Université Eötvös Loránd
Faculté des Lettres

Dissertation

Thèses

MARCZISOVSZKY Anna

La « vérité » d'Auschwitz et l'impératif du regard

L'*univers concentrationnaire* dans les œuvres de Charlotte Delbo – l'inédit de la narration

Ecole Doctorale de Lettres
Dr. KÁLLAY, Géza PhD. (directeur)
Etudes Françaises du Siècle des Lumières jusqu'à nos jours
Dr. MAÁR, Judit PhD.

Membres du jury :
Dr. SZÁVAI, János DSc. (Président)
Dr. MATHERON, Carole PhD. (Rapporteuse de thèse)
Dr. FÖLDES, Györgyi PhD. (Rapporteuse de thèse)
Dr. HORVÁTH, Krisztina PhD. (Examinatrice)
Dr. SOMLYÓ, Bálint PhD. (Examinateur)

Directrice de thèse :
Dr. HORVÁTH, Ágnes PhD.

Budapest, le 9 mars 2015

Corpus, objectifs de la thèse

Charlotte Delbo (1913-1985) femme de lettres, auteur dramatique, est l'un des plus importants écrivains de la littérature concentrationnaire. Arrêtée en 1942 pour ses activités dans la Résistance, elle faisait partie d'un convoi de 230 résistantes déportées à Auschwitz-Birkenau. Ses œuvres s'inspirent principalement de son expérience de la déportation, mais plus tard, elle écrira des textes littéraires sur d'autres atrocités commises au cours du XXe siècle. Pour elle, il n'existe qu'une seule « arme » contre tous les abus de pouvoir : celle de la littérature.

Son nom, outre-Atlantique, était dès les années quatre-vingts une référence de base dans les études sur l'holocauste, tandis qu'en France, pendant plusieurs décennies, elle n'a été citée que dans un milieu très restreint. Bien que depuis quelques années, on constate que cette tendance a énormément changé, elle est encore ignorée d'une grande partie du public, de manière imméritée compte tenu de la qualité et de l'originalité de son œuvre. En Hongrie, elle est pratiquement inconnue.

Delbo débute sa carrière littéraire, du moins devant le public, avec un livre portant sur la guerre d'Algérie. Dans son premier livre publié, *Les Belles lettres* (1961), elle fait rééditer une série d'articles concernant la guerre d'Algérie, en intercalant quelques commentaires.[1] En 1965 sort *Le convoi du 24 janvier*, ouvrage documentaire dans lequel elle raconte l'histoire de leur convoi.[2] C'est également en 1965 que paraît *Aucun de nous ne reviendra,* d'une structure apparemment fragmentaire, mêlant poèmes, prose, poèmes libres sur Auschwitz, qu'elle avait écrit vingt ans plus tôt, presque immédiatement à son retour.[3] Cinq ans plus tard, le livre est réédité par les Editions de Minuit. *Aucun de nous ne reviendra* et *Une connaissance inutile*[4] paraissent en 1970, *Mesure de nos jours* en 1971[5] et les trois livres, constituant une trilogie, sont regroupés sous le nom d'*Auschwitz et après*. En 1951, Delbo écrit un texte sur le rôle des personnages littéraires à Auschwitz, intitulé *Spectres, mes compagnons,* qui est publié en 1977.[6] C'est peu de temps après sa mort que paraîtra son dernier livre, *La Mémoire et les*

---

[1] Charlotte Delbo, *Les Belles lettres*, Paris, Les Editions de Minuit, 1961.
[2] Charlotte Delbo, *Le convoi du 24 janvier* [1965], Paris, Les Editions de Minuit, 2002.
[3] Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra (Auschwitz et après, I)* [1965], Paris, Les Editions de Minuit, 2005.
[4] Charlotte Delbo, *Une connaissance inutile* (*Auschwitz et après, III)* [1971], Paris, Les Editions de Minuit, 2006.
[5] Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours (Auschwitz et après, II)* [1970], Paris, Les Editions de Minuit, 2006.
[6] Charlotte Delbo, *Spectres, mes compagnons* [1977], Paris, Berg International, 1995.

jours, juxtaposant toutes sortes de textes non seulement sur Auschwitz, mais sur d'autres atrocités commises.[7] Ces livres constituent le corpus de ma thèse.

