

LA POÉSIE DANS L'ŒUVRE DE CHARLOTTE DELBO

Daniela AMSALLEM
Université de Savoie, Chambéry

La poésie occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Charlotte Delbo, et la distingue des témoignages d'autres survivants des camps nazis. En effet, celle-ci n'opère pas de séparation nette entre la prose et les vers, aboutissant à « un mélange de prose poétique et de vers libres¹ » qui fait la spécificité de ses livres sur la déportation. Ceci est particulièrement vrai pour la trilogie *Auschwitz et après* et son ouvrage posthume *La Mémoire et les jours* qui constitueront l'objet de notre analyse.

Dès l'incipit d'*Aucun de nous ne reviendra*, qu'elle a commencé à écrire à son retour en juin 1945, bien qu'elle ne l'ait publié que vingt ans plus tard, nous sommes confrontés à un texte en prose qui, par la mise en page et les anaphores qui le scandent, prend l'aspect d'un poème.

Le titre de ce premier fragment, *Rue de l'arrivée, rue du départ*, est repris au fil des lignes, avec les répétitions des verbes « arriver » et « partir » dans toutes les significations qu'ils peuvent assumer, d'abord dans la vie courante : « Il y a des gens qui arrivent. [...] / Il y a des gens qui partent. [...] / Il y a des gens qui arrivent et il y a des gens qui partent », puis dans ce non-lieu que l'auteur² évite de nommer : « Mais il y a une gare où ceux-là qui arrivent sont justement ceux-là qui partent / une gare où ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés, où ceux qui sont partis ne sont jamais revenus / c'est la plus grande gare du monde » (I, 9).

L'absence parfois de ponctuation ou de majuscule après le point, comme dans cette dernière citation, confère au texte une fluidité qui le rapproche de la récitation en vers. Cet effet est obtenu également par les choix typographiques : les alinéas, la décomposition des phrases sur plusieurs lignes, les enjambements soulignant un mot, marquant une pause :

Et quand ils arrivent
ils croient qu'ils sont arrivés
en enfer
possible. Pourtant ils n'y croyaient pas (I, 10).

Les blancs qui séparent les sections de ce long fragment comportant onze pages contribuent également à dramatiser le récit et à préparer le lecteur à des révélations cruelles : « Ils ne savent pas qu'à cette gare-là on n'arrive pas » (I, 10). Notons d'ailleurs la symétrie de cette phrase composée de trois vers de cinq syllabes avec deux rimes intérieures. Plus loin, après l'évocation de tous ces arrivants, dont « les fillettes d'un pensionnat avec leurs jupes plissées » et l'énumération à rebours de tous ceux qui ne sont pas encore arrivés, sont en voyage dans les wagons plombés ou se cachent encore, après un espace blanc tombe cette sentence lapidaire : « On habillera un orchestre avec les jupes plissées des fillettes. Le commandant veut qu'on joue des valse viennoises le dimanche matin » (I, 17).

Si le ton de la narration est apparemment froid et détaché, quelques annotations laconiques suffisent à nous mettre face à l'horrible réalité : « Il y a une petite fille qui tient sa poupée sur son cœur, on asphyxie aussi les poupées » (I, 16). En fait, Charlotte Delbo pourrait souscrire à cette affirmation de Primo Levi qui écrivait, s'adressant aux lecteurs de *Si c'est un homme* :

[...] lorsque j'ai écrit ce livre, j'ai délibérément recouru au langage sobre et posé du témoin plutôt qu'au pathétique de la victime ou à la véhémence du vengeur : je pensais que mes paroles seraient d'autant plus crédibles qu'elles apparaîtraient plus objectives et dépassionnées ; c'est dans ces conditions seulement qu'un témoin appelé à déposer en justice remplit sa mission, qui est de préparer le terrain aux juges. Et les juges, c'est vous³.

Cependant, à la concision de l'écrivain italien qui choisit ses mots comme le chimiste pèse les éléments sur sa petite balance et prône « le maximum d'informations pour un minimum d'encombrement⁴ », Charlotte Delbo oppose un style plus poétique, voire théâtral (et nous savons combien le théâtre a compté dans sa formation auprès de Louis Jouvet), style qui ne craint pas les redondances :

Et tout le jour et toute la nuit
tous les jours et toutes les nuits les cheminées fument avec ce combustible de tous les pays d'Europe
[...]

