

Fall 2001

Une lecture de Charlotte Delbo à la lumière de l'œuvre de Arthur Rimbaud

Sarah Rae Benoit

Honors Thesis

Louisiana State University

Automne 2001

**Une lecture de Charlotte Delbo à la lumière
de l'œuvre de Arthur Rimbaud**

Sarah Benoît

Dirigé par Dr. Adelaide Russo

Une lecture de Charlotte Delbo
dans la lumière de l'œuvre de Rimbaud

L'idée du poète comme voyant est très ancienne. On la retrouve dans l'antiquité grecque où le poète est inspiré par la Muse. Dans la tradition française, *La deffense et illustration de la langue francoyse* de Du Bellay en 1549 suggère que le poète doit être voyant et sage, au-delà de son statut d'amuseur de la cour.¹ Donc le poète est historiquement celui qui voit ce que le commun des mortels ne peut pas voir et crée ce qu'il ne peut pas créer. Il ressemble à un prophète chargé de nous raconter les mystères cachés du monde. Il se veut objectif parce qu'il pense qu'il tient une vérité. Mais le poète est confronté aux difficultés de l'expression de sa vision à travers le langage qui s'avère insuffisant pour traduire toutes ses émotions et vérités.² Celles-ci sont difficiles à traduire à travers des formes fixes telles que la poésie et la prose et également à travers de simples mots et images. Le poète en cherchant à exprimer sa vision du monde doit dépasser les règles et autres formes littéraires inhérentes à la langue. De ce fait, il s'ouvre à toutes les possibilités du langage. Il s'agira pour lui de créer une nouvelle forme d'écriture capable d'exprimer toute sa vision du monde. Nous trouvons que Arthur Rimbaud et Charlotte Delbo essaient de résoudre le problème du langage en faisant le genre, le langage, les sujets, et les images de leurs œuvres des intermédiaires entre deux

¹ « Quand aux [poètes] modernes, . . . disant qu'en l'un default ce qui est le commencement de bien écrire, c'est le scavoir. . . je [Du Bellay] me rapport à ceux qui sont plus amis de la verité que de Platon ou Socrate, & ne sont imitateurs des Pythagoriques . . . pour ce qu'es choses que je traicte, il me semble avoir le cerveau myeux purgé & le nez meilleur que les autres» Donc le poète est hors de l'ordinaire. Il est plus sensible au monde que l'autrui (Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue francoyse* [Paris : Henri Chamard, 1948], pp. 95, 98, 100).

² Steven Winspur dans "The Problem of Remains" écrit de ce problème de langage comme un problème de retrouver le réel: "in the Greek sense of *theoria* or an observing of the activities that make up life. It seems that there will just always be things that escape the grasp of explanation, or that fall through the trapper's net of *techné*" (Steven Winspur, "The Problem of Remains", *Substance*, vol. 60. [Madison: University of Wisconsin Press, 1989], p. 43).

extrêmes. L'écriture de Rimbaud et de Delbo ne peut pas être caractérisé ni comme poésie ni comme prose mais comme un genre hybride qui alterne prose poétique et poésie prosaïque.³ Les deux écrivains s'échappent aux règles fixes du langage afin comme Rimbaud le dit lui-même de « dérégler » des sens. Dans cette étude, j'essaierai de suivre les idées de Rimbaud à propos du dérèglement des sens afin de dégager du monde une règle nouvelle, c'est à dire une nouvelle façon de penser le monde et de l'exprimer. J'essaierai également de montrer que les motivations et les objectifs de Delbo sont semblables à ceux de Rimbaud. Mais les deux écrivains diffèrent parce que l'un voit la possibilité de transcendance et l'autre l'absence de transcendance. Ces nouvelles règles sont représentées chez les deux poètes par l'image de l'aube et par l'idée de l'éternité. Ce sont des symboles qui démontrent la caractéristique d'être intermédiaire. Comme l'aube est un mouvement entre la nuit et le jour, elle symbolise le mouvement du poète entre le monde convenu que nous habitons et celui des autres possibilités que le poète nous présente, un monde où le poète peut dépasser la fonction référentielle convenue du langage et où il peut rendre capable le langage de référer à tous les sens de l'être humain. L'idée de l'éternité ou de l'intemporalité exprimée par la répétition dans les textes sert à suspendre le temps entre le passé et le futur et à créer un espace vide pour que le poète puisse explorer des possibilités du langage et des images. Rimbaud et Delbo écrivent des mémoires des circonstances extrêmes qui semblent hors du monde temporel et ils se rendent compte qu'il faut retrouver la mémoire à travers le corps physique qui est la seule

³ "Slotting things or people either into scientific categories or into literary metaphors will always produce a remainder of marginality that brings into question the very usefulness of explanation itself, understood as a means of categorizing and hence controlling the human realm" (Winspur, "The Problem of Remains", p. 44).

chose qui lie le passé au présent.⁴ Le corps lui-même est en plus un état intermédiaire entre l'intellect et le physique, c'est-à-dire entre la vision du poète et le monde physique qu'il représente à travers sa vision. Rimbaud et Delbo diffèrent en leurs manières d'utiliser des images du corps comme des liens entre le passé et le présent et entre l'intellect et le physique donc j'essaierai de montrer comment et pourquoi ils diffèrent. En conclusion, je suggère que la vérité inexprimable, que le poète cherche, se trouve dans l'être humain, et que c'est un produit du rapport complexe entre l'esprit et le corps.

Arthur Rimbaud, poète du dix-neuvième siècle, et Charlotte Delbo, poète du vingtième siècle, se voient comme des voyants de l'inconnu et de l'inouï. Cette thématique se retrouve de façon constante dans leurs œuvres poétiques. Rimbaud, qui écrit, « je travaille à me rendre voyant », ⁵ est voyant de la transcendance des bornes du corps et du langage. Delbo met en valeur l'inhumanité de l'homme et de l'existence non humaine de celui-ci, quand elle dit : « *Il faut donner à voir.* » ⁶ Les choses que ces poètes avaient vues sont très difficiles à communiquer à travers l'écriture, voire presque impossibles à exprimer. Face à cette impossibilité chacun situe son écriture à mi-chemin entre des conventions de la littérature traditionnelle et celles de la vision de l'inconnu. Comme les poètes sont les médiums entre le monde et l'inconnu et entre le passé et le futur, ce terrain d'entente est reflété dans le style et le contenu de leurs œuvres.

⁴ Le corps chez Rimbaud et chez Delbo est ce qui reste du réel: "Such *leftover* parts of the real, whether they be photos, the belongings of a person just deceased, or stones that chance has placed in our path, show our neat representations of human action for what they are –mere representations" (Winspur, "Remains", p. 58).

⁵ Rimbaud à Izambard, [13] mai 1871, *Œuvres complètes*, édition présentée et annotée par Antoine Adam, (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972), p. 248.

⁶ C'est une formule de Paul Eluard. Lawrence Langer, Introduction, Charlotte Delbo, *Auschwitz and After*, trans. Rosette C. Lamont (New Haven: Yale University Press, 1995), p. ix.

J'essaierai de montrer comment Rimbaud et Delbo tâchent de surmonter les obstacles à l'expression de leurs visions, les limites du genre, l'insuffisance du langage, et la défaillance de la mémoire. Arthur Rimbaud est l'un des premiers poètes français à se lancer consciemment dans la poésie objective. Pour se faire, il essaie de dépasser les limites de l'expression de sa vision. Mais Rimbaud n'a pas eu toujours cet objectif dans sa poésie. Poète dès son jeune âge (dix-sept ans), il a produit quatre recueils de poésie : *Poésies*, *Derniers Vers*, *Une saison en enfer*, et *Illuminations*.

Parmi les recueils formatifs de Rimbaud, on peut retenir : *Poésies* et *Derniers Vers*. Dans *Poésies* nous voyons un changement d'objectif : « Ma bohème » par exemple, « d'un *premier* Rimbaud, celui qui ne rêvait que d'avoir « une petite place entre les Parnassiens », ⁷ aux poèmes, comme « Voyelles » par exemple, motivés par son nouveau projet poétique, l'objectivité. Il s'agit dans « Ma bohème » du bonheur du poète en écrivant la poésie : « J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ; / Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées ! . . . Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course / Des rimes. . . . Où, rimant au milieu des ombres fantastiques, / Comme des lyres, je traies les élastiques / De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur ! » (35). Le mot « pied » est un jeu de mots avec le terme poétique, les pieds d'un vers, et ce jeu de mots ainsi que tous les autres termes poétiques dans le poème : « Muse », « rimant », « lyres », démontrent qu'il s'agit, dans le poème, de l'acte d'écrire la poésie et donc que le poète adhère à la théorie de l'art pour art.

⁷ Rimbaud à Demeny, 10 juin 1871, *Œuvres complètes*, p. 254. Les Parnassiens sont un groupe « d'une troisième génération des poètes de l'Art pour l'Art » en France qui font paraître en 1866 la première édition du *Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux*. Mais les « tendances du Parnasse à l'action morale et sociale sont fort vagues ; il ne s'agit jamais que d'influences très lointaines, de foi la puissance de la beauté et des pures idées » (Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme : 1850-1900* [Paris : Collection Armand Colin, 1928], p. 72).