L'objectif que je m'assigne dans ce travail est de suivre de près le processus par lequel la « vérité historique » de l'expérience d'Auschwitz s'efface progressivement dans son œuvre pour céder la place à une « vérité universelle » de la souffrance humaine. L'examen successif et paralèlle de ces ouvrages permet de voir comment la « réalité historique » se transforme uniquement à travers la littérature en « vérité universelle ». Et bien que Delbo ne cesse de mettre en garde contre l'impossibilité de voir, contre l'inutilité de la connaissance des survivants, elle requiert la vue et nous demande de « désapprendre ». Dans les récits littéraires, l'impératif du regard se manifeste par diverses stratégies narratives, stratégies qu'elle parvient à transformer en acte éthique. La réponse de Delbo quant au rôle de la littérature « après » Auschwitz la rapproche entre autres de Jean Cayrol, Jorge Semprun ou Stefánia Mándy. Sa radicalité, qui consiste à confronter les plus grands personnages littéraires à Auschwitz, à examiner minutieusement leur « vérité » dans la perspective de l'holocauste, et ce au sein d'un récit littéraire, rend Charlotte Delbo unique dans son contexte. Ce sont ces aspects que ma thèse met en évidence.

Structure de la thèse

1.1. Le premier chapitre examine la manière dont *Le convoi du 24 janvier* tente de faire voir la « vérité historique » d'un convoi de résistantes dont Delbo faisait partie. La première partie décèle les traits similaires entre cet ouvrage historique et le genre traditionnel de l'historiographie juive, le *Memorbuch*, réapparu avec la seconde guerre mondiale. La complexité de la notion de « vérité » vient entre autres du fait que celle-ci est non seulement impossible à restituer pour ceux qui sont morts, mais que cette restitution ne peut être que partielle, déficiente, entravée exactement par ce qu'elle essaierait de restituer. Ce livre en tant que *Memorbuch* va mettre en scène et la vérité « historique », et la mémoire dans leur déficience.

1.2. L'examen des courtes biographies des 230 femmes fera ressortir les divergences par rapport au genre traditionnel du *Memorbuch*. La destruction totale d'Auschwitz entrave le rétablissement d'un ordre alphabétique dans la liste des biographies. Dans les camps de concentration, la signification de la mort conflue immanquablement avec

[7] Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours* [1985], Paris, Berg International, 1995.

son anonymat. Le livre ne peut que faire réapparaître cette disparition, en faisant appel à ce que les camps de concentration tentaient de faire disparaître en premier : les noms. Or, cette « vérité historique » ne peut pas elle non plus être restituée d'une façon indemne. L'ordre alphabétique des biographies est rompu à la fin, avec la biographie de « Mado... » dont personne ne sait rien. La mise en relief de Mado en tant que victime quasiment anonyme pour clore l'appel des 230 femmes du convoi met l'accent sur l'échec de cette mission, aboutissant de nouveau et encore à la destruction totale, à la perte irréparable.

1.3. Dans la troisième partie, à travers l'examen des statistiques et des photos de l'*Annexe*, je tente de prouver que cette réalité historique est impossible à restituer dans son ensemble. Apparemment factuels, vérifiables et exacts, ses documents restent aussi artificieux que la mémoire ou la fiction. Leur capacité à référencer sera auto-limitée par leurs lacunes inhérentes (résultant de la destruction totale). Ils seront les porteurs de la destruction elle-même, de l'impossibilité de restituer la « vérité historique »indemne et complète. Or, c'est surtout *cette vérité-là* qui est *historique* et que le livre, peut-être malgré lui, restitue.