Et au printemps des hommes et des femmes répandent les cendres sur les marais asséchés pour la première fois labourés et fertilisent le sol avec du phosphate humain.

[...]

Et qu'on ne craigne pas d'en manquer il arrive des trains et des trains il en arrive tous les jours et toutes les nuits toutes les heures de tous les jours et de toutes les nuits.

C'est la plus grande gare du monde pour les arrivées et les départs (I, 18-19).

Le chiasme (« il arrive des trains et des trains il en arrive ») et les reprises selon le genre et le nombre de l'adjectif « tout », soulignent le caractère inéluctable et répétitif des déportations et reproduisent en même temps le bruit des wagons sur les rails. Car le but que se propose Delbo est de nous faire voir et sentir ce qu'elle est en train de dire : « Je ne voulais pas renseigner. [...] 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'horreur⁵. »

Comme le souligne Nicole Thatcher, la réalité des camps qu'elle dépeint possède un caractère universel, et les destinataires de son message appartiennent à tous les temps, à toutes les cultures ; c'est à eux de se renseigner sur les faits historiques, car Charlotte Delbo « ne vise pas à l'information ». Elle ne tente pas de faire « comprendre » le système concentrationnaire d'un point de vue philosophique, historique ou politique, mais de le faire « connaître », ou selon son expression : « savoir⁶ ». C'est ce qu'elle exprime, dans *Mesure de nos jours*, à travers les mots de Mado :

Tu vois, je raconte aux autres. À mon mari, non. Lui, je voudrais sentir qu'il comprend. Pour les autres, je n'attends pas qu'ils comprennent. 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. Au moins doivent-ils savoir (III, 53-54).

Primo Levi aussi, dans l'Appendice ajouté en 1976 à *Si c'est un homme*, avait insisté sur la différence entre « comprendre » et « connaître » : en effet, si nous ne pouvons comprendre la haine nazie, car « comprendre, c'est presque justifier », s'identifier à la conduite de quelqu'un, et « aucun homme normal ne pourra jamais s'identifier à Hitler, à Himmler, à Goebbels, à Eichmann », connaître cette haine « est nécessaire, parce que ce qui est arrivé peut recommencer [...]. C'est pourquoi nous avons tous le devoir de méditer sur ce qui s'est produit⁷. »

C'est l'injonction qui apparaît dans la deuxième partie du poème placé en exergue de *Si c'est un homme*, intitulé *Shemà* (selon l'orthographe italienne du *Schema Israël*, la prière fondamentale du Judaïsme, dont il est la paraphrase), écrit le 10 janvier 1946, où Levi transforme la proclamation de foi juive en un appel et une mise en garde aux lecteurs :

Méditez que cela fut :
Je vous commande ces paroles.
Gravez-les dans votre cœur
Dans la maison ou en voyage,
En vous couchant, en vous levant ;
Répétez-les à vos enfants.
Ou que votre maison s'écroule,
Que la maladie vous accable,
Que vos enfants se détournent de vous⁹.

On ne peut s'empêcher de rapprocher ces vers du deuxième poème que Charlotte Delbo insère dans son livre, où elle aussi apostrophe violemment ceux qui n'ont pas vécu cette expérience : « O vous qui savez ». Les deux auteurs les ont écrits à la même époque, aussitôt rentrés de la déportation et, contrairement au ton posé et détaché qu'ils utilisent dans leur prose, y donnent libre cours aux (res)sentiments qui les agitent. Levi a lu *Aucun de nous ne reviendra* en français et lors de notre rencontre à Turin en 1980 a cité le rêve que Delbo y relate – d'être revenue à la maison et de se heurter à l'indifférence de ses proches y compris de sa mère (I, 90-91) – l'identifiant au rêve que lui-même et ses camarades faisaient à Auschwitz⁹. Il a dû également se reconnaître dans ce poème et davantage dans le précédent, qui débute comme le sien : « Vous qui avez pleuré deux mille ans » (I, 20) - « Vous qui vivez en toute quiétude¹⁰ ». Charlotte Delbo critique l'indifférence des chrétiens, voire leur hostilité envers les Juifs :

Vous qui avez pleuré deux mille ans
un qui a agonisé trois jours et trois nuits
quelles larmes aurez-vous
pour ceux qui ont agonisé
beaucoup plus que trois cents nuits et beaucoup
plus que trois cents journées
[...]
Et ils savaient que vous ne pleureriez pas (I, 20).

