

Lire et étudier au collège et aux lycées *Qui rapportera ces paroles ?* de Charlotte Delbo¹

Marie-Laure Lepetit

Inspectrice Générale de lettres et de cinéma

Présidente de l'association *Mémoires à l'œuvre*



©marie-laurelepetit

¹ Paris, Fayard, 2013. Les pages mises entre parenthèses après les citations renvoient à cette édition.

Lire *Qui rapportera ces paroles ?* de Charlotte Delbo avec des classes de 3^e, dernier moment de la scolarité obligatoire pour les élèves français², ou de Terminale, selon des modalités adaptées à l'âge et à la sensibilité des élèves, participe de la construction du parcours que j'appelais de mes vœux dans « Enseigner la Shoah après le 7 octobre : “ Il faut des poèmes, des récits et des livres d'histoire, tout cela ensemble” (Saul Friedländer) » (Lepetit, 2024), article publié dans la revue *Mémoires en jeu*. En effet, l'étude de cette œuvre dramaturgique peut s'inscrire non seulement dans le prolongement d'un enseignement historique de la Shoah, mais également comme préparation à un voyage mémoriel à Birkenau, en ce qu'elle pourra aider les élèves à « voir » la réalité qui se cache sous le paysage qu'ils auront devant les yeux lors de leur visite.

Il conviendra d'abord de présenter la figure et l'œuvre de Charlotte Delbo³, communiste et résistante, arrêtée avec son mari, Georges Dudach, le 2 mars 1942⁴. Après avoir été internée pendant dix mois à la prison de la Santé, puis au fort de Romainville, elle est déportée à Auschwitz-Birkenau par le convoi du 24 janvier 1943, composé de deux cent trente femmes⁵. Elle y restera jusqu'en janvier 1944, avant d'être transférée à Ravensbrück. Les élèves retrouveront cette figure emblématique, qui connut la déportation pendant vingt-sept mois, lors

² Les chiffres justifieraient à eux seuls l'absolue nécessité de dispenser, conjointement à l'enseignement historique, un enseignement humaniste de la Shoah en classe de 3^e, en cours de français mais également dans le cadre des disciplines et enseignements artistiques, comme incite à le faire l'association *Mémoires à l'œuvre* qui publie, depuis 2021, des ressources au sein de la rubrique « ouverture pédagogique » de la revue en ligne *Mémoires en jeu* : <https://www.memoires-en-jeu.com/pedagogies/>. En effet, selon les données de la DEPP et de l'INSEE, en 2019, trois millions quatre cent treize mille élèves étaient scolarisés en collège contre un million six cent vingt mille en LEGT et six cent quarante-quatre mille en LEP. Cet enseignement humaniste ne peut donc se limiter au lycée, encore moins au seul enseignement d'Humanités, lettres et philosophie, qui ne concerne que 8,6% des lycéens de la voie générale et technologique. Je remercie Alain Pujat d'avoir attiré mon attention sur cet aspect et d'avoir mis à ma disposition ces données chiffrées.

³ Pour préparer cette séquence le professeur pourra utilement se reporter au dossier « Charlotte Delbo » publié dans la revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz, *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire*, n°105, octobre-décembre 2009, Paris, Kimé, p. 17-213. Ce dossier est disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://auschwitz.be/fr/publications/revue-scientifique-temoigner?view=article&id=376:sommaire-du-nd-105&catid=36>. Consulté le 2 août 2024.

Par ailleurs, France Culture dans sa série estivale de 2020, « 1945 : 75 ans après », a proposé le samedi 8 août une émission sur Charlotte Delbo : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie-40-figures-de-la-culture/charlotte-delbo-1913-1985-8706143>. Consulté le 2 août 2024.

⁴ Dans sa pièce, *Ceux qui avaient choisi*, Charlotte Delbo fait revivre, à travers les personnages de Françoise et de Paul, le moment où elle vit son mari pour la dernière fois, dans sa cellule de la prison de la Santé, le 23 mai 1942, juste avant qu'il ne soit fusillé.

⁵ « Nous n'étions pas, de loin, les seules Françaises à Birkenau, mais nous étions les seules qui y fussions sous l'étiquette “politique”. Les autres y étaient sous l'étiquette “juif” », Charlotte Delbo, *Le convoi du 24 janvier*, 1965, Paris, Minuit, p. 16. Cette situation fait de Charlotte Delbo est un témoin particulier de la vie à Birkenau et de la Shoah : non juive, elle occupe une position d'extériorité. Il est, par conséquent, très important que les élèves aient à l'esprit pareil contexte.

Au sujet de cet ouvrage, cf. Philippe Mesnard, « Les témoins, entre nous et je. À propos des conditions d'énonciation testimoniale » in *Mémoires en jeu*, n°10, hiver 2019, Paris, Kimé, p. 76.

de leur visite au « pavillon français », le numéro 20, d'Auschwitz I⁶, inauguré par le Président Chirac le jeudi 27 janvier 2005, jour du soixantième anniversaire de la libération du camp.

Si Charlotte Delbo est essentiellement connue pour sa trilogie testimoniale, *Aucun de nous ne reviendra*⁷, *Une connaissance inutile*, *Mesure de nos jours*, il s'agit ici de faire découvrir son théâtre, et en particulier *Qui rapportera ces paroles ?*, une tragédie en trois actes, écrite à Breteau⁸ entre le 1^{er} et le 20 juillet 1966, parue aux éditions Pierre-Jean Oswald en 1974, représentée pour la première fois au Cyrano Théâtre, à Paris, le 14 mars 1974⁹, dans une mise en scène de François Darbon et radiodiffusée sur France Culture le 24 mai 1975 dans une réalisation d'Alain Barroux.

Lieu de l'action et paysage mémoriel

Le texte s'ouvre sur une page contenant des indications scéniques très précises. Toutes semblent dire la volonté de la dramaturge de ne pas ancrer sa tragédie dans un camp particulier¹⁰ : « L'action se passe dans *un*¹¹ camp » (p. 11), lit-on, idée que corrobore l'absence de reconstitution : « Aucun décor » et, concernant les costumes, « [s]urtout pas de rayures » : « [i]l s'agit ici de faire de la *mise en scène pure* », à savoir épurée. Les précisions concernant les visages vont également dans ce sens : « Pas de maquillage : visages poudrés de gris, y compris les lèvres et paupières. », comme celles sur les couleurs des costumes : « coutil gris [...] Espadrilles grises. Mouchoirs sur la tête. Gris ou si l'on veut des couleurs, ces couleurs sont ternes : brunâtre, olivâtre, prune éteint, grenat sale. Chaussettes grises. »¹²

⁶ Cf. deux pages du site d'Auschwitz-Birkenau : <https://www.auschwitz.org/en/museum/history-of-the-memorial/memorial-timeline/years-2000-2009/>, <https://www.auschwitz.org/en/museum/news/auschwitz-in-ten-perspectives-special-publication-on-the-70th-anniversary-of-the-creation-of-the-museum,1262.html>.

