui nie toute perspective d'échapper à ce sort.

- dans cet univers situé « aux confins du monde habité », rien ne relie plus les déportées au monde extérieur : « personne ne sait qu'elles sont ici. », et « les autres, [...] d'ici ils ont perdu leur réalité ». Ainsi, même la cause en faveur de laquelle ces femmes s'étaient engagées corps et âme, la résistance, n'a plus aucun sens dans ce lieu à part. Elles sont devenues « des combattantes hors du combat », formule dans laquelle le polyptote encadrant la locution prépositive « hors de » souligne l'absurdité de leur situation, et le fait qu'elles sont « inutiles » ; lutter pour vivre « ne sert pas le combat, cela ne sert à rien, ni à personne, ni à [elles]. » Mourir « aux confins du monde habité, [...] c'est mourir pour rien. » La répétition du pronom indéfini « rien », l'usage de son équivalent humain, « personne », tous deux référents de la quantité zéro, indiquent l'absence totale de sens auquel se raccrocher.

- les déportées se situent dans un entre-deux qui n'est déjà plus la vie : « tout a perdu contour, épaisseur, sens, couleur<sup>30</sup>. Il n'y a plus que la durée de la souffrance avant la mort. » Les prisonnières sont « retranchées d'[elles]-mêmes » ; Françoise constate simplement : « c'est déjà comme si nous étions mortes ». Les termes portant sémantiquement la marque de l'effacement dominant : « retranchées », « perdu », « mort », « mortes ». Le seul élément encore tangible est la souffrance.

De nombreux échos dans les interventions de Françoise témoignent que sa pensée ne progresse pas mais s'enlise. Pourtant, Claire, avec ténacité, comme le suggère notamment « je répète », persévère pour tenter de persuader sa camarade de changer de position. Elle opère plusieurs concessions : « les autres, les gens que tu connais, tes amis, celui-ci ou celui-là en particulier, perdent leur réalité. » ; « Chacune s'attend à mourir ici, elle y est prête. » et surtout : chacune « sait que sa vie ne compte plus. » Or, à partir de ce dernier postulat, Claire ouvre une autre perspective à son amie : si sa propre vie n'a plus de valeur, celle des autres ne peut pas ne plus compter à ses yeux. La stratégie principale de Claire est d'amener Françoise à se décentrer d'elle-même pour adopter l'angle de l'altérité, le seul susceptible de la toucher encore. « Tu ne peux pas mourir parce que tu n'es pas seule. » Le complément circonstanciel de cause est complété par l'assertion « Il y a les autres », redondante du point de vue du sens, mais qui concrétise le déplacement mental à opérer de soi vers autrui. Alors que les « quinze mille » femmes internées, « jamais les mêmes », arrivant « par centaines chaque jour », perdent toute individualité pour se fondre dans une masse informe où « toi, moi, n'importe laquelle, aucune n'a d'importance », Claire réintroduit l'humain en énumérant des prénoms marqueurs d'identités singulières et ouvre le champ de l'affectivité avec le suffixe « ette » : « Mounette », « Rosette », le qualificatif « petite », épithète dans la formule « la petite Hélène » ou substantivé dans la dénomination « les petites ». Claire insiste sur l'influence qu'exerce

---

<sup>29</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1990, p. 26.

<sup>30</sup> Ces paroles proférées par le personnage justifient les choix précisés dans les *Indications* : le vide de la scénographie, le choix des couleurs fades, de la poudre sur les visages.

Françoise sur ces jeunes filles depuis qu'elle les a prises sous son aile, leur faisant « réciter des poèmes », ou « jouer la comédie » « avant le départ<sup>31</sup>. » Plusieurs assertions la placent en complément d'objet direct de verbes qui soulignent l'influence qu'elle exerce sur elles. Le passage de l'imparfait « elles t'admiraient » au présent « elles t'écoutent, elles te suivent » ancre cet ascendant dans un temps qui semble non borné et autorise l'usage du futur « elles t'imiteront », à valeur de certitude. Il s'agit de faire prendre conscience à Françoise de sa responsabilité, puisque son geste n'engagera pas qu'elle et condamnera de fait celles qui auraient « une chance de rentrer. » Le complément « à cause de toi » vise à la culpabiliser. Claire impose à Françoise l'éthique comme boussole, rappelant que « chacun doit des comptes à tous les autres. » Elle lui assène un impératif moral : « tu n'as pas le droit » répété deux fois, puis « il faut que tu tiennes », « Il faut qu'il y en ait une qui revienne », « tu dois compte ». En enjoignant Françoise de considérer ses actes à la lumière de l'impact qu'ils auront sur les autres, elle espère l'amener à conclure que mourir n'est pas une possibilité envisageable. La suite de la pièce montrera qu'elle y est parvenue, Françoise expliquant plus tard : « Quand Mounette est morte, Mounette pour qui j'étais restée, [...] j'ai été tentée, de nouveau, avec violence, de renoncer. Mais Denise s'est trouvée seule. Il n'y en avait plus guère, parmi celles qui étaient encore debout alors, qui auraient pu l'aider. Je suis restée pour elle. Il est vrai que je m'appuyais sur Gina. » (p. 57)