Encore une fois s'impose le verbe « savoir » conjugué, dans le poème suivant, dans sa forme intransitive au présent (pour signifier cette connais-

sance particulière que ceux qui n'ont pas vécu l'expérience des camps croient à tort posséder) et à l'imparfait suivi de propositions subordonnées, dans le sens plus courant du terme¹¹ :

O vous qui savez
saviez-vous que la faim fait briller les yeux
que la soif les ternit
O vous qui savez
saviez-vous qu'on peut voir sa mère morte
et rester sans larmes
[...]
Saviez-vous que la souffrance n'a pas de limite
l'horreur pas de frontière
Le saviez-vous
Vous qui savez (I, 21-22).

Le fragment en prose qui précède ces deux poèmes se terminait justement par ce même verbe : « Il n'y a que ceux qui entrent dans le camp qui sachent ensuite ce qui est arrivé aux autres [...] et ils se disent qu'il aurait mieux valu ne jamais entrer ici et ne jamais savoir » (I, 19). Dans la brève composition poétique suivante, il sera encore question de ces mères déchues (« Ils ont mis nos mères nues devant nous »), en opposition au souvenir intègre de la mère de l'auteur (« Ma mère / c'était des mains un visage ») (I, 23).

La maternité est d'ailleurs le sujet des trois poèmes de la partie consacrée à l'expérience des camps dans *La Mémoire et les jours*. Elle semble dominer, à notre avis, les témoignages issus de la déportation féminine, les déportées ayant souvent tendance à développer, au camp, des sentiments et des comportements maternels à l'égard des plus jeunes ou des plus faibles d'entre elles (I, 106, 167-168), ou à protéger les rares femmes qui aient pu y mettre au monde des bébés¹².

Le premier de ces poèmes, sans titre, débute par une question au ton colloquial, une question collective ou du moins partagée par de nombreuses détenues cette nuit pendant l'appel :

Que tient-elle dans ses bras
serré contre elle
celle-là
au premier rang
là, dans les rangs d'en face
oui celle-là au premier rang¹³.

La réponse implicite prend toute son ampleur dans le récit en prose qui suit, où peu à peu se dévoile la terrible réalité – la Tsigane au regard insoutenable soutient contre elle un paquet de chiffons, comme on tient un bébé, son bébé mort. Elle n'apparaîtra plus au bout du troisième appel : « Quelqu'un a vu, sur le tas d'ordures, près des cuisines, le paquet de chiffons, le bébé mort. » Les phrases qui suivent mélangent pêle-mêle les séquences chronologiques, où l'on voit la femme se battre désespérément avec une policière qui veut lui arracher son enfant mort et qui la tue à coups de bâton. Après un espace blanc, la conclusion lapidaire vient sceller ce tragique épisode : « Tous les Tsiganes ont disparu très vite. Tous gazés. Des milliers. [...] il n'a pas fallu beaucoup de temps pour en venir à bout¹⁴. »

L'évocation des étoiles dans la séquence de l'appel (« elles font froid, les étoiles¹⁵ ») nous amène au poème suivant, intitulé *Ma mère, les étoiles*. Charlotte (c'est ainsi que l'auteur se dévoile, alors qu'en général elle préfère s'abriter derrière le « je » ou un « nous collectif », parfois son prénom abrégé « C. ») laisse la parole à sa mère. Pendant tout le temps de sa déportation, dit-elle, elle a regardé une étoile, toujours la même, persuadée que sa fille, là où elle était, la voyait aussi et savait que sa mère pensait à elle. Il s'agit d'un texte chargé de tendresse et d'amour (« Je ne voulais pas m'endormir / de peur que s'endorme ma pensée vers toi. / Je m'endormais le matin / quand le jour effaçait mon étoile ») qui s'achève cependant sur une note discordante, signe d'une souffrance cachée, que le rêve évoqué ci-dessus semble anticiper de façon prémonitoire : « Ma mère ne m'a plus jamais parlé du camp, ne m'a jamais rien demandé sur Auschwitz¹⁶. »