Consultés le 2 août 2024.

⁷ Sur le site de la revue *Mémoires en jeu*, dans la rubrique « ouverture pédagogique », Christine Darnault offre trois parcours possibles pour étudier en œuvre intégrale ce premier volet de la trilogie testimoniale de l'écrivaine : <https://www.memoires-en-jeu.com/pedagogie/lire-et-etudier-aucun-de-nous-ne-reviendra-de-charlotte-delbo/>.

Consulté le 2 août 2024. On retrouvera également des extraits de cette œuvre et des propositions d'analyse dans « Dire la déshumanisation » de Sophie Feller, in *Mémoires en jeu*, « ouverture pédagogique » : <https://www.memoires-en-jeu.com/pedagogie/dire-la-deshumanisation/>. Consulté le 2 août 2024.

⁸ En 1961, Charlotte Delbo devient propriétaire de l'ancienne gare de Breteau, commune du Loiret, dont elle avait fait sa maison de campagne et son refuge.

⁹ On pourra écouter l'écrivaine présenter sa pièce dans l'émission *Radioscopie* de Jacques Chancel du 2 avril 1974, « C'est une promesse que je m'étais faite à Auschwitz : si je rentre, j'écrirai un livre » : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/radioscopie-par-jacques-chancel/charlotte-delbo-c-est-une-promesse-que-je-m-etais-faite-a-auschwitz-si-je-rentre-j-ecrirai-un-livre-6781876>. Consulté le 2 août 2024.

¹⁰ On retrouve ce principe dans la pièce de Peter Weiss, *L'Instruction*, et dans l'avant-propos de l'auteur : « On ne doit pas viser dans la représentation à reconstituer l'enceinte du tribunal telle que les débats sur le camp d'Auschwitz s'y sont déroulés. Une telle reconstitution n'a pas plus de sens, aux yeux de l'auteur, que n'en aurait la reconstitution sur scène du camp lui-même. », Peter Weiss, « Note », in *L'Instruction*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Montreuil, L'Arche, 2023, p. 12.

¹¹ C'est nous qui soulignons.

¹² On reconnaîtra dans ces couleurs exactement celles qui ouvrent le dernier chapitre d'*Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970, p. 172-173 : « Toutes ces chairs qui avaient perdu la carnation et la vie de la chair s'étaient dans la boue séchée en poussière, achevaient au soleil de se flétrir, de se défaire – chairs brunâtres, violacées, grises toutes –, elles se confondaient si bien avec le sol de la poussière qu'il fallait faire un effort pour distinguer là des femmes [...]. Il fallait faire un effort pour distinguer des visages qui avaient couleur de cendre ou de terre ».



Qui rapportera ces paroles ?, mars-avril 1974, mise en scène de François Darbon au théâtre Cyrano à Paris.

Collection Claudine Riera-Collet

Selon Jean-Paul Dufiet, ces indications scéniques « symbolise[nt] plus l'idée abstraite du camp d'internement, qu'un camp particulier et réel¹³ ». Aussi pourraient-elles nous inviter à regarder la pièce comme une sorte d'allégorie généralisante. Par ailleurs, – et c'est là toute l'ambiguïté d'une œuvre théâtrale selon qu'on la lit ou qu'on la voit représentée – si dans les didascalies les « SS » sont régulièrement mentionnés, ce qui ne laisse par conséquent planer aucun doute concernant le contexte dans lequel se situe la pièce quand on est lecteur, en revanche, sur la scène on ne les voit pas (« À la façon dont soudain, rangée après rangée, toutes se redressent, prennent le garde-à-vous, à la façon dont le silence s'établit, on "voit" que les S.S. passent pour le comptage », p. 25 ; « Passent encore les SS, mais on ne les voit jamais », p. 26, etc.)¹⁴. Pour autant, certaines références au sein même des dialogues renvoient, sans nul doute possible, à la Shoah. Sont, en effet, évoquées la déportation (« C'était un grand convoi. Il y avait beaucoup de vieux, beaucoup d'enfants », p. 20) ainsi que des réalités propres à un camp

¹³ Jean-Paul Dufiet, « Charlotte Delbo : *Qui rapportera ces paroles ?* Pathos et représentation du camp nazi », in *Témoigner. Entre Histoire et Mémoire, op. cit.*, p. 179. L'article est consultable en ligne à l'adresse suivante : https://auschwitz.be/images/bulletin_trimestriel/105-dufiet.pdf. Consulté le 8 août 2024.

¹⁴ Sur la question de l'allégorie généralisante, on pourra comparer la pièce de Charlotte Delbo à celle de Peter Weiss, mentionnée en note 10, en ce qu'il fait des choix bien plus radicaux. En effet, le dramaturge allemand ne fait jamais prononcer à ses personnages les mots « juif », « Auschwitz », « nazisme », ce qui interroge sur ses intentions. D'ailleurs, certains metteurs en scène ont décidé de clarifier le contexte par le décor, des représentations de baraquements d'Auschwitz ayant pu servir de fond de scène, comme dans la mise en scène de Peter Kupke au Hans-Otto-Theater de Potsdam en octobre 1965.

d'extermination nazi (« la chambre à gaz », p. 21, le « commando du ciel »¹⁵, p. 25-26, « le crématoire », p. 41). Par ailleurs, les allusions au « block 25 »¹⁶ (p. 25, p. 41, p. 53), « la prison des prisons » (p. 25), que les déportées appelaient « la baraque de la mort » car y « étaient isolées, avant les assassinats dans la chambre à gaz, les femmes devenues inaptes au travail¹⁷ », tout comme les trois passages évoquant « la brigade des mouchoirs blancs »¹⁸ (p. 46, p. 60 et p. 63), que le personnage d'Élisabeth désigne comme « la brigade des enfants » à la scène 4 de l'acte II (p. 46), permettent de situer précisément le lieu de l'action : la tragédie se passe dans le « camp des femmes » (*Fraeunlager*) de Birkenau, le secteur B1 du camp¹⁹, à droite duquel se trouve la rampe²⁰ et au bout duquel se situe le Crématoire II. Lors de leur visite à Birkenau, les élèves pourront visiter ce block 25²¹ après avoir traversé sa « cour emmurée » (p. 25).



©marie-laurelepetit



©marie-laurelepetit

¹⁵ Sur les Sonderkommandos, ces « travailleurs forcés de la mort », « témoins au plus près de la “Shoah par gazage” », cf. Georges Bensoussan, Philippe Mesnard et Carlo Saletti (dir.), *Des Voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Calmann-Lévy, 2005 ainsi que Philippe Mesnard (dir.), *Sonderkommando et Arbeitjuden*, Paris, Kimé, 2015.