Cette pièce témoigne de la grande solidarité qui s'est installée entre les prisonnières françaises au sein du camp, quelle que fût leur origine, car ces femmes venaient « de toutes les provinces, de toutes les classes ». Un peu plus loin dans la pièce, Françoise estime :

Nous aurons vu côte à côte la pire cruauté et la plus grande beauté. Quand je dis cela, je pense à celles qui m'ont presque portée à leurs bras pendant les semaines où je ne pouvais pas marcher, à celles qui m'ont donné leur tisane quand je suffoquais de soif, quand ma langue était comme un morceau de bois rugueux dans ma bouche, à celles qui m'ont touché la main en réussissant à former un sourire sur leurs lèvres gercées quand j'étais désespérée, à celles qui m'ont relevée quand je tombais dans la boue, alors qu'elles étaient déjà si faibles elles-mêmes, à celles qui m'ont pris les pieds dans leurs mains le soir, au moment de se coucher et qui ont soufflé sur mes pieds quand je sentais qu'ils avaient commencé à geler pendant l'appel. Et je suis là. Toutes mortes pour moi. Personne ne meurt pour personne dans la vie<sup>32</sup>. (p. 57)

Cette dernière remarque justifie d'ailleurs que le personnage de Françoise, dans la pièce *Et toi, comment as-tu fait ?* ait développé à son retour des camps une habitude particulière :

Je ne peux pas regarder les gens sans interroger leur visage. Depuis que je suis rentrée c'est ainsi. J'interroge leurs lèvres, leurs yeux, leurs mains. À leurs lèvres, à leurs yeux, à leurs mains, je demande : m'aurait-il aidée à marcher, celui-là ? [...] C'est ainsi que je partage les gens depuis que je suis rentrée. Ceux-là, je sais au premier regard qu'ils ne m'auraient pas aidée à marcher, qu'ils ne m'auraient pas donné une gorgée à boire, et je

---

<sup>31</sup> Charlotte Delbo a été internée avec d'autres membres de son réseau de résistance pendant dix mois à la prison de la Santé, puis au fort de Romainville, avant d'être déportée à Auschwitz-Birkenau par le convoi du 24 janvier 1943, composé de deux cent trente femmes. « Avant le départ » renvoie à ce moment d'incarcération qui précède le voyage pour la Pologne.

<sup>32</sup>Au micro de Jacques Chancel, Charlotte Delbo développe un discours très similaire à celui de son personnage : « J'ai vu le courage, j'ai vu la bonté, j'ai vu la générosité, j'ai vu ce que les autres ont fait pour moi. Celles qui m'ont portée, celles qui m'ont aidée, celles qui m'ont donné à boire quand j'avais soif, celles qui se sont privé de leur pain pour obtenir un verre de boisson pour moi alors que je mourais de soif. Alors vous savez, ça donne en même temps une très grande confiance dans son semblable. », *op. cit.*, 36'39-37'.



n'ai pas besoin qu'ils parlent pour savoir que leurs voix sont fausses, fausses leurs paroles<sup>33</sup>.

Cet accent mis sur la solidarité fait dire à Jean-Paul Dufiet que « la pièce montre principalement la survie dans le camp, avec dignité et humanité. Les victimes sont présentées à travers l'idéal de leur combat contre la déshumanisation et leur sens de la solidarité. *Qui rapportera ces paroles* exprime donc un pathos qui naît de l'héroïsme humaniste et de l'agôn que la victime déploie contre sa propre dégradation<sup>34</sup>. »

Enfin, Claire développe un autre argument, celui de la transmission : « il faut qu'il y en ait une qui revienne pour dire. ». Lorsque Françoise rappelle qu'elles ne connaissent même pas le nom du camp, elle lui rétorque : « il faut qu'il y en ait une qui revienne pour lui donner son nom. » Nommer ce lieu contribuera à faire exister de façon tangible, aux yeux de tous, la réalité qu'il a abritée. Sans cette communication, toutes les femmes seront mortes en vain, comme elle l'affirme dans cette question rhétorique où, pour davantage d'impact, elle implique directement Françoise par le pronom personnel de la deuxième personne du singulier : « Voudrais-tu qu'on ait détruit ici des millions d'êtres et que tous ces cadavres soient muets pour toujours, que toutes ces vies soient sacrifiées pour rien ? » Elle sait évidemment que son amie ne peut être animée d'une telle volonté. Elle ajoute qu'il suffit d'une survivante pour que « ces millions d'êtres » ne soient pas morts en vain : « Elles ne pèseront que s'il y en a une qui rentre. » Cette phrase établit un équilibre qui défie les lois de la physique car une seule femme, quelle qu'elle soit, donnera du poids à des millions de disparues, comme le répète Claire : « toi ou une autre, n'importe. », « Toi, moi, n'importe laquelle, aucune n'a d'importance. ». Ce qui compte, c'est seulement qu'un relai existe entre le camp et le monde extérieur. Claire affirme : « il y en aura une qui rentrera et qui parlera, et qui dira, et qui fera savoir ». La coordination de relatives énumérant trois verbes de parole quasi synonymes met en relief l'importance de cette profération. Le futur, à valeur de certitude, souligne combien Claire refuse de laisser place au doute, trop démobilisateur. Le dernier, « faire savoir », ajoute une nuance qui met en relief la question d'une connaissance à partager. La transmission sera d'envergure universelle, dépassant l'ici et maintenant : « ce n'est pas nous qui sommes en cause, c'est l'histoire, et les hommes veulent connaître leur histoire. » et plus loin : « Je parle des hommes, les hommes de toute la terre, ceux qui sont maintenant et ceux qui seront après. » Auditeurs de ces paroles, les spectateurs, qui se reconnaissent dans ces hommes-là, prennent conscience de l'importance du moment qu'ils sont en train de vivre : réceptacles d'une mémoire miraculeusement sauvegardée, ils sont aussi en partie ceux par qui les victimes exterminées dans le camp ne sont pas mortes pour rien.