Faisant écho au poème précédent, et après deux chapitres en prose où il est question de mères déportées comme leurs enfants – dans le premier témoignage, il nous semble reconnaître la voix d'Ida Grinspan¹⁷ – la troisième composition en vers contient la réponse de Charlotte à sa mère :

Moi aussi
je regardais les étoiles
Pendant l'appel
la nuit
longtemps avant le jour
pointes de diamant glacées
dards incandescents
diamants de glace
flèches de feu
qui trouaient le métal du ciel

pour planter dans notre chair
leurs échardes de froid
leurs griffes acérées
brûlantes
et nous transpercer jusqu'au cœur¹⁸.

À l'image rassurante de l'étoile maternelle, elle oppose un ciel d'airain, une nature hostile et malveillante. Tour à tour glacées et brûlantes (c'est d'ailleurs l'impression que le contact de la glace fait sur le corps), les étoiles se transmutent en armes redoutables, qui s'associent aux bourreaux dans le but d'anéantir les prisonnières pendant ces interminables appels nocturnes.

Un poème intitulé *Le froid*, composé à Neuengamme en janvier 1945 par Jean-Pierre Voidies, évoque des images similaires :

Lui, le froid
Bleu
S'allonge
dans le ciel
Comme un mort
Il m'écrase
[...]
Comme un astre
En plein jour
Et mort
Dans les nuages
Longs

Il m'écrase
Je le sens
Sur moi
Dans ma chair
Il entre
Bleu
[...]¹⁹.

Poète précoce, né à Caen, Voidies organise à l'âge de seize ans un groupe de résistance dans son lycée ; arrêté un an plus tard, il est torturé par la Gestapo et la milice française, et envoyé à Neuengamme, où il compose des poèmes, sans papier ni crayon.

Il était en effet très difficile de posséder de quoi écrire au camp, sauf pour ceux qui, comme Jorge Semprun, travaillaient dans un bureau. Et cela était même dangereux, comme en témoigne Primo Levi qui avait dû

détruire les annotations prises à la hâte dans le laboratoire de chimie de la Buna pour ne pas être accusé d'espionnage. De rares poèmes étaient griffonnés sur des bouts de carton ou du papier de différentes origines ; le plus souvent, ils étaient composés sans aucun support et appris par cœur, transmis d'un individu à un autre, d'un groupe à un autre, puis passés hors du camp par les survivants à la Libération.

Ceci nous amène à nous interroger sur la place et le rôle de la poésie là-bas : pourquoi en effet affronter tant de dangers et de difficultés ? Écrire des poèmes ou réciter les vers des grands auteurs de la littérature constituait un acte de résistance, de solidarité antifasciste, un acte de foi dans un idéal, surtout pour les déportés politiques. Pour tous, c'était un moyen d'affirmer leur propre liberté et leur dignité humaine, de se révolter contre l'œuvre de déshumanisation voulue par les nazis : il s'agissait d'un pari sur la vie et la culture. Semprun souligne ce « rôle crucial » qu'a joué

la parole poétique dans la résistance morale des déportés, qu'elle fût individuelle ou collective. Bribes de poèmes partagées comme un morceau de pain, dans une communauté – une communion parfois – d'espoir, de solidarité combative.

Chacun d'entre nous se souvient, dans la rigueur mortifère d'un appel interminable, sous la neige, de quelque voix anonyme chuchotant des vers, repris par d'autres voix fraternelles, jusqu'à créer une sorte de bruissement d'espérance et de fierté²⁰.

Nous savons l'importance qu'a revêtu la poésie pour Semprun, récitant *Le voyage* de Baudelaire pour accompagner les derniers instants de Maurice Halbwachs à Buchenwald ou déclamant *La liberté* de René Char sur la place d'appel à la libération²¹. Dans son poème cité précédemment, Charlotte Delbo aussi se souvient :

Sous le regard consterné des étoiles
un vers remontait à ma mémoire
consterné
pour dire cette dureté implacable.
Pourtant le vers me plaisait
et je le répétais
comme pour implorer les étoiles
les supplier d'adoucir leur regard²².