¹⁶ « Le 12 février, nous avons laissé le block 14 pour le 26. Nos soupiraux donnaient sur la cour du 25. Nous avons su bientôt ce qu'était le block 25. », Charlotte Delbo, *Le convoi du 24 janvier*, *op.cit.*, p. 16.

Simone Alizon, alias Poupette, l'une des déportées du « convoi du 24 janvier », désigne ce block 25 comme la « sinistre antichambre » de la chambre à gaz : « Le block où nous vivions était le block 26 dont les étroites lucarnes donnaient sur la cour du terrifiant block 25 », Simone Alizon, *L'exercice de vivre*, Paris, Stock, 1996, respectivement p. 146 et 179.

¹⁷ Jean-François Forges et Pierre-Jérôme Biscarat, *Guide historique d'Auschwitz*, Paris, Autrement, 2011, p. 180.

¹⁸ Deux témoignages retrouvés dans les archives d'Auschwitz attestent l'existence de cette brigade sous le nom de « WeissKöpfchen-Kommando » : celui de Hanoch Hadas-Lipka, daté du 1^{er} juillet 1964, qui précise qu'il s'agissait d'un commando de femmes préposé au tri des objets et vêtements, et celui de Katarina Grünsteinova, en date du 18 septembre 2000, qui dit y avoir été affectée.

¹⁹ Cf. Jean-François Forges et Pierre-Jérôme Biscarat, *ibid.*, p. 176-190.

²⁰ Pour comprendre ce qu'est précisément cet « espace particulier » à Birkenau, cf. Tal Bruttman, Christoph Kreuzmüller, Stefan Hördler, « L'«album d'Auschwitz», entre objet et source d'histoire », in *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, 218/3 (n°139), p. 30-32. L'article est consultable à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2018-3-page-23.htm>. Consulté le 9 août 2024.

Par ailleurs, la musique qu'elle demande à Alain Kremski de composer est inspirée du paysage hivernal de Birkenau. Elle en découvre l'œuvre en écoutant *Paysages métaphysiques*, dont on peut entendre un extrait dans l'émission *Radioscopie* (*op. cit.*, 14'26-15'32) : « Je voulais une musique, j'y tenais beaucoup. [...] Quand nous sommes descendues du train, quand on a ouvert les portières des wagons à Auschwitz, nous avons eu une impression si terrible, si forte, devant cette plaine de neige – c'était au mois de janvier –, cette plaine de neige, toute nue, ce paysage désolé à l'infini, une impression si forte que je me suis dit que, dans la pièce, il n'y aurait que de la musique qui pourrait donner aux spectateurs, évidemment à un moindre degré mais tout de même cette impression-là », Charlotte Delbo, in *Radioscopie*, *op.cit.*, 12'34-13'26.

²¹ Il est aussi virtuellement visible à l'adresse suivante : <https://panorama.auschwitz.org/tour2,7107,en.html>. Consulté le 8 août 2024.

Il se situe à gauche de l'entrée, après les baraques en briques et le block 31, en bois, qui n'existe plus et où Mengele se livrait à ses expériences médicales sur les enfants juifs²².



©marie-laurelepetit

Mais ils ne verront pas ce que Françoise leur *donne à voir*²³ à travers ses paroles à la scène 4 de l'acte I, et que le professeur, accompagnant la visite, pourrait leur rappeler sur les lieux mêmes :

Le block 25, c'est la prison de la prison. Celles qui ne peuvent plus marcher, celles qui ne meurent pas assez vite dans nos rangs, on les y enferme. Là, elles n'ont presque rien à manger, rien à boire. La cour du 25 est emmurée. Dans notre case, il y a un carreau qui donne sur la cour. Nous voyons. La cour est couverte de cadavres. Tous les deux ou trois jours, un camion vide le block 25 pour faire de la place. Celles qui n'y sont pas encore mortes sont emportées aux gaz (p. 25),

une description que vient compléter l'échange entre Sylvie et Françoise à la scène 3 de l'acte I :

SYLVIE : Dès qu'il commence à faire jour, on sort les mortes du lazaret pour les porter à la morgue, vous savez, cette baraque en planches qui est derrière le block 25. C'est là qu'on les empile en attendant le camion pour le crématoire.

[...]

FRANÇOISE : Voilà le cortège qui s'avance. [...] Le cortège des mortes de la nuit sur leur petite civière de branches mal ajustées, trop courte pour qu'elles y reposent de tout leur long, avec la

²² Cf. Jean-François Forges et Pierre-Jérôme Biscarat, *ibid.*, p. 180.

²³ Dans la scène 3 de l'acte III, Françoise évoque cette question du « donner à voir » : « Nous ne pourrions jamais donner à voir ce que nous avons vu » (p. 58).

couverture en loques qui couvre le milieu, avec leurs pieds qui pendent entre les brancards, derrière. On ne voit pas les visages, ainsi renversés, qui ballottent entre les bouts de branches. Les jambes suffisent. Des jambes de squelette qui balancent entre les brancards. (p. 41)

De fait, il est un préalable absolu à toute visite de Birkenau avec des élèves, celui de se poser la question du paysage qui sera sous leurs yeux, de ce qu'ils y verront et n'y verront pas, d'autant plus si le voyage a lieu aux beaux jours. Car ce qui leur sera donné à voir aura l'allure d'un paysage de vie et non de mort : ce seront des arbres, de l'herbe, qui, quand elle est fraîchement coupée, sent bon, des étangs avec leurs nénuphars, des clairières, dans lesquelles parfois gambadent biches et faons²⁴, des oiseaux, qui peuvent se poser sur les fils barbelés.



©marie-laurepetit

²⁴ Cf. Philippe Mesnard, « Des biches à Birkenau », in *Mémoires en jeu*, n°11, été 2020, Paris, Mémoires des signes, p. 134-137.