2.1. Le deuxième chapitre aborde la « vérité d'Auschwitz » dans différentes perspectives. J'étudie la dichotomie de l'épigraphe d'*Aucun de nous ne reviendra* (« Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique. ») pour examiner les différentes strates qui constituent la « vérité » d'Auschwitz. Pour contextualiser cette question, je commence par examiner l'évolution de la mémoire de l'holocauste.

2.2. J'étudie le rapport paradoxal entre la « vérité » d'Auschwitz et la « réalité historique », paradoxe dont tout récit concentrationnaire cherche à témoigner. La « vérité » d'Auschwitz dépasse la valeur historiographique et factuelle de ce dont les textes eux-mêmes, en relatant ces événements factuels, témoignent. On ne peut pas (faire) comprendre cette vérité par l'énumération et la description des faits historiques car son essence n'est pas là, sa vérité est au-delà de ces faits mêmes. C'est ce qui constitue l'aporie d'Auschwitz, pour reprendre termes d'Agamben.[8]

2.3. Les questions de la mémoire et de l'oubli font également partie de la « vérité mémorielle » d'un récit littéraire. La distinction faite par Delbo entre mémoire profonde (mémoire des sens) et mémoire externe, intellectuelle (mémoire de la pensée), qui remonte à une longue tradition, constitue l'une des notions-clés dans la compréhension et l'interprétation

[8] Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz – The Witness and the Archive*, Zone Books [1999], New York, Zone Books, 2012, p. 12.

de la littérature concentrationnaire. Pour que l'auteur puisse parler, écrire de son expérience, il doit recourir à la mémoire intellectuelle où les mots n'ont pas la même charge émotionnelle que dans la mémoire des sens qui garde la « vérité de l'expérience », gravée dans sa peau.

2.4. Le paradoxe entre la continuité rétablie par le récit et la discontinuité voulue par l'auteur se manifeste dans beaucoup de récits concentrationnaires. Chez Delbo, malgré la discontinuité réclamée (structure fragmentaire ou remise en question constante des connaissances du lecteur), les textes tendent dans leur ensemble à rétablir la continuité. Son aspiration est de réintégrer dans la conscience humaine à la fois et cette expérience et la littérature qui en naît. Et en même temps, d'admettre et de démontrer l'impossibilité de cette aspiration – ce qui fait également partie de la même construction narrative qui, par conséquent, démentit elle-même cette impossibilité.

2.5. Malgré son apparence fragmentaire, la structure narrative ainsi que le choix évidemment conscient d'une clôture (l'*Envoi*) et de titres assurément littéraires contrebalancent et neutralisent l'insistance sur la discontinuité et restaurent une continuité littéraire. De plus, des intertextes de Molière, Giraudoux, Claudel ou Apollinaire entrent à plusieurs reprises dans le texte pour contribuer au rétablissement de la continuité littéraire.

2.6. L'émergence de la mémoire de l'holocauste dans les années 50-60 a été de façon surprenante inséparable des événements de l'après-guerre, notamment de la décolonisation. Le fonctionnement de la « mémoire multidirectionnelle », concept de Michael Rothberg,[9] se manifeste dans la trilogie aussi. La « vérité d'Auschwitz », indissociable d'autres événements de violence collective, déborde du strict cadre du camp. C'est cette carastéristique qui confère son caractère éminemment moderne à l'œuvre de Delbo et qui contribue également à l'universalisation de la vérité d'Auschwitz.

2.7. Pour pouvoir appréhender le degré et les dimensions gigantesques de ce cataclysme qu'était Auschwitz, il faut qu'il se détache de son cadre strictement historique et qu'il devienne une vérité « plus haute ». La « vérité d'Auschwitz » se transforme grâce à et à travers la littérature en une « vérité universelle » de la souffrance humaine. La distinction entre « vrai » et « véridique », les références faites au cadre spatio-temporel d'Auschwitz révèlent qu'il s'agit d'un processus qui se déroule au cours même de la construction narrative. *Spectres, mes compagnons* marque une nouvelle étape dans ce processus : celle où la « vérité

[9] Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization (Cultural Memory in the Present),* Stanford, California, Stanford University Press, 2009.

d'Auschwitz », s'étant définitivement écartée de son contexte historique, devient l'unique « vrai désert » du monde.