Mais à son retour, elle ne retrouvera pas dans les poèmes de Blaise Cendrars ce vers qui « avait affleuré / transformé / à [sa] mémoire / de là-bas²³. » Elle avait aussi mémorisé, au prix d'immenses efforts, cinquante-

sept poèmes qu'elle récitait tous les jours pendant l'appel, de peur de les oublier. Et avait appris par cœur *Le Misanthrope*, acheté à Ravensbrück en échange d'une ration de pain (II, 124-125). Mais l'expérience la plus exaltante aura été la mise en scène du *Malade imaginaire*, interprété par les Françaises à Raisko, camp situé à deux kilomètres de Birkenau, où le régime était moins dur. Préparé avec les moyens de bord, le résultat « est magnifique parce que quelques répliques de Molière, ressurgies intactes de notre mémoire, revivent inaltérées, chargées de leur pouvoir magique et inexplicable » (II, 95). Un miracle se produit :

Miracle du public qui retrouve soudain l'enfance et la pureté, qui ressuscite à l'imaginaire.

C'était magnifique parce que, pendant deux heures, sans que les cheminées aient cessé de fumer leur fumée de chair humaine, pendant deux heures, nous y avons cru.

Nous y avons cru plus qu'à notre seule croyance d'alors, la liberté, pour laquelle il nous faudrait lutter cinq cents jours encore (II, 96).

Pourtant, quelques pages auparavant, une poésie dédiée « À Yvonne Blech », qui débute ainsi : « Nous étions ivres d'Apollinaire / et de Claudel / vous souvient-il ? », se conclut par une note désabusée : « Ma mémoire s'en est allée / et nos ivresses anciennes / Apollinaire et Claudel / meurent ici avec nous » (II, 34). Nous ne savons si ce début d'un poème dont l'auteur voulait se souvenir pour le dire à sa camarade morte est bien le vers de Blaise Cendrars mentionné précédemment. Ce qui retient notre attention est l'utilisation littéraire à la forme impersonnelle du verbe « souvenir », qui rapprochée du nom d'Apollinaire ne peut qu'évoquer son célèbre « Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amours / Faut-il qu'il me souviennne ».

Un autre poète français, Robert Desnos, avait glissé la même référence intertextuelle à Apollinaire dans une belle composition à plusieurs voix, *Sol de Compiègne*, écrite dans ce camp de transit où il était interné pour cause de Résistance. L'évocation obsédante de la nature minérale du sol (« Craie et silex et herbe et craie et silex ») cédaît la place à une note d'espérance :

Nous laisserons notre poussière
Dans la poussière de Compiègne
(scandé)
Et nous emporterons nos amours
Nos amours qu'il nous en souviennne²⁴.

Nous imaginons Desnos, dans le camp de Compiègne, conscient du destin tragique qui l'attendait, encore capable de composer des vers et de jongler avec les mots et les références littéraires, bien décidé à reconforter ses camarades d'infortune, en évoquant un départ libérateur. Le départ aura bien lieu, mais vers Auschwitz, puis Buchenwald, Flossenbürg et Flöha. Ceux qui l'ont côtoyé se souviennent qu'il est toujours demeuré joyeux et fraternel avec tout le monde, plein d'optimisme et d'humour. Il soutenait le moral de ses camarades avec des récits ou des chansons et en récitant des vers, les siens ou ceux d'autres poètes français (Racine, Hugo, Nerval...). Il mourra à Theresienstadt, après l'arrivée des Russes, emporté par l'épuisement et le typhus. Mais avant de mourir, il aura une dernière consolation : deux volontaires tchèques qui travaillaient à l'hôpital du camp, un étudiant en médecine et une infirmière, avaient lu des poèmes de Desnos en traduction ; voyant son nom, ils lui avaient demandé s'il connaissait le poète surréaliste français Robert Desnos... Alors son regard s'était éclairé et ses deux jeunes admirateurs s'étaient relayés à son chevet pendant les derniers jours qui lui restaient à vivre, s'entretenant avec lui de littérature et de poésie²⁵...