« Voyelles » peut être considéré comme faisant partie de la « mission » de Rimbaud de créer une poésie objective qui a pour but de libérer la poésie et le langage. Dans « Voyelles » le poète ne considère plus la poésie comme plaisir et comme inspiration de la Muse. Il a une autre mission que de célébrer la poésie, c'est d'élargir le sens des voyelles. Les voyelles ne sont plus les sons de certaines lettres ; elles deviennent des choses concrètes et des couleurs : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes : / A, noir corset velu des mouches éclatantes / . . . E, candeurs des vapeurs et des tentes, / . . . I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / . . . U, cycles, vibration divins des mers virides, / O, suprême Clarion plein des stridements étranges » (53). Dans « Voyelles » Rimbaud essaie de libérer le langage tout en respectant la forme traditionnelle de la poésie française, comme l'alexandrin. Respecter l'alexandrin, pour Rimbaud contredit sa notion de poésie objective parce que l'alexandrin fait partie des règles de la poésie traditionnelle. Comme une règle, l'alexandrin exige de la poésie une forme de vers de douze syllabes et donc l'alexandrin réduit des possibilités de l'expression objective de la poésie. Ainsi dans *Derniers Vers* nous voyons le refus de l'alexandrin en faveur de la prose.

Le poème « *Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang* » dans *Vers nouveaux et chansons* démontre que le poète se rend compte qu'il faut détruire tout l'ordre d'avant afin d'atteindre la poésie objective : « Et toute vengeance ? Rien ! . . . — Mais si, toute encor, / Nous la voulons ! Industriels, princes, sénats : / Périssent ! puissance, justice, histoire : à bas ! / Ça nous est dû. Le sang ! le sang ! la flamme d'or ! » (71). Donc la mission de Rimbaud est aussi une révolte contre le passé et contre l'ordre établi. Son refus de l'ordre social, la partie écrite en alexandrins, se trouve au milieu du

poème encadré par deux autres parties, non pas écrites en alexandrins, qui montrent son refus de l'ordre poétique. La mission poétique de Rimbaud est à l'origine de sa vision radicale, celle de la révolte, comme Pascaline Mourier-Casile nous le dit : [il] « a choisi lucidement de s'encrapuler, qui [sa voix] se dresse avec violence et sarcasme contre toutes les formes d'ordre (moral, religieux, social, politique, esthétique) où il ne veut voir qu'un seul et même Ordre. Mortifère. »⁸

Influencé par des Radicaux de la Commune à Paris au printemps de 1871, Rimbaud a commencé à écrire des poèmes communards, « Chant de guerre parisien », « Les Mains de Jean-Marie », et « Paris se repeuple », et c'était en 1871 qu'il a écrit certains poèmes comme « Voyelles » et « *Qu'est-ce pour nous, mon cœur*, ». « Ma bohème » date de la période avant la Commune. Donc nous voyons que le changement dans la poésie de Rimbaud est en corrélation avec la situation politique à Paris en 1871. Pendant la même année, Rimbaud a écrit deux lettres importantes à Georges Izambard, son professeur de lettres, et à Paul Demeny, poète, qui expliquent sa définition du poète et son objectif poétique. Il affirme le lien entre la poésie et la politique en disant que « l'art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. »⁹ Il s'agit dans cet « art éternel » et révolutionnaire « d'exécrer les ancêtres » et de créer une langue nouvelle « de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs de la pensée ».¹⁰ D'après Rimbaud, le poète doit « être voyant, se faire voyant » et « le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de

⁸ Pascaline Mourier-Casile, Préface, Rimbaud, *Œuvre : Des Ardennes au désert*, Pocket Classiques (Paris : Pocket), p. 17.

⁹ Rimbaud à Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, p.252.

¹⁰ Ibid., p.252.

souffrance, de folie ; il se cherche, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences ». ¹¹ La poésie devient un moyen de connaissance de la vérité du monde et du soi.

L'objectif de l'écrivain Charlotte Delbo se rapproche de l'objectif poétique de Rimbaud. Écrivain du vingtième siècle qui était poussée à écrire en réponse à son emprisonnement à Auschwitz, les œuvres de Delbo sont aussi des moyens de connaissance de la vérité du monde et de soi, dans les camps de concentration. Delbo faisait partie du Parti communiste français et de la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale. Puisque Delbo et son mari George Ducach ont publié des brochures clandestines anti-Nazi, ils étaient emprisonnés par la Gestapo à la fin de 1942. Après le meurtre de son mari par un peloton d'exécution des Gestapistes, Delbo était envoyée aux camps de mort à Auschwitz-Birkenau et puis à Auschwitz-Ravensbruck où elle est restée jusqu'en avril 1945, presque deux années et demie. À sa libération, Delbo a recommencé son travail en France avec le metteur en scène, Louis Jouvet. C'était pendant ce temps, 1945-1947, que Delbo a écrit la trilogie *Auschwitz et Après* laquelle n'est publiée qu'en 1970 et 1971. L'œuvre littéraire de Delbo comprend cinq autres livres, *Les Belles Lettres*, *Le Convoi du 24 janvier*, *La Théorie et la pratique*, *La Mémoire et les jours*, et *Spectres, mes compagnons*, et trois pièces de théâtre, « La Sentence », « Qui rapportera ces paroles ? », « Maria Lusitania », et « Le Coup d'état ». Chacun de ses œuvres prend comme sujet l'expérience des prisonniers dans les camps de mort et la guérison du traumatisme des victimes du Nazisme.

¹¹ Ibid., p. 251.

Je me concentrerai sur *Auschwitz et Après* pour soutenir les liens entre des œuvres de Delbo et de Rimbaud. Je ferai quand même un petit résumé des trois tomes de la trilogie pour situer celui dont je parlerai. Le premier tome, *Aucun de nous ne reviendra*, tient les mémoires de Delbo entre son arrivée à Auschwitz et sa libération. Dans ce tome, Delbo nous montre la vie quotidienne à Auschwitz et en même temps elle met en question la faculté de la mémoire et pourquoi elle a retenu la mémoire inutile des horreurs. *Une connaissance inutile*, le deuxième tome, est motivé par l'amour de Delbo pour son mari et par la tristesse qui l'habitait à la suite du meurtre de ce dernier. Donc nous y voyons des poèmes en mémoire de son mari et en plus des vignettes de comment peut-on survivre aux tristesses et aux horreurs si grandes. Le dernier tome, *Mesure de nos jours*, nous montre le rapatriement difficile de ceux qui reviennent des camps de concentration. Pour la plupart, Delbo nous raconte à la première personne les histoires de ses compagnons, et entre les histoires, elle met de temps en temps les poèmes inspirés par ses pensées avant sa libération. En générale, *Auschwitz et Après*, est l'œuvre la plus distinctive de Delbo à cause de l'alternance de poésie et de prose et de l'existence des vignettes qui sont vraiment les poèmes en prose. C'est une distinction importante qui explique mon intention de faire une comparaison entre Delbo et Rimbaud.

Son œuvre et quelques entretiens comprennent tout ce que nous savons de la femme, Charlotte Delbo. Pour mieux comprendre ses objectifs littéraires, nous pouvons considérer ce qu'elle nous dit de ses objectifs. En ouvrant le premier tome d' *Auschwitz et Après*, nous lisons l'épigraphe, « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique, » et nous comprenons que ce n'est pas un témoignage typique du Shoah comme *Night* d'Elie Wiesel. Par exemple, dans *Night*,

Wiesel nous raconte des faits historiques en se référant toujours aux dates : « I got to know him [Moshe the Beadle] toward the end of 1941. . . . That [a conversation with Moshe] was toward the end of 1942. Afterward life returned to normal » (1,3). Delbo n'est pas contente seulement de raconter son histoire. À travers le langage poétique elle nous implique dans la vie émotionnelle, des horreurs, de la souffrance, et de la douleur dans les camps. Elle retourne aux camps et elle nous y amène. Elle ne nous présente pas un compte-rendu des faits mais, et c'est ce que j'espère démontrer, elle essaie de nous exprimer la vérité du Shoah à travers la poésie et ses outils : des images, des métaphores, leur juxtaposition, et les espaces blancs de la page. Delbo n'est pas contente seulement de raconter son histoire. Elle dit, d'après Paul Eluard, dans un entretien avec Lawrence Langer qu'« il faut donner à voir », et cela résume son objectif littéraire.