Ainsi Claire mobilise deux principaux ressorts pour persuader son amie de survivre : celui de l'attention portée aux êtres humains qui l'entourent et celui de la transmission, alors que l'entreprise nazie cherche à annihiler les deux, œuvrant à la déshumanisation et à l'effacement des crimes commis. Ce sont ces deux principales motivations qui ont également mu Primo Levi, comme il l'expliquait en 1976 :

Le fait que je sois encore vivant et que je sois revenu indemne tient surtout, selon moi, à la chance. [...] Peut-être aussi ai-je trouvé un soutien dans mon intérêt jamais démenti pour l'âme humaine, et dans la volonté [...] de survivre dans le but précis de raconter les choses auxquelles nous avons assisté et que nous avons subies<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Charlotte Delbo, *Et toi, comment as-tu fait ?*, op. cit., p. 265.

<sup>34</sup> Jean-Paul Dufiet, « Charlotte Delbo : *Qui rapportera ces paroles ?* Pathos et représentation du camp nazi », op. cit., p. 181.

<sup>35</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., appendice à l'édition scolaire parue en 1976, p. 214.

Texte 4 : I, 5 (p. 27-29)

Enjeu du texte : cet extrait montre comment des femmes ont su mobiliser leur courage pour s'adapter à des situations extrêmes.

### 1. Des femmes unies par leur engagement dans la résistance, avant leur arrestation

C'est l'adjectif « forte », répété à trois reprises, qui caractérise le mieux ces femmes. Elles le sont « toutes », et même encore « plus fortes qu'elles croient. » La réplique de Reine met en lumière une série de décalages entre ce que leur vie passée laissait percevoir d'elles et ce qu'elles ont révélé en temps de guerre, contre toute attente, comme l'indique la fausse question « Qui aurait dit que ». La figure de l'antithèse domine dans ces lignes. Ces femmes appréciaient les frivolités : les « flâneries dans les grands magasins », les séances chez le « coiffeur », « un bas filé » pouvait leur « gâch[er] la journée », mais cela ne les a pas empêchées de s'engager dans le combat, comme le montrent les termes relevant, à l'opposé, du réseau lexical de la guerre : « grenades », « soldats ennemis tous en armes », « francs-tireurs », « lutte », « explosifs ». Mounette, Yvonne, Marie-Thérèse, Marguerite ou Gina étaient toutes entourées d'amour, vivant auprès de leur « amoureux », de leurs « parents », ou de leurs « enfants ». Elles se sont retrouvées isolées « sans autre soutien que celui des camarades qu'elles rencontraient comme furtivement sur un quai de métro ou dans une gare mal éclairée. » Elles ont renoncé à la douceur d'un environnement confortable pour vivre « sans argent, sans manger ni à l'heure ni à leur faim ».

Toutes sont issues d'univers très différents, comme en témoignent les métiers qu'elles exerçaient : couture à la « machine », enseignement du « grec », travail dans une « ferme » mais toutes ont bouleversé leur quotidien pour s'engager au nom de la même cause dans les mêmes actions : « faire des liaisons, porter des papiers, porter des plans, porter des consignes, porter des explosifs ». La répétition du verbe et la structure accumulative suggèrent le rythme soutenu des missions. Ces valeurs partagées et ce courage commun expliquent notamment la grande solidarité qui s'est instaurée entre ces femmes, si différentes au départ. Dans l'émission *Radioscopie*, à la question de Jacques Chancel : « là-bas, à Auschwitz [...] les classes sociales revenaient-elles ? », Charlotte Delbo répond : « Oh non pas du tout. Nous avons formé un groupe extrêmement compact, extrêmement solide, extrêmement serré les unes contre les autres. [...] Nous avons formé une espèce de corps entier qui était toujours aux aguets, toujours en éveil, toujours prêt à aider<sup>36</sup> ».