©marie-laurelepetit



©marie-laurelepetit

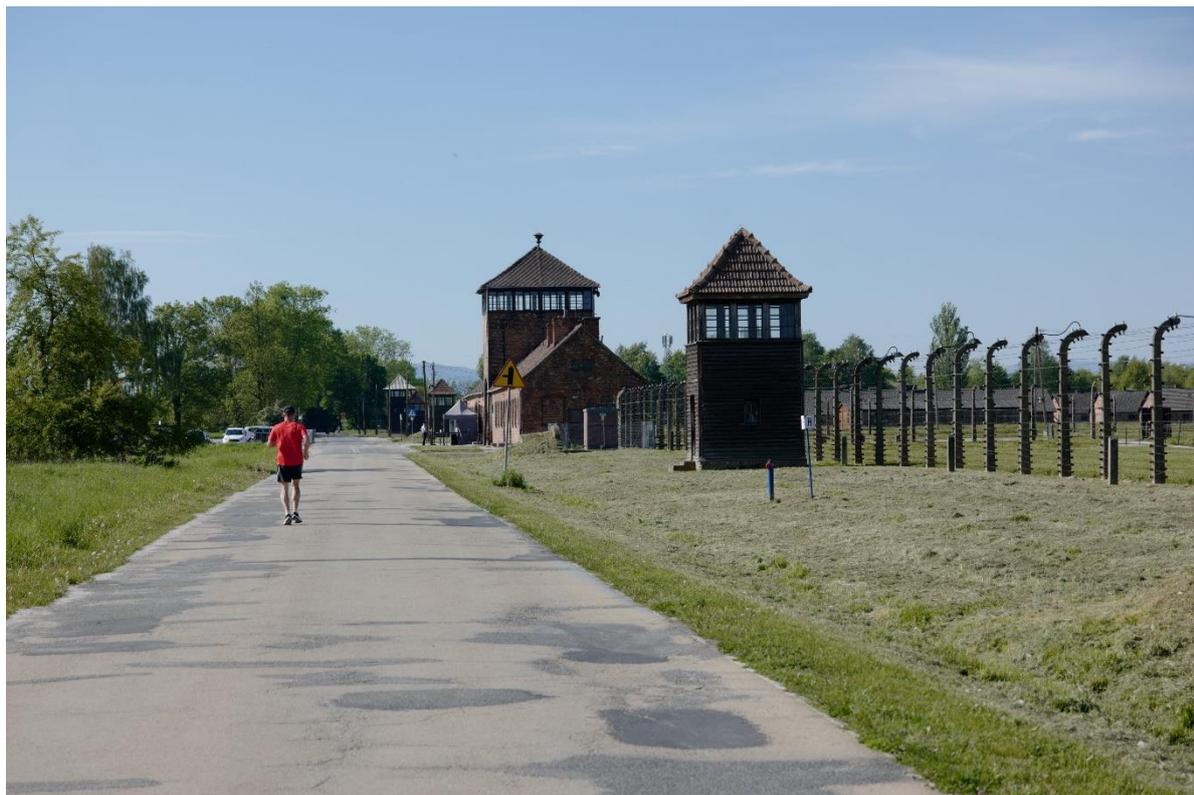


©marie-laurepetit



©marie-laurepetit

Ils verront probablement des promeneurs, des joggeurs et des cyclistes qui, dès les premières heures du matin, passent sur la piste qui longe le camp.



©marie-laurelepetit



©marie-laurelepetit

C'est par conséquent dans cette perspective que l'on pourra faire lire la description que donne Denise du printemps dans sa tirade à la scène 1 de l'acte III :

Soixante-dix jours. Et maintenant c'est le printemps. Le printemps d'ici. Il ne se voit ni aux arbres, ni aux feuilles. Il n'y en a pas dans le camp. La neige a fondu. La boue a remplacé la neige. La boue est pire que la neige. Elle est plus froide. Elle est plus sale. On y perd ses godasses qui s'y engluent. Il faut s'y prendre à deux mains pour les en arracher. La boue garde les odeurs. Elle sent la diarrhée²⁵. [...]

Puis la boue s'est changée en poussière. Tous ces pas qui piétinent toujours les mêmes endroits, la même place d'appel, soulèvent un nuage de poussière et il ne pousse pas un brin d'herbe dans le camp, rien, pas même une ortie sur le tas d'ordures. [...] Le printemps a dégelé le marais. Nous ne portons plus des mottes de terre gelée, nous portons de la terre mouillée. C'est moins difficile à bêcher, mais c'est plus lourd. Le printemps a dégelé les fossés, et, à midi, pendant la pause, nous pouvons nous laver. C'est la seule eau que nous ayons. Il ne faut pas la boire, elle sent le pourri. (p. 52)

Des paroles que l'on pourra mettre en regard avec le chapitre « Le printemps », qui clôt *Aucun de nous ne reviendra*. Tout en se souvenant des printemps d'hier, des « pousses des saules » qui « scintillent argentées dans le soleil », de « l'herbe » qui « est si verte que les fleurs du printemps brillent de couleurs surprenantes »²⁶, Charlotte Delbo y évoque « la poussière qui succédait à la neige et à la boue de l'hiver », « la boue gluante et la neige sale » qui « étaient pour la première fois poussière./ Poussière sèche, tiédie de soleil ». Elle y dit le ciel « très bleu, d'un bleu si bleu sur les poteaux de ciment blancs et les barbelés blancs aussi, d'un bleu si bleu que le réseau des fils électriques paraissait plus blanc, plus implacable »²⁷, et poursuit :

ici rien n'est vert
ici rien n'est végétal
ici rien n'est vivant. [...]

Ici, le soleil n'est pas du printemps. C'est le soleil de l'éternité, c'est le soleil d'avant la création.

Ce « soleil de l'éternité » n'est pas celui de la vie, avec ses cycles du lever au coucher, alternant également avec la lune. Il annihile la vie en la renvoyant au néant, le néant « d'avant la création »²⁸. Aussi, il est un soleil de mort :

Sous le soleil de l'éternité, la chair cesse de palpiter, les paupières bleuissent, les mains se fanent, les langues gonflent noires, les bouches pourrissent²⁹.

Pour faire émerger cette question du point de vue et leur faire prendre conscience de son importance lorsque l'on visite un site mémoriel, on pourra les faire réfléchir à ce que révèlent

²⁵ Sur la question des odeurs, cf. III, 1 : « [...] elles ont senti l'odeur du camp. Extraordinaire, comme les odeurs se propagent loin. Il faut dire que cette odeur-là... », p. 50.

²⁶ Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, op. cit., p. 176.

²⁷ *Ibid.*, respectivement p. 174, 175, 177-178.

²⁸ Je remercie Philippe Mesnard pour l'interprétation qu'il m'a proposée de ce passage qui me posait problème.

²⁹ *Ibid.*, p. 178.

les premières scènes de *Shoah* de Lanzmann. Simon Srebnik, que les S.S. enrôlèrent, à l'âge de treize ans et demi, en 1944, dans l'un des commandos de « Juifs du travail », regarde la clairière calme et silencieuse de Chelmno qu'une forêt de sapins dense délimite en arrière-plan, paysage que le réalisateur dérobe dans un premier temps au spectateur à qui il ne donne à voir que le visage de Srebnik en gros plan en train de commenter ce qui s'offre à ses yeux. Face à la nature paisible, il voit, en réalité, autre chose, le massacre : « Difficile à reconnaître mais c'était là. Ici on brûlait les gens. Beaucoup de gens ont été brûlés. Oui, c'est le lieu. » À la fin de cette scène, lorsque la caméra montre enfin au spectateur la clairière, puis, plus tard, de nouveau la rivière sur laquelle débute la séquence, avec le clocher du village à l'horizon, il n'y verra certes pas ce que Srebnik y voit, mais ce n'est plus tout à fait la nature, dans sa douceur et sa sérénité, qu'il percevra.