Nous ne pouvons pas démontrer que Delbo soit influencée par la poésie ou les idées de Rimbaud, cependant les motivations, les thèmes et les images de chaque poète sont très semblables. Les résultats différents de chaque poète sont les produits de contextes spécifiques. Rimbaud, poète de la fin du dix-neuvième siècle, est influencé par une courte mais violente révolution politique à Paris,¹² pendant que Delbo, poète du vingtième siècle, est témoin d'une des plus grandes tragédies humaines du monde, les camps de mort des Nazis. À cause du contexte, Rimbaud, comme poète, est voyant révolutionnaire et transcendant; il voit un avenir meilleur et optimiste en renversant le passé. Delbo, au contraire, témoin d'un plus grand malheur, retourne au passé horrible

¹² “Attempts to discuss Rimbaud in terms of the events of 1871 have for the most part been limited to frenzied interrogations . . . to ascertain his precise whereabouts during the months of March to May 1871 [the Paris Commune]. Was Rimbaud an active participant in the insurrection? . . . Would Rimbaud's absence, definitively proved, from the scene of the crime, in turn definitely silence the social and political repercussions of his work?” (Kristin Ross, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune* [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988], p. 32).

pour se rendre voyante presque neutre de ce qui s'est passé et sans autre espoir de l'avenir sauf que les autres peuvent comprendre ce que c'était le Shoah. Les mêmes thèmes de la temporalité, de l'aube et du corps sont traités différemment dans l'œuvre de chacun. Mais ce qui lie le plus fort Rimbaud et Delbo est la croyance au fait que le poète est un voyant et la manière de communiquer la vision du poète face aux obstacles du langage et de la mémoire.

Rimbaud et Delbo se voient comme des voyants chargés d'exprimer des choses hors des limites du monde et hors des conventions. Rimbaud a comme objectif d'exprimer la possibilité de la transcendance du corps et du langage. Delbo, à son tour, n'était témoin de rien de transcendant mais de la destruction de l'esprit humain et de la cruauté extrême infligée au corps humain. Ils sont tous les deux à la recherche de l'objectivité pour donner la vraie vision de ce qu'ils ont vu. Mais l'objectivité a aussi une autre connotation ; c'est la libération des conventions du langage, du genre et du soi. Cette recherche de l'objectivité produit des genres hybrides chez les deux. Il produit aussi le besoin d'une règle nouvelle, c'est-à-dire une nouvelle façon de penser le monde.

Le Genre – entre la poésie et la prose

Je voudrais commencer par une discussion des genres hybrides qui caractérisent les œuvres de Rimbaud et de Delbo. L'objectivité est très difficile quand on doit la communiquer à travers une forme d'écriture. C'est le genre et la manière d'expression qui rendent subjectif une œuvre. Pour cette raison, on voit que des poètes cherchent des formes qui expriment le mieux leurs visions. Aucune forme fixe n'est suffisante pour que le poète s'exprime entièrement. Le poète donc fait usage de l'espace entre des

formes fixes, la poésie traditionnelle et la prose, mais même cette espace crée un nouveau genre moins conventionnel, le poème en prose. Mais ce genre aussi est insuffisant d'arriver à la fin de l'objectivité. Il n'existe aucun genre à travers lequel on peut atteindre l'objectivité parce qu'on ne peut jamais éviter une certaine médiation entre la vision du poète et son expression. Dès qu'on emploie le langage en général, il manque quelque chose de la vision de l'écrivain. Ces bornes sont une propriété du langage. Néanmoins Rimbaud et Delbo ont foi en le langage parce que le langage est leur seul outil d'expression. Les raisons d'écrire transcendent les insuffisances de l'écriture. Rimbaud, dans son ambition littéraire, veut accomplir ce qui est impossible à accomplir à travers le langage. Dans « Alchimie du verbe » il dit, « je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. . . . J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges » (106). Face à l'inexprimable, Rimbaud persévère dans l'espoir, « un jour ou l'autre » d'y arriver. Nous voyons, en plus, dans le titre du poème, « Alchimie du verbe », qu'il se rend compte de l'impossibilité de son projet. L'alchimie n'a jamais réussi à produire de l'or, et Rimbaud, dans ce poème, nous raconte « [l]'histoire d'une de [ses] folies » (106). Quand même, il la raconte. Delbo nous avoue qu'elle est aussi sans moyens de décrire ce qu'elle a vu. Quand elle raconte l'histoire des hommes qui sortent d'une baraque qui sert de logement aux femmes, elle se demande, « [c]omment dire la détresse dans leurs gestes. L'humiliation dans leurs yeux. Les femmes, c'est à la chirurgie qu'on les stérilise. »¹³ Dans une série de trois courtes vignettes au milieu d'*Aucun de nous ne reviendra*, Delbo répète après chacune, « Essayer de regarder. Essayer pour voir » (137-139). Avec ces

¹³ Charlotte Delbo, *Auschwitz et après* (Paris : Éditions de Minuit, 1970), tome 1, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 153.

phrases, elle se montre consciente de son échec, à cause des limites du langage, d'exprimer la totalité de l'expérience à Auschwitz. Mais ce qui est le plus intéressant est la manière avec laquelle le poète se rapproche de l'objectivité et non pas son succès ou son échec à le faire.

Si les contextes chez Rimbaud et Delbo sont inexprimables comment pourront-ils utiliser des formes fixes pour essayer de les exprimer ? À cause de leurs contextes, la vision de la transcendance et l'univers concentrationnaire qui s'échappent à la représentation vraisemblable, ils sont restés au milieu des formes fixes. Rimbaud et Delbo avaient choisi de ne pas se conformer aux règles soit de la poésie soit de la prose mais d'écrire certains de leurs textes en alternant poésie et prose. Tous les deux naviguent un espace indéfinissable entre la poésie et la prose, et Delbo chevauche entre la mémoire et la fiction. Comment chacun essaie-t-il d'atteindre ses objectifs à travers la poésie prosaïque ou la prose poétique ?

Rimbaud et Delbo profitent d'une évolution dans la poésie. La mort de Victor Hugo en 1885 libère la forme poétique en France parce-que avant la mort de Hugo, sa présence a dominé dans le monde littéraire et poétique. Personne n'a osé, par la création d'une nouvelle poésie, rendre inférieure celle de Hugo. On trouve l'année suivante, en 1886 le vers libre publié dans l'hebdomadaire *La Vogue*. Plusieurs poèmes des *Illuminations* de Rimbaud se trouvent dans les premières éditions de *La Vogue*, « Marine », « Fête d'hiver » et « Mouvement » par exemple.¹⁴ Clive Scott dans *Vers*

¹⁴ La poésie de Rimbaud n'était jamais publiée volontairement. Les poèmes cités ici qui ont apparus dans *La Vogue* et le reste des recueils de Rimbaud étaient publiés par Paul Verlaine. Rimbaud a fait parvenir à ses amis Izambard et Dumeny de quelques poèmes dans ses lettres, mais il n'a jamais formé des recueils modernes qu'on connaît aujourd'hui.

*Libre : The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*¹⁵ explique les influences menant à l'apparition des vers libres en France par exemple la psychophysiologie, la musique de Wagner, la chanson populaire, le Romantisme, les vers libres classiques, et les traductions des poèmes anglais en français. Le vers libre, ensuite, se transforme en genre plus indéfinissable du poème en prose. Selon Scott, le poème en prose est "a real hybrid with ever-shifting parameters, precisely because it is a site of exchange and intersection."¹⁶ Et d'après Baudelaire, « le miracle d'une prose poétique » relève du fait qu'elle est « musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. »¹⁷ Donc on voit que la poésie se transforme en méthode d'expression aussi proche que possible à la réalité où tout est fluide et sans rythme fixe.

Rimbaud était un des premiers poètes modernes français, qui cherchait une poésie objective afin de briser la tradition de l'alexandrin, de la rime, et de toutes les conventions de la poésie. Dans une lettre à Georges Izambard, il remarque qu'il déteste la poésie subjective d'Izambard, « vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant voulu rien faire. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse ». Donc Rimbaud essaie d'opposer sa poésie qui met tout au défi à la poésie « fadasse », c'est à dire la poésie qui ne se révolte pas contre chose et qui ne pousse ni des limites de langage ni des possibilités de la poésie. Il s'agit, chez Rimbaud d'appriivoiser l'avenir et de voir l'inconnu. C'est quelque chose de très abstrait mais

¹⁵ Clive Scott, *Vers Libre: The Emergence of Free Verse in France 1886-1914* (Oxford: Clarendon Press, 1990).

¹⁶ Ibid., p. 110.

¹⁷ Baudelaire à Arsène Houssaye, Claude Pichois, ed., *Baudelaire : Œuvres complètes*, (Paris, 1975), pp. 275-6. Cité par Scott, *Vers Libre*, p. 114.

Rimbaud pense qu'il a la vision nécessaire pour voir et comprendre des choses inconnues à l'homme. Il essaie d'exprimer des idées indéfinissables et inconnues à travers l'alternance de poésie et de prose.

« *Matin* » par exemple, est un poème qui rend visible le lien entre le poème en prose et la vision de Rimbaud. Le côté prosaïque du poème fait du personnage du poème une personne réelle qui nous parle. Le personnage, en parlant à la première personne, ne parle pas seulement de lui-même, comme dans le romantisme, mais il *nous* parle de lui-même comme si nous discutons ensemble. Il parle directement au lecteur : « N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable. . . » (115). Et plus tard il emploie l'impératif pour parler au lecteur : « Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, . . . tâchez de raconter ma chute et mon sommeil » (115). Il nous parle au présent comme par impulsion : « Pourtant, aujourd'hui, je crois avoir fini la relation de mon enfer » (115). Puis dans la phrase finale, il nous crie de partager avec enthousiasme sa vision de l'avenir, « Le chant des cieux, la marche des peuples ! Esclaves, ne maudissons pas la vie » (115). Nous sommes esclaves en nous conformant aux idées banales du monde. En nous racontant ses émotions intérieures et sa vision des possibilités de l'avenir comme on raconte à quelqu'un une histoire, le poète semble donner au lecteur un aperçu plus intime, plus franc de sa pensée.