### 2. Des femmes ligüées contre la mort, dans le camp de concentration

Reine affirme qu'aucune de ces femmes, même si elles étaient prêtes à tout, n'avait pu « imaginer ce qui [les] attendait, parce que c'était inimaginable ». Ce qualificatif était déjà présent dans les *Indications*, pour qualifier le paysage. Puis Françoise évoque « l'horreur sans mesure » du camp, en écho à « l'horreur pure » du prologue. Le choc a emporté certaines femmes, « celles qui dès l'arrivée ont eu la gorge si serrée qu'elles n'ont pu manger, celles qui ont eu les yeux si exorbités qu'elles n'ont pu les fermer, et qui sont mortes de n'avoir ni mangé ni dormi. » La tournure « ont eu la gorge serrée » ou « ont eu les yeux exorbités » montre que ces femmes ont subi le bouleversement de leurs organes, perdant tout contrôle et tout pouvoir sur leur corps, si bien qu'elles « n'ont pu manger », « n'ont pu fermer [les yeux] ». Le parallélisme syntaxique et la répétition de l'adverbe « si » mettent en relief l'intensité de l'émotion éprouvée, dont la conséquence est la mort, liée à l'impossibilité de se nourrir et de dormir. La question de la vision est récurrente dans la pièce. Ce passage fait écho à la question

<sup>36</sup> *Radioscopie*, op. cit., 19'33- 20'18.

du prologue : « La vérité dans cette cruauté qui en soutiendrait le regard ? », puis à cette affirmation : « Fermer les yeux pour toujours ou les ouvrir tout grands. » Dans la première scène, Françoise expliquait : « Nous sommes ici depuis huit jours. Nous avons déjà perdu dix des nôtres. [...] ce que leurs yeux ont vu a fait éclater leur cœur. » Dans la scène précédente (p. 24), Gina affirmait : « Il n'y a qu'en s'aveuglant qu'on peut espérer. Ce n'est pas du courage qu'il nous faut, c'est de l'aveuglement, de la folie. » Cet aveuglement peut se comprendre au sens premier, physique (ne pas voir les cadavres que l'on enjambe quotidiennement, par exemple) aussi bien qu'au sens figuré (ne pas vouloir comprendre la situation) qu'encourage la proximité du terme « folie ».

Les femmes qui ne sont pas mortes d'effroi ont à lutter contre nombre de maux, comme le montrent les tournures accumulatives : « Nous mourons de froid, de fatigue, de dysenterie, de fièvre. », puis « Quelle défense avons-nous contre le froid, contre la contagion, contre les poux, contre la saleté, contre la soif, contre la faim, contre la fatigue, cette si grande fatigue ? » La répétition de la préposition « contre » souligne la pluralité des adversités à combattre. Tous ces maux conduisent à l'issue évoquée par Reine : « Nous devons nous battre. Ici, c'est contre la mort. » Ce combat est le plus difficile de tous et le plus déloyal parce que les déportées luttent « à mains nues, à cœur nu. À peau nue. » On pourra faire remarquer aux élèves la force et la beauté de cette formule au rythme ternaire, qui détourne une expression figée, « à mains nues », pour l'étendre à l'organe du cœur, symbole de la passion qui caractérise l'engagement dans la résistance, puis à la peau. Ces femmes, qui n'ont plus que la peau sur les os, se présentent sans protection aucune face aux éléments adverses. Cette fois, elles n'ont avec elles ni papiers, ni plans, ni consignes, ni explosifs. Pour répondre à la question de Françoise « Où armer sa volonté ? », Gina emploie le verbe vouloir au présent « Je veux rentrer », qui exprime une volonté impérieuse, prolongée dans l'affirmation « j'en prends l'engagement. » La jeune femme affirme sa détermination à ne pas « lâcher », à ne pas « perdre », comme le montre l'anaphore « Il ne faut pas » en début de deux répliques dans lesquelles elle utilise aussi « ils ne doivent pas », ainsi que des verbes au futur de certitude « Je ne cèderai pas », « Celles qui rentreront auront gagné », « Je gagnerai », comme pour conjurer le sort. Lorsque Françoise est plus pessimiste, elle lui rétorque « J'y crois malgré tout. », expliquant : « Je voudrais en être sûre. Je veux m'en persuader. Si tu cesses de croire au retour, tu es perdue. » Le glissement du conditionnel « voudrais » au présent « veux » souligne un désir d'ancrage dans une réalité non contaminée par le doute.

Il faut dire que la perspective du retour est associée à plusieurs sources de motivation :

- que les ennemis ne « triomphent pas sur tous [leurs] cadavres » : Gina mobilise le réseau lexical du combat, constitué des termes « triompher », « défier », « gagner », « perdre », « bataille », « ennemi ». Il s'agit de remporter la victoire face au camp adverse, en prolongement de la lutte dans laquelle étaient engagées les résistantes. Gina refuse de se déclarer vaincue, malgré l'arrestation puis la déportation, qui ont anéanti leur force d'action véritable, comme elle le concède à son amie par le modalisateur « hélas ! ».