« Un savoir incommunicable » (III, 3, p. 59) ?

Pour donner à voir ce qui est invisible et pour communiquer le savoir acquis dans les camps, c'est-à-dire « porter à la conscience des faits qui doivent justement rester dans l'Histoire et non pas seulement à l'état de légende³⁰ », Charlotte Delbo choisit, en 1974, l'écriture théâtrale. Selon elle, le théâtre, qui transforme les mots du récit en paroles³¹ sur la scène, a davantage le pouvoir d'*atteindre* : « Le porter à la scène – et il y a très peu d'exemples où cela a été fait –, cela devait paraître une entreprise difficile, et pourtant c'est celle qui m'est venue à l'esprit assez simplement parce que 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 paroles³². »

Cette question de la communication, au sens étymologique du terme (*cum-*, avec), c'est-à-dire non seulement « transmettre » mais également « rendre commun à », traverse la pièce d'un bout à l'autre. Elle est présente dès le titre, *Qui rapportera ces paroles ?*, une interrogation que l'on retrouve dans la bouche de Françoise à la fin de la scène 4 de l'acte I :

FRANÇOISE : Qui est-ce qu'ils ont pris ?

MADELEINE : Une que je ne connais pas. Une petite. Je crois que c'est une de nos paysannes. Oui, je crois que c'est une des Charentaises. Ils en ont pris trois dans le rang d'à côté, chez les Polonaises.

LA PETITE PAYSANNE, *criant, du fond où elle disparaît* : Camarades ! Je vous confie mon fils.

FRANÇOISE : Qui rapportera ses³³ paroles ? (p. 26)

³⁰ In *Radioscopie*, *op. cit.*, 2'00-2'20.

³¹ S'intéressant à la parole théâtrale dans le commentaire qu'il donne de *L'Instruction* de Peter Weiss, Thibaud Croisy écrit : « C'est la puissance de la parole qui abolit [...] la "distance sublime/au nom de laquelle l'univers du camp nous est incompréhensible" », « Postface – Dans l'enfer de Peter Weiss », in Peter Weiss, *L'Instruction*, *op. cit.*, p. 239.

³² *Radioscopie*, *op. cit.*, 2'45-3'16.

³³ Les élèves pourront remarquer, sinon on les y amènera, que le déterminant n'est ici pas le même que dans le titre, l'adjectif démonstratif *ces* étant remplacé par le possessif *ses*. Coquille de l'édition ? Lapsus ? On laissera

Si, dans le camp, les personnages féminins, en une « lutte [...] surhumaine, démesurée » (p. 59), résistent pour rester en vie, c'est afin de pouvoir un jour « communiquer ce savoir qu'[elles ont] gagné » (*ibid.*). Ainsi débute l'acte I. Pour convaincre Françoise de ne pas se suicider, Claire lui répète qu'« il faut qu'il y en ait une qui revienne pour dire » (p. 16) :

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 ? (*ibid.*)

Aussi les thèmes du retour et de l'après sont-ils des leitmotifs de la pièce :

DENISE : Toutes nos phrases commencent par : si nous rentrons.

GINA : Il faut dire : quand nous rentrerons. (p. 55)

À la réplique de Françoise, « Aucun de nous ne reviendra » (p. 19), dans laquelle le lecteur reconnaîtra le titre du premier volet de la trilogie testimoniale de la dramaturge, répondent différentes paroles : « Comment revenir sans Dédée ? » (p. 36), « Il faut que tu rentres, toi aussi » (p. 43), « Comment vivrons-nous après, si nous rentrons toutes dures ? » (p. 54), « Que ferons-nous quand nous rentrerons ? » (p. 54), « Je me vois bien rentrer – enfin il y a des jours où je me vois rentrer – mais je ne vois pas au-delà » (*ibid.*), et ce jusqu'à la première phrase de l'Envoi : « Nous sommes revenues » (p. 66).

Deux problèmes se posent alors aux personnages – et qui annoncent la fracture du monde de l'après-guerre où plus rien de *commun* ne pourra exister entre ceux qui ont vu, vécu « cette horreur sans mesure » (p. 27) et les autres³⁴ –, celui de la possibilité de dire et celui de la capacité à entendre :

REINE : [...] c'est bien pour que la vérité se sache que nous voulons rentrer. Nous aurons eu la force de la vivre, pourquoi les autres n'auraient-ils pas la force de l'entendre ?

ouvertes toutes les hypothèses – d'autant plus que, dans le contexte du dialogue, le possessif peut avoir du sens – voire on pourra suggérer aux élèves d'écrire collectivement à l'éditeur afin de les vérifier.

³⁴ L'expression de la fracture entre la communauté des déportés et le reste des vivants est récurrente dans l'œuvre de Charlotte Delbo. On pourra, par exemple, faire lire cet extrait du troisième volet de la trilogie testimoniale, *Mesure de nos jours*, Paris, Minit, 1971, p. 185 : « Je pensais : Que c'est étrange...Ai-je aussi plusieurs visages, moi ? Il semble que chacune de nous ait un visage – las, usé, figé – et par-dessous ce visage abîmé, un autre visage – éclairé, mobile, celui qui est dans notre mémoire – et, plaqué sur les deux autres, un masque passe-partout, celui qu'elle met pour sortir, pour aller dans la vie, pour aborder les gens, pour prendre part à ce qui se passe autour d'elle, un masque de politesse comme celui que s'ajustent les vendeuses en même temps qu'elles enfilent leur tenue de vendeuses. Sans doute n'y a-t-il que nous qui voyions la vérité de nos camarades, sans doute n'y a-t-il que nous qui voyions leur visage nu par en dessous. », ou bien encore « Prière aux vivants pour leur pardonner d'être vivants », le poème qui clôt *Une connaissance inutile*, *op. cit.*, p. 185-186 :

« Vous qui passez

Bien habillés de tous vos muscles

Comment vous pardonner

Ils sont morts tous

Vous passez et buvez aux terrasses

Vous êtes heureux elle vous aime

Mauvaise humeur souci d'argent

Comment comment

Vous pardonner d'être vivants » (p. 186).