D'après Rimbaud l'objectif de la poésie est de rendre visible l'inconnu et l'inouï et de les communiquer au lecteur afin de « changer le monde. » Donc la poésie perd toutes les exigences traditionnelles de forme pour communiquer la vision de l'inconnu. Dans « *Matin* » il s'agit d'un avenir nouveau et meilleur : « Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la

fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer –les premiers ! –Noël sur la terre ! » (115). Rimbaud propose un nouveau sens fondateur du monde et une nouvelle connaissance humaine lesquels renversent le sens donné au monde par la religion. Cette vision nouvelle et créative distingue la poésie de Rimbaud de la poésie fadasse. Rimbaud croit, comme son professeur Izambard lui a dit, que « [o]n se doit à la Société. »¹⁸ C'est à dire, pour Rimbaud, qu'il peut « changer le monde », faire penser les gens, et créer les nouveaux sens à travers la poésie. Mais si on n'assume pas le devoir à la société de l'améliorer, comme Rimbaud accuse son professeur, on produira la poésie fadasse qui ne change rien. Donc, Rimbaud se révolte contre toutes les choses qu'on croit à avoir un sens dans le monde, la signification du langage, la religion et l'état du gouvernement parmi d'autres.

Delbo écrit aussi une poésie qui met en question toute la poésie antérieure et qui emploie le vers libre et le poème en prose presque un siècle après Rimbaud. Formée par le modernisme des lettres français au début du vingtième siècle et enthousiaste du théâtre, Delbo est peut-être influencé comme Rimbaud par l'esprit d'innovation de l'époque. Elle décide d'écrire ses mémoires dans un texte qui comprend le vers libre et le poème en prose. Selon des entretiens avec Delbo sa motivation d'écrire est plus pratique ; elle a voulu à travers la poésie faire voir le lecteur, le toucher dans l'intimité de son âme, « Chacun témoigne avec ses armes . . . Je considère le langage de la poésie comme le plus efficace –car il remue le lecteur au plus secret de lui-même – et le plus dangereux pour les ennemis qu'il combat. . . . Je me sers de la littérature comme d'une arme, car la

¹⁸ Rimbaud à Izambard, [13] mai 1871, *Œuvres complètes*, p. 248.

menace m'apparaît trop grande »¹⁹. Elle emploie le langage de révolte, comme Rimbaud, mais contre l'ennemi du silence en face de l'inhumanité et elle se sert du langage poétique afin de mieux s'exprimer.

Les poèmes du vers libre paraissent souvent dans *Auschwitz et Après* et dans l'exemple suivant, la poésie permet à Delbo de parler de la mort de son mari, l'événement le plus personnel dans la trilogie. En fait, Delbo ne parle pas de son mari que sous forme de vers. Dans *Une Connaissance inutile* elle écrit,

Je me demandais / pour qui / pour qui il [son mari] mourait / pour lequel de ses amis / Y avait-il un vivant / qui méritait sa vie à lui / lui / le plus cher. / Doucement il est revenu / de là-bas où il était en allé / revenu me dire / qu'il était mort pour le passé / et pour les devenirs / J'ai senti que ma gorge éclatait / mes lèvres ont voulu sourire / mais c'était que je le revoyais. (24)

Delbo réagit contre ce que la société pense de la mort de son mari, qu'il est mort en se sacrifiant pour les autres, et en faveur de ce qu'elle en pense, que sa mort n'avait pas de mérite même au nom de l'humanité. Le vers libre permet à Delbo de s'exprimer comme si elle pensait à voix haute, sans besoin ni de la grammaire ni des mots superflus de la prose. Nous voyons, à travers ces exemples, que le vers libre de Delbo est si différent de celui de Rimbaud. Delbo suit, dans son vers libre, une logique prosaïque par rapport au vers libre de Rimbaud où il saute d'une image à l'autre.

Le poème en prose est difficile à définir : donc qu'est-ce qu'il y a de poétique

¹⁹ Bott François, "Entretien avec Charlotte Delbo", *Le Monde*, 20 juin 1975, cite dans Claude Schumacher, "Charlotte Delbo: theater as a means of survival", Claude Schumacher, ed., *Staging the Holocaust: The Shoah in drama and performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 217.

dans la prose de Delbo et pourquoi a-t-elle choisi de rendre sa prose poétique?²⁰ Pour montrer la prose poétique, je cite un des passages les plus lyriques d'*Auschwitz et Après*, « La Nuit » :

Nous nageons dans la boue, une boue visqueuse avec les tentacules inépuisables de ses vagues. C'est une mer de boue dans laquelle nous devons nager, nager à force, nager à épuisement et nous essouffler à garder la tête au-dessus des tourbillons de fange. Nous sommes contractées de dégoût, la boue entre dans les yeux, dans le nez, dans la bouche, suffoque et nous battons des bras pour essayer de reprendre aplomb dans cette boue qui nous enveloppe de ses bras de pieuvre. (88)

C'est vrai qu'elle nous raconte un cauchemar, et à cause de ça nous trouvons des images de la boue et de la pieuvre si bizarres. Nous voyons, dans l'extrait ci-dessus, que Delbo ne raconte pas simplement son rêve. Elle le raconte en se répétant : « Nous nageons dans la boue », « [c]'est une mer de boue dans laquelle nous devons nager, nager à force, nager à épuisement . . . ». Elle répète ses descriptions de sa façon de nager, et de la même façon, elle répète ses descriptions de la boue. En plus, à travers sa description de la boue, elle la transforme en symbole d'Auschwitz et du Shoah. La boue est quelque chose de dégoûtante qui les emprisonne et les suffoque jusqu'au point de la mort, tel Auschwitz. Je n'essaie pas ici de dire qu'est la poésie mais j'essaie de dire ce que rend poétique l'écriture de Delbo. Je m'intéresse ici à montrer un passage de prose poétique pour demander ensuite quels sont les avantages de la prose poétique.

²⁰ La critique littéraire Barbara Johnson met en question, d'après Mallarmé, la possibilité même de distinguer la poésie de la prose: "Le déplacement actuel de cette ligne de démarcation de l'axe prose/poésie à l'axe langage ordinaire/langage poétique n'a rien dissipé de l'intensité des questions de littéralité qui s'y posent." En fait, "Peut-on encore parler de dualité, lorsque les deux pôles, en réalité, ne se distinguent plus l'un de l'autre?" (Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique: La seconde révolution Baudelarienne* [Paris: Flammarion, 1979], p. 10, 177).

La prose poétique permet à Delbo de présenter plus vraisemblablement ce qu'elle décrit. Par exemple, dans l'extrait ci-dessus, elle nous montre la qualité du fantastique et de l'inconsciente d'un rêve. Nager dans une mer de boue est une image du fantastique et difficile à visualiser. L'aspect de l'inconscient est rendu par la fluidité de la prose, comme si Delbo racontait son rêve au moment même qu'il arrivait et sans inhibitions :

« Nous nageons dans la boue, une boue visqueuse avec les tentacules inépuisables de ses vagues. » Le passage, « La Nuit », d'où vient cet extrait ressemble fortement à la description de Baudelaire du poème en prose. Je le cite encore : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? »²¹

Donc la prose poétique est peut-être la forme la plus efficace pour raconter des choses invisibles, comme les mouvements de l'âme et de la conscience et des choses difficiles à croire, comme la cruauté des camps de la mort. Ce sont des choses presque impossibles à représenter vraisemblablement mais peut-être la prose poétique se rapproche autant que possible de les présenter.

Dans les lettres et la poésie de Rimbaud, nous voyons qu'il partage les idées de Baudelaire sur les possibilités de la prose poétique et qu'il fait partie des poètes qui conçoivent la poésie comme « la haute mission ». Il croit fortement que le poète est né poète et que le poète est doué de la vision du monde, de l'inconnu, et de la vérité. Mais nous avons toujours notre expérience et notre subjectivité qui donnent forme au monde et qui nous rendent aveugles à la vérité objective. Selon Rimbaud, le poète est le seul qui

²¹ Baudelaire, *Baudelaire: Oeuvres complètes*, p. 275-6.

est capable à travers les vers d'être voyant, c'est à dire à comprendre vraiment ce qui est le monde, le soi, l'inconnu et la vérité. « Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.»²² L'amour, la souffrance, et la folie représentent les états qui ne sont pas sous le contrôle de la raison. Et dans ces états, on se livre aux passions et on se voit différemment. Ceci est le dérèglement des sens et il nous revient sur l'idée de l'objectivité parce que les passions sont séparées de la raison et ils produisent les sens des images nouvelles de nous-mêmes. L'idée de Rimbaud est qu'à travers l'objectivité, à travers le dérèglement des sens, nous pouvons nous connaître parce que nous sommes en même temps toutes les versions différentes de nous-mêmes. Seulement en voyant toutes les possibilités de nous-mêmes pouvons-nous arriver à quelque quintessence. Mais le poète est le seul doué avec une vision objective des choses, des phénomènes, et de lui-même.