- que « ceux qui se battent dehors » n'aient pas « le sentiment de s'être battus pour rien. ». Le combat est d'envergure internationale, ce dont témoigne l'énumération des villes « Stalingrad », « Londres », « Paris », « Athènes », « Belgrade », « Varsovie », et il a déjà fait nombre de victimes, comme le montre cette énumération marquée par la répétition du déterminant indéfini de la totalité « tous les maris, tous les amants, tous les fiancés ont été fusillés<sup>37</sup>. » La perspective d'une liberté conquise sur un « vaste » « cimetière » ôte leurs forces à Françoise et Reine, mais invite au contraire Gina à tenir, pour que la victoire de ceux qui

---

<sup>37</sup> Le mari de Charlotte Delbo, arrêté en même temps qu'elle le 2 mars 1942 et emprisonné comme elle à la prison de la Santé, a été exécuté le 23 mai 1942. La plupart des résistants arrêtés ont été fusillés par l'armée allemande.

auront continué à lutter n'ait pas « un goût de défaite » s'ils ne devaient trouver que des cadavres à la libération des camps.

- que « la vérité se sache » : Gina tient à ce que quelqu'un transmette « la vérité à [s]on père » et assène : « il faudra dire la vérité, même aux mères. », ce qui n'est guère étonnant puisque le courage n'est pas une qualité associée aux seuls hommes. Puis elle confirme, dans une tournure emphatique appuyée par l'adverbe à valeur de confirmation : « C'est bien pour que la vérité se sache que nous voulons rentrer. » Le martèlement du mot « vérité » renvoie au prologue, où l'on comprenait qu'il ne doit pas être entendu dans son acception commune et galvaudée, mais dans celle que le camp lui a conférée, car cette vérité-là est « mortelle », « brûle » les prunelles de qui a « osé la regarder. » C'est une vérité de fait nécessaire à faire connaître, mais dont on peut se demander si elle pourra vraiment être transmise.

3. Des femmes qui devront trouver la force de témoigner et de se faire entendre, au retour du camp

Gina supplie Françoise, si cette dernière rentrait sans elle, de parler à son père : « Tu diras à mon père », puis « dis à mon père », passant du futur à valeur injonctive à l'impératif, en une gradation jusqu'au pressant « je t'en conjure » : elle confie à sa camarade la mission essentielle de rapporter ses paroles, enjeu mis en exergue par le titre de la pièce. Cette communication s'étendra bien plus largement qu'aux parents des victimes, car « [t]oute l'humanité ne périra pas ici. Il y aura encore des enfants. » Gina assure : « Moi, je veux rentrer pour leur raconter. »

Pourtant, quand bien même certaines déportées survivraient, plusieurs obstacles pourraient entraver la transmission souhaitée :

- les survivantes auront-elles la force de raconter ? Françoise se « le demande ». Dans la scène IV, lorsqu'Agnès tente d'envisager un retour, elle ajoute aussitôt : « Toute notre énergie, nous l'aurons laissée ici. Il ne nous restera rien. Si nous rentrons, nous vivrons sans vie. » (p. 24)

- leurs auditeurs sauront-ils les écouter ? La mère de Claire pourra-t-elle entendre comment sa fille est morte ? Le père de Gina supporter de découvrir que la sienne a lutté jusqu'à la fin, en vain ? En dehors des parents, ceux qui n'ont pas vécu cette expérience auront-ils envie de la découvrir et le courage de l'imaginer ? Primo Levi, dans *Si c'est un homme*, raconte le rêve suivant, dans lequel il entreprend de raconter ce qu'il a vécu à ses proches, retrouvés après sa libération :

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 je me rends compte que c'est peine perdue, et 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. Alors une désolation totale m'envahit [...]. Mon rêve est là devant moi et moi, bien qu'éveillé, je suis encore tout plein de son angoisse : et alors je me rappelle que ce rêve n'est pas un rêve quelconque, mais que depuis mon arrivée, je l'ai déjà fait je ne sais combien de fois, avec seulement quelques variantes [...] je me souviens également de l'avoir déjà raconté à Alberto, et qu'il m'a confié, à ma grande surprise, que lui aussi fait ce rêve, et beaucoup d'autres camarades aussi, peut-être tous. Pourquoi cela ? Pourquoi la douleur de chaque jour se traduit-elle dans nos rêves de manière aussi constante par la scène toujours répétée du récit fait et jamais écouté <sup>38</sup>?

Malheureusement, ce rêve s'est avéré en grande partie prémonitoire et, selon la formule de Rachel Ertel, « le monde, resté muet pendant l'extermination, est devenu sourd après, ne

---

<sup>38</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 64-65.

voulant pas entendre<sup>39</sup>. » Mais au sein du camp, Reine veut espérer, en vertu d'un argument logique : « Nous aurons eu la force de la vivre [cette vérité], pourquoi les autres n'auraient-ils pas la force de l'entendre ? » Le parallélisme syntaxique met en relief le décalage entre vivre et entendre, soulignant que, si le mot « force » est répété, il n'a pas le même poids car le courage nécessaire est sans commune mesure dans l'une et l'autre de ces situations. Par un jeu de mise en abîme et en vertu du principe de la double énonciation, cette question rhétorique s'adresse aux spectateurs de la salle, sans doute eux-mêmes sous le choc des images particulièrement violentes que les propos des personnages les obligent à concevoir.