FRANÇOISE : Je me demande si nous aurons la force de la raconter. Et ils ne nous croiront pas. Ils penseront que, puisque nous en sommes revenues, c'est que ce n'était pas aussi terrible que nous le dirons. Celles qui rentreront seront un démenti à leurs dires. (p. 29)

FRANÇOISE : Nous sommes revenues pour vous dire
et nous voilà devant vous
tout empruntées.

Que dire...

Comment dire... [...]

FRANÇOISE : Nous voulions nous faire entendre,
Nous voulions nous faire comprendre et...

DENISE : Ne croyez pas que nous en ayons du dépit,
nous savions que vous ne nous comprendriez pas,
que vous ne croiriez pas,
car cela nous est venu à nous-mêmes incroyable.

FRANÇOISE : Pourquoi iriez-vous croire
à ces histoires de revenants
de revenants qui reviennent
sans pouvoir expliquer comment ? (p. 66)

Cet « échec énonciatif³⁵ » est déjà présent dans le Prologue, comme si Charlotte Delbo inscrivait sa pièce sous son égide, alors même que « l'action dramatique [...] est pensée contre cette impuissance énonciative³⁶ ». Dans cette ouverture, Françoise, qui « revien[t] d'où nul n'est revenu », répond aux spectateurs, « tout gonflés de [...] questions » :

Vous croyez que je sais les réponses.

Je ne sais que les évidences³⁷

La vie

La mort

La vérité.

Je reviens de la vérité³⁸.

³⁵ Jean-Paul Dufiet, « Charlotte Delbo : *Qui rapportera ces paroles ?* Pathos et représentation du camp nazi », *op. cit.*, p. 182.

³⁶ *Ibid.*, p. 183.

³⁷ Dans l'Envoi, Françoise parlera de « choses simples » :

« Les mots qui disent les choses simples :

Avoir froid

Avoir soif

Avoir faim

Être fatigué

Avoir sommeil, avoir peur,

Vivre mourir » (p. 66).

³⁸ Dans le cadre d'une lecture analytique ou linéaire, le vers « Je reviens de la vérité » devra faire l'objet d'un commentaire. Afin de l'éclairer, le professeur pourra, par exemple, faire lire un extrait de la scène 3 de l'acte III : « Ici, tout est vrai. Durement. Sans ombré. Les bourreaux sont les bourreaux. Ils en ont le costume, les insignes, les traits. Ils ne cherchent pas à dissimuler, à passer pour des hommes. Ils sont les bourreaux sans hypocrisie. Jamais ils ne jouent à amadouer, jamais ils ne singent un sourire. [...] Les victimes sont les victimes, brutalisées, défaites, humiliées, dégoûtantes, pouilleuses. Et celles qui, de victimes, s'arrangent pour passer du côté des

Car là-bas tout était vrai
Tout était vrai de vérité mortelle
Net, coupant, sans ombre ni mesure
Cruauté pure, horreur pure³⁹. (p. 12)

« La vie, la mort », Françoise le constate à la scène 3 de l'acte I, c'est « [t]oujours la seule question » (p. 22) :

Il n'y a qu'un choix : la vie ou la mort. C'est simple. Il n'y a qu'une seule sanction : la mort. La mort si vous sortez du rang, la mort si vous traînez la jambe, la mort si vous ne courez pas assez vite, la mort si vous ne comprenez pas un ordre ou une insulte, la mort si vous ne tenez pas debout sans manger pendant cinq heures, dans le froid, dans la nuit. La mort si vous prenez froid. (p. 21-22)⁴⁰

Évoquant « [t]outes celles qui meurent meurent pour toutes les autres », elle conclut : « On dirait qu'il faut à la mort son chiffre » (p. 24). Commentant le travail des Sonderkommandos⁴¹, elle (se) demande : « Faut-il qu'un homme tienne à la vie pour accepter ce travail-là ? » et, évoquant le meurtre de son amie par une « surveillante » à « coups sur la tête, sur la nuque, sur les yeux » (p. 24), elle poursuit : « Faut-il qu'une femme tienne à la vie pour tuer Claire ? Faut-il que je tienne à la vie pour voir cela et rester sans bouger ? » (p. 26).

Par ailleurs, Françoise doute de l'intérêt de la transmission d'une telle connaissance en ce qu'elle lui semble inutile :

Alors pourquoi dire
Puisque ces choses que je pourrais dire
ne vous serviront

bourreaux, elles prennent immédiatement les signes qui les distinguent : brassard, bâton ou fouet, gueule assortie. Nous aurons vu côte à côte la pire cruauté et la plus grande beauté. » (p. 57).

Ici, l'expression « sans ombré », qui définit, en le commentant, l'adjectif « vrai », de même que « net, coupant, sans ombre ni mesure » définissent le terme de « vérité » dans le Prologue, nécessitera d'être commentée au regard des trois exemples que Françoise présente sans nuances : « les bourreaux », « les victimes » et « celles qui, de victimes, s'arrangent pour passer du côté des bourreaux ». En effet, ce propos doit être lu au miroir du concept de la « zone grise » que forge Primo Levi, « l'espace qui sépare les victimes des persécuteurs », « constellé de figures abjectes ou pathétiques », in *Les Naufragés et les Rescapés – Quarante ans après Auschwitz*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Arcades/Gallimard, 1989, p. 40.

Plus précisément, sur « les victimes [qui] s'arrangent pour passer du côté des bourreaux » et « prennent immédiatement les signes qui les distinguent », c'est-à-dire les kapos, cf. Marie-Laure Lepetit et Alain Pujat, « Lire *L'Espèce humaine* de Robert Antelme au miroir du concept de la « zone grise » forgé par Primo Levi », in *Mémoires en jeu*, rubrique « ouverture pédagogique ». L'article est consultable en ligne à l'adresse suivante : <https://www.memoires-en-jeu.com/pedagogie/lire-lespece-humaine-de-robert-antelme-au-miroir-du-concept-de-la-zone-grise/>. Consulté le 19 août 2024.

³⁹ L'emploi ici de l'adjectif « pure » pourra interroger les élèves, d'autant plus s'ils ont lu les indications scéniques et se sont attardés sur la notion de « mise en scène pure ». Il s'agira de ne pas contourner la difficulté et de commencer par les encourager à l'interpréter par eux-mêmes pour les amener progressivement à comprendre que, si son emploi pose problème voire dérange, c'est parce que cet adjectif sort l'horreur dont il est question de son contexte. On se demandera alors, avec eux, s'il s'agit là d'universaliser la violence concentrationnaire.

⁴⁰ « Nous mourons de froid, de fatigue, de dysenterie, de fièvre. 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 ? » (p. 28), dira-t-elle plus loin à la scène 5 de l'acte I.

⁴¹ Cf. note 11.