Donc d'après Rimbaud on ne peut pas atteindre la vraie vision que par le « systématique et raisonné dérèglement de tous les sens. » Le dérèglement est en vue d'une fin plus haute : le dégagement du monde et des sens. Donc le dérèglement des sens est un moyen d'arriver au dégagement du monde. En parlant du dégagement il « s'agit au fond de découvrir, dans et par le désordre [du dérèglement], une sorte de règle nouvelle.»²³ Cette règle nouvelle se trouve dans le dégagement et nous pouvons comprendre plus facilement ce qu'est le dégagement à travers les images de l'aube chez

²² Rimbaud à Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, p. 249.

²³ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* (Paris : Éditions du Seuil, 1955), p. 191.

Rimbaud, comme le critique littéraire Jean-Pierre Richard nous l'explique dans *Poésie et Profondeur*. Chaque aube est comme une création nouvelle du monde : « naturellement chaque aube change et recrée notre être, retrouve un court instant la vraie vie. » « Mais l'aube véritable ne dure qu'un éclair » et puis il est « redescendu dans la monotonie, dans le ressassement du quotidien . . . C'est alors pour faciliter son envol, sa délivrance, Rimbaud fait intervenir le « systématique et raisonné dérèglement de tous les sens » (190). C'est vrai que le dérèglement est le désordre mais il est aussi raisonné. Il s'agit de recréer consciemment l'éclair de l'aube pour nous délivrer du monde quotidien. D'après Richard, le dérèglement sert :

à faussé la sensation, à détraquer l'habitude, à bafouer raison et beauté, s'il prétend faire sortir le moi de son assiette et les choses de leurs casiers trop bien étiquettes, c'est à seule fin de secouer l'être, et de lui donner l'occasion de se dégager, donc de s'appréhender lui-même.²⁴

Il s'agit, dans le dégagement, d'une création nouvelle des choses et du soi. Cette création nouvelle se manifeste par une règle nouvelle, le contenu, le genre et le style « nouvelle » ou visionnaire des vers de Rimbaud. Ce qui caractérise la règle nouvelle chez Rimbaud est la transcendance des limites du monde, c'est à dire la transcendance de la subjectivité et des conventions du langage.

Le but de cette règle nouvelle n'est pas seulement de voir objectivement le monde mais de voir aussi objectivement le soi. Donc quand Rimbaud écrit à Demeny, « Je est un autre », expression très connue, il veut dire que le poète doit voir lui-même comme autre, comme objet.²⁵ Comme voyant et à travers l'écriture objective, Rimbaud propose

²⁴ Ibid.

²⁵ Rimbaud à Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, p. 249.

qu'il puisse comprendre l'objet, JE. « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance entière ; il cherche son âme ; il l'inspecte, il la tente, l'apprend. »²⁶ Il trouve que « sa propre connaissance » n'est pas possible qu'à travers la vision objective qui veut dire le dégagement du monde. En effet, le poète se recrée afin de se comprendre ; c'est une « [c]réation merveilleusement radicale », d'après Richard, « car rien n'y retient les oiseaux à l'arbre, aucune atmosphère, aucun souvenir ; rien non plus n'y rejoint le silence au cri ; aucune transition n'y relie le JE à l'autre. »²⁷ C'est vrai que cet autre vient du JE, il est né du JE, mais au moment de la création, le lien entre le JE et l'autre est brisé, et le JE créé est dégagé du monde. Nous pouvons dire aussi que le JE créé transcende le monde.

L'objectivité chez Rimbaud, le dégagement du monde et de l'être afin de comprendre leur vérité, nous montre la multitude des possibilités. L'objectivité veut dire la vérité et les possibilités des choses ainsi que nous-mêmes sans tenir compte des conventions du langage ou de nos sens parce qu'ils nous empêchent de voir la vérité et toutes les possibilités des choses. Les conventions du langage limitent notre imagination et les sens divers des choses. En essayant de voir des choses objectivement, Rimbaud se sert de toute son imagination pour libérer des choses de leur emprisonnement par le langage et par les sens convenus :

La vieillesse poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe. Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; . . . Puis

²⁶ Ibid.

²⁷ Richard, *Poésie et profondeur*, p. 191.

j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit.²⁸

Donc nous pouvons penser de l'objectivité comme l'hallucination de l'esprit et des mots. Rimbaud nous montre les images rendues si bizarres parce qu'elles ne conforment pas au monde ordinaire. Et, en conséquence, les formes traditionnelles de la poésie ne suffisent plus à exprimer ces monstres et ces mystères. C'est seulement à travers « l'hallucination des mots » et « le désordre », voire le dérèglement des sens, que Rimbaud peut arriver à l'objectivité, où il accepte et « [trouve] sacré le désordre de [son] esprit. »

La poésie et la prose poétique chez Delbo sont aussi liées à la vision objective du monde et du soi. Delbo se voit aussi comme voyante. Elle est voyante des monstres humains, des abus atroces des corps, des squelettes vivants, et de la destruction de l'esprit humain. Peut-être l'aspect le plus remarquable de son écriture est sa vision des esprits qui survivent leur destruction et qui restent humains parmi les monstres, et sa vision des corps qui refusent de mourir. Donc il s'agit de deux mondes chez Delbo, le monde horrible qu'elle décrit et le monde humain où elle écrit : « Il y a des squelettes vivants et qui dansent. Et maintenant je suis dans un café à écrire cette histoire. »²⁹ Elle traverse l'espace entre le camp de mort et le monde des hommes ; elle traverse l'espace entre le passé et le présent où elle écrit. Cette séparation entre deux mondes est semblable à la séparation entre le monde d'hallucination et le monde de convention chez Rimbaud. Et nous pouvons regarder les camps de mort comme un monde d'hallucination divorcé du monde convenu et humain.

²⁸ Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Oeuvres complètes*, p. 108

²⁹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 45.

Un des objectifs de Delbo –donner la vision objective du monde inhumain –est présent dans sa phrase « Essayez de regarder. Essayez pour voir. » Elle ne représente pas l'univers concentrationnaire ; elle le présente. Au milieu d'une page blanche, Delbo nous raconte littéralement ce qu'elle a vu, « Un cadavre. L'œil gauche mangé par un rat. L'autre œil ouvert avec sa frange de cils. Essayez de regarder. Essayer pour voir. »³⁰ Delbo n'ajoute rien à cette image ; elle nous le présente simplement. En fait, ce sont les seuls mots sur la page. Elle est voyante littérale de l'inconnu horrible. Mais elle ne nous attend pas de comprendre ces images donc elle nous conseille d' « Essayez de regarder. Essayer pour voir. » Delbo comprend qu'elle est voyante d'un autre monde qui est inconcevable à nous. Elle nous présente ce monde sans commentaire de sa part sauf à travers la structure du langage : la juxtaposition, la métaphore, le parallélisme, le contraste, les symboles – des méthodes de la poésie. L'objectivité chez Delbo vient de sa façon de se baser dans le littéral et de sa manière poétique.

Les juxtapositions dans les textes montrent les sens ambigus du monde. Le lendemain d'un jour où les commandants du camp de mort ont forcé des femmes à courir sous les coups et les hurlements en portant les pelletées de terre dans leurs tabliers, Delbo parle des femmes dans sa baraque : «Le lendemain, plusieurs des nôtres entraient au revir. Elles sont sorties sur la civière. Le ciel était bleu, le soleil retrouvé. C'était un dimanche de mars.»³¹ Elle décrit la nature qui s'éveille pendant le printemps, et elle la juxtapose fortement à la mort des corps sur les civières. De cette manière poétique elle révèle ses idées sur l'existence de la nature auprès de l'horreur par une juxtaposition des

³⁰ Ibid., p. 137.

³¹ Ibid., p. 151.

mots sans commentaire de sa part. La beauté de la nature existe toujours auprès de la mort horrible. On a la surprise de voir que la nature et la beauté restent intactes et qu'ils ne se contredisent pas la mort. La nature est peut-être la seule consolation dans cette situation. Le monde continue plus ou moins comme toujours malgré la mort des innocents. Donc en même temps que c'est une consolation, la nature est aussi inquiétante. La nature et la beauté ne sont pas sujet à la destruction des Nazis mais ils sont des forces du bien très distantes du monde de la souffrance. Tout ce qui est important se trouve dans l'espace blanc entre « la civière » et « le ciel. »

Les métaphores de Delbo créent des symboles des situations réelles. En rêvant à son retour chez elle et à l'assurance de « toucher de nos mains la pierre à évier », elle pense immédiatement à la réalité qu'elle est encore très loin de sa famille et de sa maison. La pierre à évier la rappelle le travail dans le camp « cette brique froide contre notre cœur nous la portons à un autre tas, dans un cortège morne où chacune a une brique sur le cœur, car c'est ainsi qu'on transporte les briques ici. »³² La présence réelle de la brique s'impose en même temps que l'utilisation de la brique comme métaphore. Toutes les femmes souhaitent rentrer chez elles et ce souhait de rentrer crée la souffrance émotionnelle, la terreur et la peur qu'elles doivent supporter dans le camp de mort, semblable à la souffrance physique, l'effort requis par le fait de porter les briques froides.