Charlotte Delbo compose aussi des poèmes d'amour, non dans son premier ouvrage mais dans le deuxième, car il lui a fallu sans doute du temps pour arriver à exprimer publiquement la douleur de la séparation avec son mari Georges Dudach, qui l'a marquée à jamais : « Je lui disais mon jeune arbre / Il était beau comme un pin » (II, 19). La tendresse et le déchirement lui arrachent des vers auxquels les images naturelles – ici d'une nature positive et vivante – et les rimes éparses confèrent une rare beauté, bien qu'associée à la mort :

Qu'il est nu
celui qui part
nu dans son cœur
nu dans son corps
celui qui part à la mort. (II, 20)

Le poème s'achève même par une strophe de vers réguliers, ce qui est très rare chez elle, comme si le recours à la prosodie facilitait l'extériorisation des sentiments, tout en les revêtant d'un voile de pudeur :

D'amour et de douleur
Il s'est tari mon cœur
De douleur et d'amour
a séché jour à jour (II, 26)

Quelques pages plus loin, c'est encore par des rimes ou des assonances qu'elle déplorera la disparition de ses camarades et la perte de leurs attraits naturels (II, 50).

Les deux poèmes qui concluent *Une connaissance inutile* expriment toute la détresse causée par ces deuils et l'amertume de se retrouver avec « cette connaissance / acquise au fond du désespoir », car dans un monde « où ne sont pas vivants / ceux qui croient l'être / toute connaissance devient inutile / à qui possède l'autre » (II, 185). Dans sa *Prière aux vivants pour leur pardonner d'être vivants*, paradoxale car en général on prie pour être pardonné, Charlotte Delbo apostrophe à nouveau ses lecteurs : « Vous qui passez / bien habillés de tous vos muscles [...] si quelconques / si quelconquement tout le monde / tellement beaux d'être quelconques », et leur reproche cette beauté et cette santé allant de soi, qu'ils n'ont nullement méritées, alors que les autres sont morts (II, 189-190).

Ce poème qui clôt le deuxième tome de la trilogie donne le ton au volume suivant, *Mesure de nos jours*. Les compositions en vers libres, intercalées dans les récits faits par les camarades de l'auteur, en sont le commentaire et le prolongement. Elles font état de la déception et des difficultés que tous les rescapés des camps ont ressenties à leur retour, et qu'ils ont exprimées aussi bien dans leurs témoignages en prose que dans des vers. Ainsi Jean Cayrol consacre une bonne partie de ses *Poèmes de la nuit et du brouillard* à la solitude du survivant, « les mains vides et vide l'horizon », face à « ceux qui jugent ceux qui réclament ceux qui mentent²⁶ ». Mais il s'exprime à travers des images et des symboles chargés d'une puissance évocatrice (« dans le ciel trouvé au fond du tombeau / [...] dans la nuit qui joue qui rit dans les cendres²⁷ »), un peu à la façon de Paul Celan, alors que Charlotte Delbo privilégie la parole adressée au public et le dialogue à plusieurs voix, comme sur une scène de théâtre. Ainsi, les phrases sans ponctuation qu'échangent Denis et Jacques, le rescapé des camps soupçonné de trahison par ses anciens camarades de réseau :

Je disais Jacques
il faut faire front
Il disait Denise
pour faire front il faut tenir haut le front
et moi je ne peux pas
j'ai regardé la mort
je ne peux pas regarder le soupçon dans les
yeux des camarades

Je disais Jacques
mourir ce serait lâche
Il disait Denise
plutôt mourir que ne pas regarder en face (III, 168)

Ailleurs, une voix constate : « Peut-être avions-nous embelli notre attente / [...] / Tout de nous était tendu / vers ce que nous attendions / [...] / nos mains et nos cœurs / vers ce que nous attendions / qui n'était pas ce qui nous attendait » (III, 67). Dans le fragment qui suit, une autre voix enchaîne : « Ne dis pas qu'ils ne nous entendent pas / ils nous entendent / ils veulent comprendre / [...] c'est leur eux du fond / leur vérité / qui reste loin / qui fuit quand nous croyons l'atteindre / qui se rétracte et se contracte et échappe » (III, 67-68). Et reviennent inlassablement le questionnement et l'impossibilité de savoir et de comprendre ce que l'on n'a pas vécu :

Vous voudriez savoir
poser des questions
et vous ne savez quelles questions
et vous ne savez comment poser les questions (III, 77)

Même des choses simples, comme « la faim / la peur / la mort » ne sauraient être expliquées « avec vos mots à vous / et nos mots à nous / vous ne les comprenez pas » (III, 77). On croirait entendre les paroles de Primo Levi : « Nous disons "faim", nous disons "fatigue", "peur" et "douleur", [...] et en disant cela nous disons autre chose²⁸ ». De même, s'exclame Delbo :

Il faudrait expliquer
l'inexplicable
expliquer
pourquoi Viva qui était si forte
est-elle morte
et non pas moi
[...]
pourquoi Rosie
et non pas Lucie
pourquoi Mariette
et non pas Poupette (III, 78-79).