- enfin, si elles parviennent à raconter et à être entendues, les survivantes seront-elles crues ? En effet, leur retour constituera « un démenti à leurs dires » et Françoise a des craintes : « Ils penseront que, puisque nous en sommes revenus, c'est que ce n'était pas aussi terrible que nous le dirons. » De nombreux déportés ont partagé ce pressentiment. Parmi eux, Itzhak Schipper, juif prisonnier à Majdanek où il a fini par mourir en 1943 :

Si c'est nous [les peuples assassinés] qui écrivons l'histoire de cette période de larmes et de sang – et je suis persuadé que nous le ferons – qui nous croira ? Personne ne voudra nous croire, parce que notre désastre est le désastre du monde civilisé dans sa totalité<sup>40</sup>.

La Shoah, c'est en effet « la destruction de tout ce qui avait formé notre conscience, au cours des siècles<sup>41</sup> », écrivait Charlotte Delbo. « Mort Homère, mort Socrate. Eux aussi sont morts dans les chambres à gaz d'Auschwitz<sup>42</sup>. » Mais pour croire en un tel désastre, sans doute est-il nécessaire d'avoir vécu soi-même l'« expérience hors de toute mesure<sup>43</sup> » que constitue le camp de concentration et d'extermination. Mado, ancienne déportée dans la pièce *Et toi, comment as-tu fait ?*, en témoigne : « je ne suis pas pareille aux autres, les gens normaux. Cette montagne de cadavres entre eux et moi<sup>44</sup>. »

C'est sans doute cette « montagne de cadavres » qui a poussé la plupart des anciens déportés à se retrancher dans le silence, ce que regrettait Elie Wiesel en 1995 :

Combien d'histoires ne sont pas racontées encore aujourd'hui parce que certains survivants ne parlent pas. Parce que nous sommes une minorité à parler. [...] La majorité des survivants, des revenants, ne parle pas [...] Moi j'ai écrit mon premier livre pour eux. Pour dire qu'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<sup>45</sup>.

Comme Elie Wiesel, Charlotte Delbo a pris le parti de sortir du silence.

\*\*\*

Texte 5 : envoi (p. 66)

Enjeu du texte : montrer comment ce texte clôt la pièce en supposant l'impuissance énonciative des paroles rapportées

Denise et Françoise commencent par prononcer les mêmes mots : « Nous sommes revenues ». L'anaphore met en relief ce constat, dans une formulation dont la simplicité contraste avec

---

<sup>39</sup>*Traces de vie à Auschwitz*, édition commentée de l'« Introduction au Recueil Auschwitz » (manuscrit clandestin 1945), rassemblée et dirigée par Philippe Mesnard, traduite du yiddish par Batia Baum et Rachel Ertel, traduite de l'anglais par Philippe Mesnard, Lormont, Le Bord de l'eau, 2022, p. 66.

<sup>40</sup> Alexandre Donat, *The Holocaust Kingdom*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1965, p. 211, cité dans *Traces de vie à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>41</sup> Charlotte Delbo, *Ceux qui avaient choisi*, Paris, Les Provinciales, 2011, p. 62-63.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>43</sup> Charlotte Delbo, *Et toi, comment as-tu fait ?*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>45</sup> Jorge Semprun & Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 2021, p. 36.

l'essence miraculeuse du fait énoncé. Les spectateurs ont entendu Gina affirmer dès la première scène : « De quelque manière que nous sortions, sortir d'ici sera un miracle. » (p. 18) et ont vu cette éventualité d'un retour sans cesse interrogée et quasiment constamment niée dans le camp. Par exemple : « Aucune de nous ne reviendra<sup>46</sup>. » (p. 19), ou encore « Aucune de nous n'en reboira, de ce petit vin de Touraine. » (p. 32) La réplique de Françoise ici : « Nous sommes revenues pour vous dire » ajoute un complément circonstanciel de but à la première assertion, conférant à la parole un enjeu crucial puisqu'elle apparaît comme la motivation suprême qui a engagé les prisonnières à survivre. Les personnages l'ont régulièrement répété. Ainsi dans la scène IV :

Agnès : Et aucune ne sait pourquoi il faut qu'elle revienne.

Reine : Si, Agnès. Pour dire comment les autres sont mortes.

Agnès : Tu crois que c'est une raison suffisante ?

Reine : La seule. (p. 24)

Pourtant, la scène V énumérait des obstacles potentiels à cette transmission et l'envoi confirme les difficultés auxquelles sont confrontées les survivantes, concernant aussi bien la profération des paroles que leur réception. Le contenu et la forme du discours à émettre interrogent d'emblée les déportées : « Que dire... comment dire... » les points de suspension, et non d'interrogation, expriment toute leur perplexité.

Le verbe du titre *Qui rapportera ces paroles ?* peut s'entendre de deux façons : le complément direct qui le suit engage à comprendre « rapporter » au sens de se faire le porte-parole du ou des émetteurs initiaux en répétant leurs propos ; mais le contexte du retour des camps invite également à convoquer le sens premier du verbe : « rapporter » signifie « apporter quelque chose en revenant » car les survivantes ont bien rapporté ces paroles de là-bas, des camps de la mort. De fait, ces dernières ne sont pas dissociables de cette situation particulière dans laquelle elles ont été émises. Mais comment rendre compte, sans le dénaturer, de ce contexte ?