Comme le texte de Delbo est rempli de métaphores, j'espère démontrer dans la citation suivante que la métaphore est la figure privilégiée de l'écriture de Delbo. L'image suivante est une métaphore allégorique, c'est-à-dire que Delbo ne nous dit pas,

³² Ibid., pp. 91-92.

comme dans la métaphore des briques froides, que c'est un passage métaphorique. C'est à nous de le voir.

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.

Ils ont un sac attaché sur le ventre et ils plongent la main dans la poussière d'os humains qu'ils jettent à la volée en peinant sur les sillons avec le vent qui leur renvoie la poussière au visage et le soir ils sont tout blancs, des rides marquées par la sueur qui a coulé sur la poussière.³³

Nous voyons la culture d'un champ où les gens sèment des graines. Mais ce qui est normalement un symbole de la vie est renversé en symbole de la mort. La poussière ne reste pas, il revient pour marquer la culpabilité sur des visages des hommes et des femmes qui abusent le corps humain et l'esprit humain. La poussière d'os est métaphore de la honte, de la culpabilité et de la mémoire qui reste avec des hommes et des femmes sur leurs corps. Ils jettent la poussière d'os pour oublier les atrocités infligées au corps humain et pour mettre autant d'espace que possible entre eux et ces corps mal traités. Mais semer d'os est une perversion de l'enterrement des os et donc des os, comme fantômes blancs, se lèvent et hantent ceux qui veulent oublier leur destruction. Personne, témoin des événements du Shoah, ne peut pas oublier ce qui s'est passé, « le vent . . . renvoie la poussière. »

Delbo tire des éléments de sa propre mémoire pour nous montrer ce qu'était le Shoah. Elle crée aussi des histoires, comme ci-dessus, pour nous faire voir la vérité du Shoah. Nous voyons des motivations de Delbo comme semblables à celles de Rimbaud, par exemple donner la vraie vision de l'être humain et de son environnement, « Essayez

³³ Ibid., pp. 18-19.

de voir. Essayez pour regarder» et pour relever cette vision à travers des méthodes poétiques. Delbo comme Rimbaud nous présente un monde bizarre, absurde, et hors de l'ordinaire, un monde dégagé. Nous voyons aussi dans la poésie de Delbo un dérèglement de tous les sens. Mais le dérèglement des sens est l'essence de l'univers concentrationnaire et il nous donne une nouvelle règle différente de celle de Rimbaud. La nouvelle règle de Delbo c'est la mort ; c'est l'inverse de la vision transcendante de Rimbaud.

Le temps – entre la temporalité et l'intemporalité

S'agit-il d'une coïncidence bizarre que les deux auteurs utilisent les images de l'aube et de l'éternité comme symboles de la nouvelle règle de chacun ? L'éternité et l'aube sont des phénomènes que des poètes ne peuvent pas préciser et qui deviennent symboles de la transcendance chez Rimbaud et de la mort chez Delbo. Mais ces images expriment autant que possible leurs visions inexprimables. Comment exprimer la transcendance ou l'enfer ? Il faut échapper au temps parce que ce que le voyant a vu n'appartient pas à ce monde. Rimbaud voit la possibilité d'écrire des silences et de créer des couleurs et des odeurs des voyelles. Ce sont des idées presque inconcevables à nous. L'univers concentrationnaire est aussi un monde hors du temps et Delbo utilise les deux images de l'éternité et de l'aube comme métaphores de l'intemporalité. L'éternité et l'aube sont des espaces entre des choses connues et des choses inconnues. Ils sont des espaces indéfinissables et des moments hors de la temporalité. Chez Rimbaud, l'éternité et l'aube sont des aperçus de la vérité, des moments brefs qui nous montre la possibilité de transcendance. Cependant, chez Delbo, ce sont des images du néant et de l'intemporalité qui nous font sentir l'emprisonnement d'un enfer.

L'aube et l'éternité chez Rimbaud sont des passages des limites du monde aux possibilités. Rimbaud dans « Bonne pensée du matin », « Fêtes de la patience - L'Éternité », et « Aube » nous montre l'esprit du poète qui veut conquérir l'aube ou capturer sa magie mais l'aube est seulement un moment bref. L'aube est quelque chose d'indéfinissable entre la nuit et le jour, entre le sommeil et le réveil, entre les ténèbres et la lumière. Cependant en même temps que l'aube est symbole de la possibilité de la transcendance du langage il est aussi symbole qui nous rappelle que le langage réside encore dans le monde matériel. Dans « Bonne pensée du matin », on voit l'aube : « A quatre heures du matin, l'été, / Le sommeil d'amour dure encore. / Sous les bosquets l'aube évapore / L'odeur du soir fêté. // Mais là-bas dans l'immense chantier / Vers le soleil des Hespérides [des limites du monde connu], / En bras de chemise, les charpentiers / Déjà s'agitent » (76). L'aube est ici comparée au mouvement du réveil où l'amour et les odeurs « du soir fêté », les mémoires du soir passé, persistent. Mais l'aube ne persiste que pour un moment ; bientôt il évapore jusqu'au néant. Comme l'aube est quelque chose de magique et d'insaisissable, c'est caché en dessous des bosquets. Dans la deuxième strophe, l'image de l'aube est libérée du sommeil et d'en dessous des bosquets. L'aube devient symbole des possibilités de transcender des limites de la connaissance, « des Hespérides », et pour révolter contre l'ordre social, la révolte des ouvriers.

L'éternité, chez Rimbaud, c'est l'aspect temporel de l'aube qui tient toutes les possibilités de transcendance et de changement. Dans le poème « L'Éternité », nous trouvons la définition du titre, « la mer allée [le mouvement] avec le soleil [la lumière] » (79). Il s'agit d'un mouvement lent et distant vers une lumière, vers un futur nouveau et

lumineux qui promet la connaissance, la paix, ou simplement la possibilité de changement. Dans « Alchimie du Verbe », l'éternité est « la mer mêlée avec le soleil » (106). En fait, dans « Alchimie du verbe », nous trouvons encore le poème « L'Éternité » mais avec quelques variations. Les deux versions décrivent soit un soleil qui se couche soit un soleil qui se lève soit les deux en même temps. L'éternité est donc le moment entre le jour et la nuit, le moment où le soleil touche la mer. Ce qui rend le moment éternel est l'intemporalité : l'aube et le crépuscule se ressemblent, et à certains moments, on ne peut pas les distinguer. L'éternité est un moment, entre le jour et la nuit, qui échappe au temps et à la vision et à travers l'intemporalité crée un espace à la fois vide de temps et plein de possibilités.

Chez Rimbaud l'aube est un nouvel espace, ni nuit ni jour, hors du temps, « De la nuit si nulle Et du jour en feu »³⁴. L'aube est un entrevoir d'un autre monde de possibilité et de magie que notre sens et notre raison nous empêchent d'habiter, « Je levai un à un les voiles. . . . la grand'ville elle fuyait parmi les clochers . . . je la chassais. »³⁵ Chez Delbo l'aube est un espace confondu comme la mémoire et l'actualité se confondent dans le texte; c'est la nuit et le jour en même temps. L'aube chez Delbo fait partie de l'événement de l'appel chaque matin dans les camps de concentration. L'aube ici n'est ni magique ni image d'un avenir de possibilité mais c'est un symbole de la souffrance, du mal et de la tentation de la mort, « je cédaï à la mort. À chaque aube, la tentation.»³⁶ Les sens sont confondus et le temps ne passe pas, « On attend. Depuis les jours, le jour suivant. Depuis la veille, le lendemain. Depuis le milieu de la nuit,

³⁴ Rimbaud, « L'Éternité », *Œuvres complètes*, p. 79.

³⁵ Rimbaud, « Aube », *Œuvres complètes*, p. 139.

³⁶ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 109.

aujourd'hui. On attend. »³⁷ Donc l'éternité de Delbo n'est pas un mouvement si lent vers l'horizon mais le temps immobile et la souffrance sans cesse.

L'intemporalité des passages chez Delbo vient des moments vides pendant l'appel et des actions répétées chaque jour. L'intemporalité est reflétée par la répétition du texte, « On attend encore. . . . On attend. . . . On attend. . . . On attend le jour parce qu'il faut attendre quelque chose. On n'attend pas la mort. On s'y attend. On n'attend rien. On attend ce qui arrive. »³⁸ Chez Delbo, l'éternité n'est pas de chose pour nous faire rêver. Au lieu de voir des possibilités nous sommes fait prisonniers de l'éternité. À ce moment Delbo se trouve suspendue entre le monde passé et le monde futur et nous sommes aussi immobiles dans l'éternité du présent à cause de la répétition.