Encore une fois, le rythme rendu par les rimes et le ton apparemment dégage masquent le tragique et le sentiment de culpabilité d'avoir survécu à la place d'un autre. Ailleurs, ce sont les « autres » qui prennent la parole après trois points de suspension, pour inviter les revenants à se contenter de ce qu'ils ont trouvé au retour et à être « heureux comme tout le monde

/ l'histoire / c'est un moment / maintenant / c'est la vie ». Ce à quoi l'auteur rétorque : « Sortir de l'histoire / pour entrer dans la vie / essayez donc vous autres et vous verrez » (II, 82).

Une expression similaire et symétrique avait été utilisée par Charlotte Delbo à trois reprises dans *Aucun de nous ne reviendra*, pour défier les lecteurs à imaginer l'inimaginable et à regarder en face les images d'horreur qu'elle nous dévoilait : « Essayez de regarder. Essayer pour voir » (I, 137-139).

Les fragments poétiques qui concluent *Mesure de nos jours* présentent le même ton désabusé. L'auteur y exprime sa douleur pour la perte de Georges (« Je cherche et je sais / que je ne le retrouverai jamais / La ville tout entière est vide et m'appartient » III, 204), sa lassitude face à la vie et au monde (« Je ne sais pas / si vous pouvez faire encore / quelque chose de moi / Si vous avez le courage d'essayer... » III, 212), ses doutes quant à la lutte et à l'engagement politique (« Quand la révolution viendra / je tirerai mon cerveau / de sa boîte crânienne / et je le secouerai sur la ville / et il en neigera / une neige de poussière / [...] / couleur du temps présent / qui ternira l'écarlate des drapeaux // Et si elle tarde trop / je n'aurai même plus la force d'en faire tant » III, 213).

Cependant, dans l'*Envoi* final qui clôt la trilogie, l'auteur se ressaisit : reprenant les mots du Mendiant de l'*Électre* de Giraudoux, elle veut croire que le sacrifice de son mari et de tous ceux qui ont été exécutés avec lui au Mont Valérien pour avoir lutté contre la barbarie n'a pas été vain. Revenant sur l'image, porteuse d'espoir, de l'aurore, qu'elle décriait quelques pages auparavant (« qui se souviendra du feu dont il voulait embraser le monde pour qu'il monte une nouvelle aurore ? J'ai perdu le goût de cette nouvelle aurore²⁹ »), elle choisit de terminer sur un message de courage et d'optimisme, malgré tout :

Un homme qui meurt pour un autre homme
cela se cherche
ne dis plus cela Mendiant
ne le dis plus
ils sont des milliers
qui se sont avancés pour tous les autres
[...]
l'aube était livide
aux matins des mont-valérien
et maintenant
cela s'appelle l'aurore
Mendiant
c'est l'aube avec leur sang (III, 214).