Le vocabulaire constitue un obstacle majeur : « là d'où nous revenons les mots ne voulaient pas dire la même chose. » Les survivantes doivent puiser dans le lexique commun, inadapté pour traduire la réalité de la déportation :

Avoir soif

Avoir faim

Être fatigué

Avoir sommeil, avoir peur,

Ces expressions renvoient à des signifiés très différents selon qu'elles sont prononcées pour désigner une sensation éprouvée dans la vie ordinaire ou dans le camp. Il est donc nécessaire, faute d'un lexique spécifique, de savoir prononcer les mots usuels « avec le sens que là-bas ils avaient. » C'est ce que tente de faire Françoise en décrivant au plus près ce que représente le fait d'« avoir froid » à Auschwitz :

Le froid contracte chaque fibrille de votre chair, même celles de la langue, même celles du cœur. Froid aux pieds, ce n'est rien. Froid au cœur, froid dans les veines, des courants de froid dans les poumons. On dirait qu'ils sont accrochés dans le vent, tout dénudés. Une épine de froid fichée dans chaque vertèbre. On dirait que le froid vous épluche et vous met à vif tout, à l'intérieur de vous. (p. 22)

Dans *Une connaissance inutile*, Charlotte Delbo avait consacré un chapitre à décrire un épisode de soif qui a failli l'emporter à Auschwitz :

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 plus de salive dans la bouche. Mes lèvres étaient déchirées,

---

<sup>46</sup> Cette phrase constitue le titre du premier volume de la trilogie *Auschwitz et après*. Les deux dernières phrases de ce livre sont : « Aucun de nous ne reviendra. » puis, isolée sur la page suivante, la dernière : « Aucun de nous n'aurait dû revenir. », Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 2022, p. 184-185.

mes gencives gonflées, ma langue un bout de bois. Mes gencives gonflées et ma langue gonflée 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. [...] je n'entendais rien, je ne voyais rien. [...] tous mes sens étaient abolis par la soif.

Pour bien différencier la sensation liée à un enjeu vital dans le camp de la gêne ressentie dans le monde ordinaire, elle conclut ainsi ce chapitre : « Il y a des gens qui disent : “j'ai soif.” Ils entrent dans un café et ils commandent une bière. »

Ces développements permettent de saisir la rupture énonciative engendrée par la Shoah qui, ayant fait advenir un nouvel univers référentiel, aurait nécessité l'invention d'un langage spécifique. Dans la pièce *Et toi, comment as-tu fait ?* Mado, ancienne déportée, explique :

Les mots n'ont pas le même sens. Tu les entends dire : « j'ai failli tomber. J'ai eu peur. » Savent-ils ce qu'est la peur ? Ou bien : « J'ai faim. Je dois avoir une tablette de chocolat dans mon sac. » Ils 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. Comment être avec eux quand on ne porte que des mots lourds, lourds, lourds<sup>47</sup> ?

Elie Wiesel, lui aussi, est revenu sur cette aporie :

J'avais trop de choses à dire, mais pas les mots pour le dire. Conscient de la pauvreté de mes moyens, je voyais le langage se transformer en obstacle. On aurait dû inventer un autre langage. Trahie, corrompue, pervertie par l'ennemi, comment pouvait-on réhabiliter et humaniser la parole ? La faim, la soif, la peur, le transport, la sélection, le feu et la cheminée : ces mots signifient certaines choses, mais en ce temps-là, elles signifiaient autre chose. [...] Les mots existants, sortis du dictionnaire, me paraissaient maigres, pauvres, pâles<sup>48</sup>.

Le poids des mots diffère d'un contexte à l'autre : aux mots « lourds » des déportés s'opposent ceux, trop « maigres », du dictionnaire. Dans *Mesure de nos jours* Charlotte Delbo rendait déjà compte de ce décalage : « Nous ne savons pas répondre avec vos mots à vous / Et nos mots à nous / vous ne les comprenez pas<sup>49</sup>. »

D'où cette conclusion teintée de déception : « Nous voulions nous faire entendre, nous voulions nous faire comprendre et... » dans laquelle le verbe *vouloir* exprime une volonté en même temps que l'imparfait souligne l'échec de son accomplissement. Si les points de suspension suggèrent le désarroi de la locutrice, elle explique cependant ne pas ressentir de « dépit » vis-à-vis des récepteurs, confrontés à trop d'obstacles.

Car en plus de savoir comprendre, il faudrait pouvoir croire. En effet, pourquoi les spectateurs « ir[aient-ils] croire à ces histoires de revenants » ? L'emploi du mot « revenants » pour désigner les survivants de retour dans le monde ordinaire permet, par un jeu sur le double sens du terme, de renvoyer au genre fantastique et à ses « histoires » qui plongent les lecteurs dans le doute, brouillant la frontière entre réalité et surnaturel<sup>50</sup>. Cette allusion renforce la question rhétorique car, non, personne ne peut tout à fait croire aux histoires de revenants. Denise précise :

nous savions que vous ne comprendriez pas,  
que vous ne croiriez pas,

<sup>47</sup> Charlotte Delbo, *Et toi, comment as-tu fait ?*, op. cit., p. 296.