La mémoire – entre le passé et le présent

Dans un monde hors du temps, qu'est-ce qui se passe avec la mémoire ? Étant d'outre tombe rend difficile la mémoire temporelle dans les œuvres de Rimbaud et de Delbo. Delbo nous dit, « je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique. »³⁹ Elle nous avoue souvent dans le texte qu'elle n'est pas sûre de ce qu'elle raconte. La plupart du temps elle raconte des sensations physiques. Dans les circonstances extrêmes et les narrations qu'ils produisent chez Rimbaud et chez Delbo, le corps (des sensations du corps et des parties du corps) devient un thème privilégié de l'œuvre. Je vois aussi la poésie de Rimbaud comme produit des circonstances extrêmes. Il s'agit des visions de la fin du monde, des visions de l'inconnu et de l'inouï, des

³⁷ Ibid., p. 37.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., épigraphe, p. 7.

visions de l'éternité et des choses magiques. Il faut retrouver la mémoire des situations extrêmes à travers le corps. Dans plusieurs passages, Delbo fait des listes des parties du corps parce que c'est le corps auquel elle fait référence pour se souvenir de ce qui s'était passé : dans son rêve, elle est étranglée « par un tentacule qui s'enroulait autour *du cou*, serrait *les vertèbres*, les serrait à les craquer, *les vertèbres, la trachée, l'œsophage, le larynx, le pharynx et tous ces conduits qu'il y a dans le cou*, les serrait à les briser. »⁴⁰

Elle dédie une section d'*Aucun de nous ne reviendra* à la sensation de soif, et c'est à travers son corps qu'elle la rappelle : « *Les lèvres* essaient de parler, *la bouche* est paralysée. *La bouche* ne forme pas de paroles quand elle est sèche, qu'elle n'a plus de *salive* » (115). C'est l'aspect physique de la soif qu'elle nous raconte en détail. Chez Rimbaud, le poète se rappelle souvent des images de la nature, et il le fait, non pas à travers les descriptions du corps comme chez Delbo, mais à travers la personnification de la nature. Il nous décrit des fleurs dans une forêt comme les êtres humains dans le poème « L'Enfance », par exemple : « les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, –la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des près, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer » (122). La fille est une fleur des pétales oranges, assis dans les rayons de soleil. La fleur est une fille nue et naturelle qui fait de l'ombre dans la forêt. Et le poète voit que la fleur, ou ses couleurs, fait partie de, « habillent », l'arc-en-ciel, la flore, et la mer. « Antique » est un poème à propos de la déité grecque, Pan, dieu qui représente la personnification de la nature : « Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe » (122). Le double sexe, l'image d'un être hermaphrodite, fait référence aux fleurs hermaphrodites et par conséquence l'image personnifie les fleurs. Dans « Vies », le poète se rappelle le développement de sa

⁴⁰ L'accentuation est la mienne. Ibid., p. 87.

sagesse, aussi à travers la personnification de la nature : « Je me souviens des heures d'argent et de soleil vers les fleuves, la main de la campagne sur mon épaule, et de nos caresses debout dans les plaines poivrées, – Un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée . . . Je vous indiquerais les richesses inouïes » (128). Donc la personnification chez Rimbaud aide le poète à se souvenir de ce qu'il a vu. Le poète se présente comme un personnage qui raconte ses mémoires du passé et ces images de la nature personnifiées fonctionnent comme moyens de retrouver ses mémoires dans les poèmes.

Dans leurs œuvres Rimbaud et Delbo utilisent la mémoire du passé. Cependant, chez Delbo, nous voyons l'émergence parfois de l'auteur au moment d'écrire. La mémoire est ce qui lie le passé et le moment présent dans lequel Delbo écrit. On peut dire aussi que la mémoire lie le passé et le futur parce que c'est la mémoire qui leur donne de la signification. Peut-être la mémoire falsifie-t-elle le passé,

Je suis debout au milieu de mes camarades et je pense que si un jour je reviens et si je veux expliquer cet inexplicable, je dirais: « Je me disais : il faut que tu tiennes, il faut que tu tiennes debout pendant tout l'appel . . . » Et ce sera faux. Je ne me disais rien. Je ne me pensais rien. La volonté de résister était sans doute dans un ressort beaucoup plus enfoui et secret qui s'est brisé depuis, je ne saurais jamais. Et si les mortes avaient exigé de celles qui reviendraient qu'elles rendissent des comptes, elles en seraient incapables. Je ne pensais rien. Je ne regardais rien. Je ne ressentais rien. J'étais un squelette de froid. . . .⁴¹

Dans ce cas la mémoire est véhicule pour inventer un passé qui n'a jamais existé, en réalité, Delbo n'a rien pensé, mais en la récréant, elle invente les pensées qu'il faut penser dans telles situations. On peut penser de la mémoire comme de la récréation, de l'invention et de la destruction du passé.

⁴¹ Ibid., 104.

James Olney dans son essai, "Some Versions of Memory / Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography," nous présente une idée plus radicale du passé que la nôtre. Nous ne récréons ni inventons le passé parce que le passé n'a jamais existé: « When 'is' has been transformed into 'was' when the unique moment of the present slips into the huge abyss of the past, if it remains in any sense real at all, then it must be within a new and entirely different order of reality from that informing the present . . . 'the past . . . never really existed: it has always been an illusion created by the symbolizing activity of the mind.' »⁴² Si le but est de retrouver le passé, on ne peut que le manquer, donc l'écriture crée un nouveau passé qui n'est lié au passé réel qu'à travers la mémoire, c'est-à-dire, « the symbolizing activity of the mind. » Nous pouvons imaginer facilement les créations du passé, nous le faisons chaque fois que nous lisons. Nous devons imaginer le passé que l'auteur a créé. Cependant, le corps humain a un rôle spécial dans la création du passé. Le corps est la seule chose qui a existé au passé et qui existe encore au moment présent. Le corps physique est le lien entre le passé et le présent et entre le présent et le futur.

Au sens propre, Delbo a seulement son corps, sa mémoire corporelle, pour se souvenir d'Auschwitz. La mémoire temporelle ne marche pas. L'individu à Auschwitz, le « je » du texte, est autre chose que Delbo. C'est comme si elle avait deux vies et les deux ne sont pas liées l'une à l'autre. Donc Delbo arrive, après cette expérience, à travers l'écriture à comprendre ce Delbo d'Auschwitz, à la regarder pour la première

⁴² James Olney, « Some Versions of Memory / Some Versions of Bios : The Ontology of Autobiography », Olney, *Autobiography : Essays Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 237

fois, à la créer, « j'avais eu envie de rire. Ou plutôt, non, j'avais vu un double de moi ayant envie de rire. »⁴³ Elle crée aussi ses compagnons d'Auschwitz en utilisant le sujet « Je » dans *Mesure de nos jours*. Par exemple, « Dans le wagon, je ne connaissais personne. Je n'étais pas à Drancy que depuis trois jours quand le départ a eu lieu. Je n'avais pas eu le temps de me lier. »⁴⁴ Le titre de ce passage est « Ida » mais si Ida était toute seule comment Delbo peut nous raconter son expérience en tel détail ? Le « je » de cet extrait est à la fois Delbo et non pas Delbo. Elle exprime ses propres émotions et elle se rappelle ses compagnons ou situations qu'elle a vu pour créer des histoires des autres personnes.

La vision que Delbo a d'elle-même ressemble au regard objectif de Rimbaud quand il dit « JE est un autre. » À cause des circonstances extrêmes, Delbo est plus capable que la personne ordinaire de se voir objectivement. Comme le monde des camps de concentration est « un autre monde », dégagé du monde ordinaire, c'est normal que Delbo garde séparément la Delbo du monde ordinaire et la Delbo de l'univers concentrationnaire. Quand la Delbo qui écrit regarde la Delbo qui souffre dans les camps, c'est seulement afin de créer l'une dans les camps parce que, comme Delbo a dit dans la citation au-dessus, « Je ne me disais rien. Je ne me pensais rien. . . . Je ne regardais rien. Je ne ressentais rien », elle était presque objet sans être capable de former des idées. Donc un des objectifs d'*Auschwitz et Après* c'est de créer la Delbo de l'univers concentrationnaire. Cette création, comme Richard nous le dit à propos de Rimbaud et comme j'ai cité ci-dessus, est une « création merveilleusement radicale : car .

⁴³ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 64.

⁴⁴ Delbo, *Auschwitz et après* (Paris : Éditions de Minuit, 1970), tome 3, *Mesure de nos jours* (1971), p. 100.

. . aucune transition n'y relie le Je à l'autre. »⁴⁵ Les deux Delbos ne se sont pas reliées sauf par le corps. En même temps que la Delbo d'*Auschwitz et Après* reste un être distinct et absolument séparé de l'auteur, il existe une chose que les deux partagent, c'est le corps.