3.1. Le troisième chapitre se focalise sur l'impératif du regard qui apparaît explicitement tout au long de la trilogie. La manière dont Delbo construit l'ensemble du récit autour de l'acte de regarder est unique dans son genre. Ce sur quoi toute la narration se focalise constamment, est l'acte de regarder. Cependant, la manière dont la narration détourne le regard au moment de la destruction met en valeur l'impossibilité de la capacité de voir. En d'autres termes, c'est précisément cette impossibilité que l'auteur veut faire voir.

3.2. Ce questionnement nécessite un examen minutieux des stratégies narratives des récits. La faculté de voir et de savoir est décorrolée de la possibilité d'agir – la narratrice enjoint à son lecteur de *regarder* l'impuissance de l'auteur ainsi que la sienne. L'acte de dire, l'élaboration de la construction narrative présupposent un point de vue extérieur et postérieur en même temps.

3.3. La possibilité de voir désigne un positionnement plus sûr qui permet aux femmes de regarder l'autre qui, à l'approche de la mort, est dépourvu de cette capacité. Mais voir l'autre permet également de se voir et de se reconnaître dans celui-là.

3.4. Si la narratrice ne supporte pas la vue d'un événement qu'elle est en train de relater et qu'elle refuse de regarder, c'est pour insister sur le fait que c'est exactement cet événement-là que le lecteur doit voir, même dans son impossibilité. C'est précisément cette impossibilité du regard qu'il faut voir, comme dans le cas de la représentation de la Gorgone mythologique.[10]

3.5. L'instance narrative et le cadre spatio-temporel de la construction narrative échafaudent et renforcent la dialectique du regard. L'examen des récits de la trilogie dans la perspective du chronotope spatio-temporel et de la voix narrative fait ressortir à quel point ces instances sont employées sciemment pour forcer le lecteur à voir au plus près ce qui nécessite d'être vu.

3.6. La visualité gestuelle (l'importance des mouvements, des gestes et du corps dans la représentation littéraire) et la visualité textuelle (la mise en page, les blancs, la typographie, les pauses, etc.) ont la même importance et le même objectif dans l'écriture : « faire voir » l'univers contrentrationnaire, contraindre le lecteur à imaginer visuellement, à s'arrêter pour réfléchir. Avec les répétitions constantes, tout le texte aux niveaux sémantique,

[10] Citée par Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés* [1986], Paris, Gallimard, 1989, Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne* [1995], Paris, Flammarion, 2012 ou Giorgio Agamben, *op.cit.*

syntaxique et rhétorique, crée une sensation de cyclisme, le récit tourne en rond. Dans un mouvement opposé, la structure elliptique de la trilogie réfracte le cours du récit : le style, malgré les reprises, devient saccadé, discontinu dans sa continuité.

3.7. L'impératif du regard dans ce contexte ne s'applique pas uniquement à l'*univers concentrationnaire,* à ses cadres spatio-temporellement bien définis. Comme la faculté de voir résulte d'un positionnement postérieur, du moins dans le cas d'un récit littéraire, le champ de vision implique forcément l'« après ». Ce qu'il faut surtout *voir*, c'est l'impossibilité de voir Auschwitz séparément du monde dans lequel nous vivons, ce dont le troisième volume de la trilogie témoigne.

4.1. L'universalisation de l'expérience d'Auschwitz à travers la littérature atteint son comble avec *Spectres, mes compagnons* dont l'étude est au centre du quatrième chapitre. Jean Cayrol et Maurice Blanchot ont déterminé le rôle de la littérature après Auschwitz dans l'immédiat après-guerre autour des figures de Lazare et d'Orphée. L'examen de leur conception me permet de comparer et de contextualiser *Spectres, mes compagnons* et d'étudier les points divergents dans la conception de Delbo.