NOTES

- ¹ Selon l'expression utilisée par Nicole Thatcher dans son ouvrage : *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature* [2003], Paris, L'Harmattan, 2008, p. 15. Nous avons choisi d'indiquer, comme elle l'a fait, les références aux trois volumes d'*Auschwitz et après* (aux Éditions de Minuit, 1970 et 1971) par les chiffres romains I, II et III suivis du numéro de la page.
- ² Nous partons du principe que dans le premier livre de la trilogie, l'auteur et le narrateur se rejoignent.
- ³ Primo Levi, Appendice de *Si c'est un homme* [1987], trad. de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Julliard (coll. « Pocket »), 1990, p. 191.
- ⁴ Primo Levi, *Le Métier des autres*, trad. de l'italien par Martine Schruoffenegger, Paris, Gallimard, 1992, p. 324.
- ⁵ Entretien de Charlotte Delbo avec Claude Prévost, cité par Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo : une voix singulière, op. cit.*, p. 13.
- ⁶ Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo : une voix singulière, op. cit.*, p. 107, 185-186.
- ⁷ Primo Levi, Appendice de *Si c'est un homme, op. cit.*, p. 211.
- ⁸ Primo Levi, *Si c'est un homme, op. cit.*, p. 5 et Deutéronome 6, 4-9. Nous proposons la traduction littéraire du poème, puisque celle de l'édition française nous semble moins fidèle à l'original italien.
- ⁹ Il nous a dit aussi avoir possédé le livre et puis l'avoir perdu. (Daniela Amsalem, « Entretien avec Primo Levi », in *Primo Levi au miroir de son œuvre. Le témoin, l'écrivain, le chimiste*, Lyon, Éditions du Cosmogone, 2001, p. 266). Il serait intéressant de savoir si, de son côté, Charlotte Delbo a lu la première édition française du livre de Levi, *J'étais un homme* (la deuxième ayant paru en 1987 après sa mort) ou *La Trêve*, publié en 1966 chez Grasset.
- ¹⁰ Primo Levi, *Si c'est un homme, op. cit.*, p. 5.
- ¹¹ Cf. Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo : une voix singulière, op. cit.*, p. 247.
- ¹² Le témoignage de Liana Millu, déportée italienne à Birkenau, qui souligne la solidarité féminine et relate l'accouchement clandestin d'une déportée au camp, rappelle certains aspects de l'œuvre de Charlotte Delbo (*Il fumo di Birkenau*, préface de Primo Levi, Firenze, Giuntina, 1986, p. 63 sq.). C'est avec un poème intitulé *Aux autres merci* que cette dernière exprime sa gratitude envers ses camarades (II, 35).
- ¹³ Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours* [1985], Paris, Berg International, 1995, p. 17.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 23.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 20.
- ¹⁶ *Ibid.*, pp. 25-26. Cf. aussi I, 104 : « Je ne regarde pas les étoiles. Elles sont coupantes de froid. [...] Je ne regarde rien. Je vois ma mère avec ce masque de volonté durcie qu'est devenu son visage. Ma mère. Loin. Je ne regarde rien. Je ne pense rien. »
- ¹⁷ Ida Grinspan, Bertrand Poirot-Delpech, *J'ai pas pleuré*, Paris, Robert Laffont, 2002. Ceci semble d'ailleurs confirmé par le fragment intitulé *Ida* dans *Mesure de nos jours, op. cit.*, p. 100 sq.
- ¹⁸ Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours, op. cit.*, p. 39.
- ¹⁹ Jean-Pierre Voidies, *Le froid*, in Yves Ménager (dir.), *Paroles de déportés*, Paris, Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières, 2001, p. 47.
- ²⁰ Jorge Semprun, préface à *Paroles de déportés, op. cit.*, p. 16.
- ²¹ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 32-33, 80. Cf. aussi *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001, p. 46.
- ²² Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours, op. cit.*, p. 40.
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ Robert Desnos, *Sol de Compiègne*, in Henri Pouzol (dir.), *Ces voix toujours présentes. Anthologie de la poésie européenne dans les camps de concentration nazis. 1933-1945*, Presses Universitaires de Reims, Fédération Nationale des Déportés et Internés Résistants et patriotes, 1995, p. 60.
- ²⁵ Dominique Desanti, *Robert Desnos. Le roman d'une vie*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 334-336.
- ²⁶ Jean Cayrol, *Pro domo* in *Poèmes de la nuit et du brouillard* (1946), Paris, Le Seuil, 1995, p. 19. Trois compositions sont d'ailleurs intitulées *Retour*.
- ²⁷ Jean Cayrol, *Aux pâles accents de l'aube*, in *Poèmes de la nuit et du brouillard, op. cit.*, p. 31.
- ²⁸ Primo Levi, *Si c'est un homme, op. cit.*, p. 132.
- ²⁹ « Sans lui, à quoi bon ? Et maintenant que le mensonge a été démasqué » poursuit-elle (III, 210) faisant sans doute allusion à la vérité sur les camps en Union Soviétique, auxquels elle consacre le dernier chapitre de *La mémoire et les jours*. Elle y utilise d'ailleurs la même expression : « Quand le pays qui, depuis 1917, était devenu l'espérance de tous les déshérités du monde, a été démasqué dans sa réalité crue » (*op. cit.*, p. 136).