<sup>48</sup> Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Minuit « double », 2022, p. 11-12.

<sup>49</sup> Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, in *Auschwitz et après, II, III*, Paris, Minuit « double », 2018, p. 225.

<sup>50</sup> Dans *Une connaissance inutile*, Charlotte Delbo écrivait : « Et puis / mieux vaut ne pas y croire / à ces histoires / de revenants / plus jamais vous ne dormirez / si jamais vous les croyez / ces spectres revenants / ces revenants / qui reviennent / sans pouvoir même / expliquer comment. », Paris, Minuit, 2014, p. 187.

car cela nous est devenu à nous-mêmes incroyable.

Le témoignage que livre Robert Antelme en 1947 sur son retour des camps de concentration deux ans plus tôt affiche le même besoin impérieux de transmission et rend compte des mêmes frustrations, partagées par tous les déportés réunis dans un « nous » inclusif :

Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant il nous semblait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. [...] À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable<sup>51</sup>.

« Cette disproportion entre l'expérience [...] vécue et le récit qu'il est possible d'en faire<sup>52</sup> » a réduit beaucoup de déportés au silence, quand d'autres, décidés à ne pas renoncer, ont cherché le moyen de surmonter ces obstacles :

Nous avions donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose<sup>53</sup>.

C'est bien cette perspective entrevue par Robert Antelme qu'a adoptée Charlotte Delbo, elle qui a d'abord rédigé des textes morcelés, faits de prose et de poésie, composés de paragraphes désarticulés évoquant des scènes détachées, pour « matérialis[er] non seulement le chaos des camps mais aussi un monde dont la connaissance n'est jamais certaine<sup>54</sup> ». Et, avec le genre théâtral, elle a exploré de nouveaux ressorts pour toucher le public. Tout d'abord, le théâtre confère aux mots une puissance particulière ; dans son entretien avec Jacques Chancel, Charlotte Delbo insistait sur ce point :

C'est à la scène que l'on entend les paroles proférées. Dans la lecture, on est seul, on relit, on peut être touché par les mots, [...] mais on est moins atteint. C'est-à-dire que, dans la lecture, on a des mots, et à la scène on a des paroles<sup>55</sup>.

Pierre Larthomas, spécialiste du langage dramatique, analyse dans le même sens qu'au théâtre « s'opère une revalorisation du langage, ce qui est, sans aucun doute, le caractère essentiel du langage dramatique. Et l'auteur dramatique est semblable au poète de Claudel qui s'écrie avec enthousiasme de sa création :

Les mots que j'emploie,  
Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes<sup>56</sup>. »

De fait, les mots communs, que l'on sait inadaptés pour traduire l'expérience radicale de la Shoah, proférés depuis la scène de théâtre, ne sont plus tout à fait ordinaires. Par ailleurs, le dispositif théâtral qui sépare la scène de la salle permet de placer les spectateurs dans une position où, voués au silence, ils ne peuvent entraver le discours des survivantes par des questions inappropriées (cf. le prologue de la pièce). Enfin, au théâtre se déroule sous leurs yeux une représentation qui capte leur l'attention, ce qui permet d'éviter l'écueil envisagé par Françoise : « Nous ne pourrions jamais donner à voir ce que nous avons vu. Nous ennuyons les gens, comme nous ennuyaient ceux de Quatorze. Ils n'en finissaient pas de nous raconter Verdun et nous ne comprenions pas. » (p. 58)

---

<sup>51</sup> Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 2021, avant-propos de 1947, p. 9.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Maxime Decout, *Faire trace. Les écritures de la Shoah*, op. cit., p. 131.

<sup>55</sup> L'écrivaine le précise dans l'émission *Radioscopie* de Jacques Chancel du 2 avril 1974, op. cit., 3<sup>e</sup>09.

<sup>56</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, op. cit., p. 43.



Ainsi, Charlotte Delbo a tout mis en œuvre pour faire en sorte que le savoir acquis dans les camps ne demeure pas, comme Françoise et Denise l'estimaient, « incommunicable » (p. 59). Au micro de Jacques Chancel, l'autrice confiait : « Moi j'ai une grande foi dans la parole et la communication [...] je ne crois pas à l'incommunicable. Je crois que les mots ont une force qui leur permet de toucher les gens au cœur<sup>57</sup>. » Le succès rencontré par la pièce, qui n'a reçu que « de merveilleuses critiques<sup>58</sup> », confirme que la communication a bien fonctionné, malgré les décalages référentiels qui auraient pu l'entraver. Nul doute que les spectateurs ont par ailleurs ressenti une émotion véritable, comme s'en félicitait Charlotte Delbo : « Et je crois que les gens qui vont voir cette pièce, *Qui rapportera ces paroles ?*, je crois qu'ils sont touchés au cœur, alors ça c'est aussi la victoire<sup>59</sup>. »

---

<sup>57</sup> *Radioscopie, op. cit.*, 44'53 – 45'6.

<sup>58</sup> *Radioscopie, op. cit.*, 7'26.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 45'6 – 45'18.