À rien... (p. 12)⁴²

Au sein même du camp, donc au cœur de l'action dramatique, les personnages sont confrontés à cette idée d'une connaissance, d'un savoir, qu'il conviendrait, ou non, d'acquérir. Et c'est sans doute le passage qui sera le plus complexe à faire lire aux plus jeunes, les collégiens, et pourrait nécessiter, afin de ménager leur sensibilité, un aménagement du texte :

ÉLISABETH : Ils ont trouvé cela pour faire plus de place dans les chambres à gaz. Ils mettent les enfants à part et ils les brûlent vivants⁴³. Les enfants, cela ne se débat pas.

MOUNETTE : Comment tu sais cela ?

ÉLISABETH : Hier j'ai causé avec une fille qui travaille dans la brigade des enfants. Vous l'avez vu, c'est celle qui rentre après les autres, le soir. Elles ont toutes un foulard blanc sur la tête.

GINA : Garde tes nouvelles pour toi, Élisabeth. Tu trouves que nous n'en savons pas assez ?

MADELEINE : Mais nous devons tout savoir. (p. 46)

En effet, ce type de passage, d'autant plus intéressant à étudier qu'il peut fonctionner comme une mise en abîme pour les élèves⁴⁴, soulève des questions pédagogiques essentielles : que peut-on faire lire ? à quel âge ? dans le cadre de quel dispositif pédagogique et didactique ? Il rappelle, s'il en était besoin, aux professeurs de Lettres que pareille œuvre ne peut s'étudier qu'en liaison, forte, avec le cours d'Histoire sur la Shoah, en parallèle ou en prolongement, voire mieux encore en co-animation, de manière à permettre aux élèves de se confronter à leurs émotions dans un cadre pédagogique soigneusement déterminé. Il en va de même lorsqu'il s'agit de leur faire visiter un site mémoriel tel qu'Auschwitz-Birkenau. En effet, l'un des enjeux est de les amener à comprendre que les émotions suscitées par la lecture de cette œuvre ne sont pas de même nature que d'autres. Il est donc normal qu'il soit difficile, tout en étant nécessaire, de les

⁴² Ces paroles ne sont pas sans rappeler le deuxième volet de la trilogie testimoniale de Charlotte Delbo, *Une connaissance inutile* :

« Alors vous saurez
qu'il ne faut pas parler avec la mort
c'est une connaissance inutile.

Dans un monde
où ne sont pas vivants
ceux qui croient l'être
toute connaissance devient inutile
à qui possède l'autre

et pour vivre il vaut mieux ne rien savoir », Charlotte Delbo, *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970, p. 181.

⁴³ S'agit-il d'un fait réel ou d'une croyance qu'avaient les déportées d'une pratique qu'elles ne pouvaient vérifier mais dont la rumeur circulait ou bien encore d'une invention, à caractère hyperbolique, que l'auteur d'un texte théâtral, en tant qu'il fait œuvre de création littéraire et artistique, s'autorise ? Lors d'un échange que j'ai, à ce sujet, avec l'historien Saul Friedländer, celui-ci me répond : « C'est une excellente question, mais je n'ai pas la réponse ».

Il existe un autre passage au sein duquel ce que les femmes sont astreintes à faire dans cette « brigade des mouchoirs blancs » est évoqué : « Déshabiller les enfants pour les jeter dans la fosse comblée de fagots qu'on arrose d'essence et auxquels on met le feu, jamais. Déshabiller les enfants, les jeter dans le brasier et plier leurs petites affaires pour en faire des piles carrées pendant qu'ils brûlent, non. » (III, 7, p. 63). L'évocation de cette brigade et des enfants brûlés vifs, essentielle dans l'économie de la pièce puisque c'est elle qui déclenche la fin du drame, Gina se suicidant pour ne pas avoir à l'intégrer, ne figure dans aucune autre œuvre de Charlotte Delbo.

⁴⁴ Nos élèves veulent-ils ou non savoir, entendre et pourquoi ?

affronter. Cela demande une maturité que tous les collégiens n'ont pas, mais il revient aux professeurs de leur permettre de la construire.

« Ce que leurs yeux ont vu ont fait éclater leur cœur » (I, 1, p. 19)

Telle est la réponse de Françoise à la question de Mounette : « De quoi sont-elles mortes, si vite ? » (p. 19), des paroles qu'elle réitérera sous une autre forme à la scène 5 du même acte :

Ce n'est pas de cette horreur sans mesure que nous mourons, sauf 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. (p. 27-28)

Ce que les yeux de Françoise voient⁴⁵, comme tout ce que voient les vingt-deux autres personnages de la pièce, aucun spectateur n'y assiste : Charlotte Delbo, qui fait le choix de ne rien montrer⁴⁶, rejette toute la violence concentrationnaire dans un hors scène. Aussi est-ce à travers les paroles des personnages, paroles auxquelles, nous l'avons déjà vu, Charlotte Delbo prêtait un pouvoir tout particulier⁴⁷, que le spectateur a accès à cette violence⁴⁸. C'est en cela que la pièce de la dramaturge du XX^e siècle peut être rapprochée de la tragédie antique⁴⁹. Il s'agira alors d'étudier avec les élèves les récits et les descriptions qui émaillent l'œuvre : par exemple, celui d'Yvonne qui, au début de la scène 4 de l'acte I, commente l'action en train de se faire, celui des rêves de Mounette à la scène 9 du même acte ou encore celui que consacre Françoise à l'appel du soir à la scène 7 de l'acte II.

À cette occasion, on pourra travailler la question de la représentation du corps, du corps souffrant, de « tout ce qu'un humain est capable de supporter avant d'en mourir » (*ibid.*). Les corps souffrants, mourants sont méconnaissables ; ils n'ont plus rien d'humain :

Ne crois-tu pas que pour arriver à cet état de maigreur, de laideur, de convulsion, d'indénouable dans ce qui reste de chair et de peau, il faut avoir souffert jusqu'à la limite, la limite que personne ne connaissait avant nous ? (p. 15),

interroge Françoise montrant à Claire « celles-là qui sont couchées raides sur la neige [avec] leurs visages qui ne sont plus des visages, leurs orbites que les rats ont agrandies, leurs membres qui ressemblent à du bois mort, leur peau qui n'a couleur de rien de connu » (p. 14-15).

C'est pourquoi, dès l'ouverture de la pièce, la question de l'identité de ces mortes-vivantes se pose : ces femmes, dont le visage, la démarche, la silhouette et même la voix ont changé, sont

⁴⁵ « Attends que mes yeux ne voient pas ce qu'ils voient pour que mes oreilles t'écoutent », I, 1, p. 15.

⁴⁶ Cf. également la première partie de cet article consacré à l'analyse des indications scéniques.

⁴⁷ Cf. note 30.