4.2. Dans un court texte inédit, *La réalité du fantastique*, Delbo proclame déjà en 1946 que seul l'œuvre littéraire peut dire la réalité d'Auschwitz. Elle écrit qu'il n'y a que le fantastique qui peut être « à la hauteur » de cette expérience qui elle même était fantastique. A l'instar de Jean Cayrol, de Jorge Semprun, de Theodor Adorno, elle affirme qu'il n'y a que l'œuvre d'art qui puisse dire la vérité d'Auschwitz.

4.3. Que peuvent, que doivent faire Alceste ou Electre, Antigone ou Dom Juan, Ondine ou Oriane à Auschwitz ? Suite à son universalisation, Auschwitz devient dans *Spectres, mes compagnons* l'unique « vrai désert » du monde, dont la lumière rejaillit sur tous les personnages littéraires, non seulement en aval, mais en amont aussi. Cependant, c'est précisément par la littérature (comme le disait Imre Kertész aussi), par le truchement de ces « artifices » qu'Auschwitz pourra « entrer dans la mémoire de l'humanité ».

5.1. Le cinquième chapitre étudie le livre posthume, *La Mémoire et les jours*. J'examine le rapport de Delbo au communisme, qui lui est déterminant tout au long de sa vie. La « vérité insupportable » de l'existence des camps de concentration en URSS, résonnant avec la « vérité révolutionnaire » d'Electre, s'associe au livre de Chalamov, *Les Récits de la Kolyma*. Réalité historique, vérité et littérature se lient à nouveau.

5.2. Je reprends les points importants relatifs à la conception de la mémoire formulée au début de *La Mémoire et les jours*, devenue une référence importante dans les études sur les

récits concentrationnaires. J'étudie son rôle dans le livre pour la comparer à la « mémoire multidirectionnaire », tout en faisant allusion à *Les Belles lettres*.

5.3. La trame de *La Mémoire et les jours* permet de voir la manière dont les textes portant sur Auschwitz ou inspirés des épisodes de la décolonisation ou d'autres événements dictatoriaux se font mutuellement écho. L'unicité de l'holocauste, selon Rothberg, exige paradoxalement une mise en parallèle des événements. *La Mémoire et les jours* se fixe justement cet objectif.

Conclusion

L'alternance continue de l'optique narrative contribue à atteindre son objectif, notamment d'étendre la portée de la vue. De cette manière, le regard, cette perception sensorielle et inhéremment individuelle, qui se manifeste à travers des stratégies narratives dans le récit littéraire, deviendra un acte collectif et éthique. L'objectif de Delbo est de créer un contexte pour ce cataclysme dans un registre littéraire qui permettra de le « faire entrer » dans la conscience humaine. Delbo s'inscrit dans la lignée d'intellectuels, artistes, écrivains pour qui c'est uniquement l'œuvre d'art qui peut rendre compte de la « vérité d'Auschwitz » car c'est elle seule qui peut donner sa place à la voix des victimes. Elle écrit *Aucun de nous ne reviendra* et *La réalité du fantastique* en 1946, *Spectres, mes compagnons* en 1951, qui laissent déjà entrevoir à l'avance le rôle que la littérature et l'art vont tenir dans le cadre de l'holocauste et l'importance de la place qu'ils vont prendre plus tard. L'examen de ces ouvrages dans leur contexte historico-culturel m'a permis de réaliser non seulement à quel point cette œuvre est moderne et ses concepts coïncident avec plusieurs approches contemporaines, mais en même temps quel précurseur elle a été.

Par la juxtaposition de différentes atrocités, Delbo ne veut aucunement établir une hiérarchie entre les souffrances humaines, ni minimiser l'ampleur de la tragédie d'Auschwitz. Cependant, et c'est dans cet objectif que l'impératif du regard prendra pleinement son sens éthique, elle met en évidence par la structure parallèle que l'« après Auschwitz » exige une responsabilité plus lourde que jamais.