⁴⁸ C'est dans cette perspective que l'on lira l'ouverture de la pièce qui, à travers la question « des autres que nous sommes devenues », aborde celle de la déshumanisation, ainsi que la clôture, qui *fait voir* le suicide de Gina sans qu'il soit joué sur la scène.

⁴⁹ Cf. la réaction de Charlotte Delbo à la suggestion de Jacques Chancel, « Et puis c'est le théâtre antique... » : « 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.

devenues « autres »⁵⁰ et, à l'instar de Françoise, se demandent : « Suffit-il d'être tondu pour n'être plus soi ? » (p. 13). La réponse à cette question restera en suspens : « Si les hommes qui nous aimaient voyaient ce qu'on a fait de nous... » (p. 13), semble murmurer Yvonne.

Il s'agira alors de se demander avec quelles « paroles » Charlotte Delbo parvient à dire cette souffrance absolue des corps. Pour faire comprendre ce qu'était d'avoir soif à Birkenau, c'est-à-dire d'avoir soif « jusqu'à la limite », Françoise dépeint, par exemple, les conséquences physiques sur celles qui en souffrent. Pour la donner à *sentir*, elle donne à *voir* les ravages qu'elle dessine sur le corps :

La petite Aurore. Elle avait les lèvres toutes coupées. Elle ne pouvait plus parler parce qu'elle n'avait plus de salive dans la bouche. [...] Ses yeux étaient devenus plus grands que son visage. Elle avait des yeux couleur de mauve, oui, de mauve, et avec la soif, ils se sont décolorés, comme ses lèvres qui n'étaient plus que des morceaux de peau grise déchirée. » (p. 52-53)

Et ces déchirures des corps des camarades, les déportées ont appris à tout faire pour tenter de ne pas trop les regarder :

Elle s'était mise à l'extérieur du rang et elle s'apprêtait, déjà ployée, à en sortir. Elle n'avait pas assez bien regardé, le chien a sauté sur elle, lui a planté ses crocs dans la gorge. Elle a poussé un cri, un seul cri bref. Le chien l'a traînée par la gorge. [...] Il l'a traînée comme cela jusqu'au marais. Elle a haleté pendant des heures, avec de longs intervalles. [...] Il a aussi fallu la porter le soir pour rentrer au camp et c'était insupportable à voir, cette gorge. Nous ne pouvions pas en détacher nos yeux et à tout instant nous nous reprenions : « Ne regarde pas. Regarde devant toi. Regarde loin. » Nous nous sommes presque habituées à regarder loin depuis que nous sommes ici, nous, celles qui restent. (p. 51)

Au cours de cette réflexion, on s'attardera tout particulièrement sur le pouvoir des images, celles qui permettent, précisément, de *faire voir* et de *faire sentir* :

Je m'en vais en eau sale. Ma force sort de moi en coulées puantes (p. 18-19),

déplore Yvonne à la scène 1 de l'acte I, pour parler de sa dysenterie. On sera également sensibles à celles qui tentent de *faire ressentir* :

Prendre froid. Quelle expression ! Cocasse. Nous sommes dans le froid, nous sommes du froid, des blocks de froid. [...] Ici, des lames, des aiguilles de froid vous percent, des mâchoires de froid vous broient. [...] Une épine de froid fichée dans chaque vertèbre. On dirait que le froid vous épiluche et met à vif tout, à l'intérieur de vous » (p. 22),

ou encore, pour parler du froid au cours des longues heures à rester immobiles durant l'appel :

Une coulée de froid humide tombe sur les épaules, les enserre et y pèse longtemps (p. 52),

et pour dire également la soif extrême :

⁵⁰ « ces autres que nous sommes devenues », dit Gina à la scène 1 de l'acte I (p. 22).

quand je suffoquais de soif, quand ma langue était comme un morceau de bois rugueux dans ma bouche (p. 57).

De telles paroles viennent rappeler que, dans l'univers concentrationnaire, il était des mots qui n'avaient pas le même sens que dans le monde des vivants et que, lorsqu'il s'agit de « communiquer », il est impossible de « les prononcer/avec le sens que là-bas ils avaient » (p. 66).

Aussi, tout comme Françoise-Charlotte Delbo se demandait « Que dire.../Comment dire... » (p. 66), le professeur de lettres se trouve confronté au problème du « Comment transmettre... ». Il trouvera dans *Qui rapportera ces paroles ?* un chemin possible. En guise de conclusion, on pourra faire écouter aux élèves les mots de la dramaturge qui se présente, contre toute attente, comme un « auteur dramatique ordinaire » : elle se tient à distance de la douleur, « regarde si [les actrices] jouent bien », « écoute si elles disent bien leur texte, si elles ne sautent pas une réplique »⁵¹. C'est que, par l'écriture, une écriture pleine de pathos⁵², mais d'un « pathos raisonné⁵³ », c'est-à-dire exprimé dans « la langue d'une émotion pensée⁵⁴ », elle est parvenue à se délivrer de la souffrance d'Auschwitz : « en l'écrivant, je [la] projette hors de moi⁵⁵ », explique-t-elle. Et d'ajouter : « Je n'oublie pas et en même temps j'oublie. [...] C'est quelque chose qui ne me fait plus mal, c'est la plaie sur laquelle on appuie, mais qui ne fait plus mal, mais c'est tout de même la plaie, elle est là⁵⁶ ».

⁵¹ In *Radioscopie*, *op. cit.*, 31'42-31'53.

⁵² L'écriture de Peter Weiss, même quand elle montre la cruauté à son degré ultime, semble à l'opposé de la langue de Delbo : « Pas de pathos [...]. Ni de voix qui se brise sous le poids des atrocités rapportées. Ici, l'acteur ne devra pas se laisser envahir par ses émotions mais rester digne. Clair. Clinique. », Thibaud Croisy, « Postface. L'enfer de Peter Weiss », *op. cit.*, p. 239.

⁵³ Jean-Paul Dufiet, « Charlotte Delbo : *Qui rapportera ces paroles ?* Pathos et représentation du camp nazi », in *Témoigner*, *op. cit.*, p. 185.

Dans l'étude qu'il fait de la langue dans sa relation au pathos, Dufiet démontre que celle-ci, « très écrite », « ne mime jamais la souffrance, comme elle pourrait le faire en utilisant par exemple des marques littéraires de l'oralité » (*Ibid.*). Entendons par là, qu'il y a peu d'interjections et que l'on ne trouve pas de cris ni de mots réduits à des bribes phonétiques ni de phrases inachevées. « Charlotte Delbo, écrit-il, crée le pathos dans la langue la plus plate » (*Ibid.*, p. 184).

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ In *Radioscopie*, *op. cit.*, 11'29.

⁵⁶ Charlotte Delbo, in *Radioscopie*, *op. cit.*, 24'38-24'51.