Le corps – entre le monde et le ciel

Rimbaud et Delbo utilisent le vers libre et le poème en prose comme les genres intermédiaires pour atteindre l'objectivité et pour parler des expériences des limites. Le corps est aussi un état intermédiaire entre la vision du poète et le monde quotidien. La seule chose commune aux deux domaines est le corps du poète. La vision est absolument intellectuelle et le monde est absolument physique mais le corps est moitié intellect et moitié physique. Les corps chez Rimbaud et chez Delbo sont les corps de changement et de détérioration. Il existe des images pareilles chez les deux par exemple, le squelette, la boue, la chair, et le sang, mais le corps fonctionne différemment chez Rimbaud et chez Delbo. Des images du corps chez Rimbaud sont liées à l'excès et aux profusions du corps pendant que celles de Delbo montrent la pétrification et l'impuissance du corps. On entend chez Rimbaud un ton fervent soit du bonheur soit de la rage. Dans « Nuit de l'enfer », Rimbaud nous montre sa descente consciente en enfer : « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. . . . Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! » (99). En faisant violence à son corps, Rimbaud arrive à la fascination de son corps en mutation. La destruction devient une forme extrême de la

⁴⁵ Richard, *Poésie et profondeur*, p. 191.

créativité, un type de révolte contre le corps. Mais cet enfer joyeux est très loin de l'enfer de deuil chez Delbo. Delbo est calme et déterminée pendant qu'elle décrit des horreurs. À l'occasion rare qu'elle peut se laver, elle enlève ses bas :

Je ne les avais pas enlevés depuis l'arrivée, depuis soixante-sept jours. Je les ai retirés en les retournant. . . . J'ai regardé mes pieds. Ils étaient noirs de crasse, et, au bout, d'un noir particulier, plutôt violet, avec des épaisseurs séchées aux orteils et mes orteils étaient bizarrement déguisés ; sauf les deux gros, ils avaient perdu leur ongle et c'étaient les ongles qui, détachés et collés aux bas, y faisaient ce curieux dessin. Naturellement, je n'avais pas le temps de méditer sur ce détail. Il fallait ne pas perdre une minute pour me laver.⁴⁶

Son ton est distant et presque monotone pendant qu'elle décrit son corps qui pourrit. Elle est un peu déconcertée quand elle voit ses ongles dans ses bas mais pas assez pour changer de ton. Et ce ton nous montre que Delbo se livre aux conditions horribles. Son corps n'a pas assez de puissance pour s'enrager. Le corps chez elle est faible et presque sans vie pendant que celui qu'on trouve dans la poésie de Rimbaud a trop de vie.

L'excès a aussi un côté violente et révolutionnaire, « Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang. Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris De rage, sanglots de tout enfer renversant Tout ordre . . . Ça nous est dû. Le sang ! le sang ! . . . Les volcans sauteront ! ». ⁴⁷ Ceci est un corps mobilisé pour la révolution, pour la vengeance. Comme le volcan s'écroule et change le paysage de la terre, le corps est prêt à faire se détruire. Dans le poème qui commence *Une saison en enfer*, le poète est prêt à se détruire après avoir trouvé la Beauté amère, « J'ai appelé les fléaux, pour m'étouffer avec le sable, le sang. Le malheur a été mon dieu. Je me suis allongé dans la boue » (93). Il

⁴⁶ Delbo, *Auschwitz et après* (Paris : Éditions de Minuit, 1970), tome 2, *Une Connaissance inutile*, p. 59.

⁴⁷ Rimbaud, « Fêtes de la faim », *Œuvres complètes*, p. 83.

avait comme but de « faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine. »⁴⁸

Mais ce corps en train de se détruire, à cause de sa colère, est aussi différent que possible de la représentation des corps chez Delbo qui sont condamnés à la destruction contre leurs volontés. La vierge chez Rimbaud dans « La Vierge Folle », a le pouvoir de réagir contre la décomposition de son corps, « je ne suis pas née pour devenir squelette ! » (102). C'est quelque chose de vrai mais impossible de crier avec telle force dans les camps de mort.

Dans *Aucun de nous ne reviendra*, Delbo se rappelle d'un squelette vivant, « C'est une femme. Un squelette de femme. Elle est nue. On voit les côtes et les os iliaques. Elle remonte la couverture sur ses épaules, continue à danser. Une danse de mécanique. . . . Ses pieds sont petits, maigres et nus dans la neige. Il y a des squelettes vivants et qui dansent » (45). Cette femme est déjà réduite au squelette et son mouvement délirant n'exprime pas d'émotions fortes. En fait, nous voyons un corps vidé d'émotions qui saute mécaniquement pour se réchauffer. C'est l'absence des émotions qui marque des corps chez Delbo. Le corps n'a pas la force de lutter pour sa vie, « L'homme marche. . . . Le sang marque les rayures du pantalon. De l'intérieur, une tache qui s'élargit comme sur du buvard. L'homme marche avec les crocs du chien dans la chair » (138). Le corps est presque mort, « Toutes les chairs qui avaient perdu la carnation et la vie de la chair s'étaient dans la boue séchée en poussière » (174). Même la volonté de survivre semble inutile. Delbo nous montre une femme qui quitte les rangs et tombe dans un fossé, après être resté debout pendant des heures, et lutte pour se relever, « Ses mains cherchent prise, ses ongles griffent la neige, tout son corps se tend

⁴⁸ Rimbaud, *Une Saison en enfer*, p. 93.

dans un sursaut. Et elle s'affaisse, épuisée » (44). C'est l'autre extrême de la violence et de l'excès chez Rimbaud où la volonté ne participe pas dans la décomposition du corps.

L'horreur d'un corps qui se décompose est partout dans chaque œuvre de Delbo, presque dans chaque phrase. Peut-être ces images sont plus appropriées dans les camps de morts mais c'est chez Rimbaud qu'on trouve les corps violés en plus grand détail. Dans « Honte », le personnage pense à faire violence à un corps : « (Ah ! Lui, devrait couper son / Nez, sa lèvre, ses oreilles, / Son ventre ! et faire abandon / De ses jambes ! ô merveille !) / Mais, non ; vrai, je crois que tant / Que pour sa tête la lame, / Que le cailloux pour son flanc, / Que pour ses boyaux la flamme » (86). Nous trouvons le langage de violence et les images du corps à cause de la règle nouvelle de Rimbaud qui veut dépasser des limites de l'écriture et qui veut rendre les mots accessibles à tous les sens, les sens les plus beaux et les sens les plus dégoûtants.

Rimbaud questionne la nature des mots. Il propose que les mots peuvent devenir des objets physiques et que les mots peuvent traverser la frontière entre la vision du possible et les bornes réels du monde. Chez Rimbaud, il veut libérer des mots, dégager des mots, de tous les sens convenus. Le poème « Voyelles » utilise les métaphores corporelles et change des conventions autour des mots et des lettres et des sons : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : . . . A, noir corset velu des mouches éclatantes Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, [des cadavres] . . . I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles. » (53). Dans « L'Alchimie du Verbe » il dit, après avoir cité des premiers vers de « Voyelles », « je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible . . . à tous les sens. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges » (106). Le poète montre ici que dans le domaine du langage, à cause de

l'arbitraire du signe, tout devient possible, et même des lettres signifient des couleurs et on peut trouver les mots pour décrire le silence.

Chez Delbo, l'image du corps est aussi le rendez-vous entre l'impossible et le réel parce qu'il montre la réalité de ce qu'on avait pensée impossible. La réalité des horreurs des camps de mort est plus horrible que des horreurs que Rimbaud imagine. Cependant Delbo limite ses descriptions des horreurs. En regardant une femme morte dans la neige, les femmes de la baraque de Delbo voient un cadavre vivant : « Les doigts se déplient lentement, c'est la neige qui fleurit en une anémone de mer décolorée. . . . Je regarde ce cadavre qui bouge et qui m'est insensible. »⁴⁹ Comme Delbo a dit elle-même dans un entretien, s'il n'y a pas de mots pour décrire des horreurs du Shoah, on peut les inventer parce que rien n'est au-delà de mots.⁵⁰ Delbo fait usage dans cette description du langage métaphorique pour nous montrer que la femme était une fois belle comme l'anémone de mer mais hors de son propre environnement d'un monde humain, et tout comme pour l'anémone de mer hors de la mer, elle meurt. Exprimé plus subtilement, Delbo utilise la structure du poème pour donner plusieurs sens aux mots: « Une plaine / couverte de marais / de wagonnets / de cailloux pour les wagonnets / de pelles et de bûches pour les marais / une plaine / couverte d'hommes et de femmes / pour les bûches les wagonnets et les marais / une plaine / de froid et de fièvre / pour des hommes et des femmes / qui luttent / et agonisent. »⁵¹ Delbo s'intéresse aussi aux possibilités du langage. Dans ce

⁴⁹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, pp. 32-33.

⁵⁰ « Certains ont dit que la déportation ne pouvait pas entrer dans la littérature, que c'était trop terrible, que l'on n'avait pas le droit d'y toucher . . . Dire ça c'est diminuer la littérature, je crois qu'elle est assez grande pour tout englober. Un écrivain doit écrire sur ce qui le touche. J'y suis allée, pourquoi n'aurais-je pas le droit d'écrire là dessus ce que j'ai envie d'écrire ? Il n'y a pas de mots pour le dire. Eh bien ! vous n'avez qu'à en trouver-rien ne doit échapper au langage » (*L'Express*, 14-20 février 1966, cité dans Schumacher, *Staging the Holocaust*, p. 227-8).

⁵¹ Ibid., p. 71.

poème, elle exploite la syllepse des mots à travers la structure du poème au lieu de nous expliquer des horreurs auxquelles elle pense. Voyez que des hommes et des femmes sont comparés aux cailloux et aux marais qui couvrent la plaine. Les bûches et les wagonnets servent à la fois à aider le travail des hommes et des femmes d'enlever des cailloux et à enlever des hommes et des femmes morts, comme des cailloux, d'une plaine. À travers le langage métaphorique, Delbo exploite, comme Rimbaud, des ambiguïtés des mots pour exprimer ce que nous pensons impossible.

L'être humain –lieu (locus) de la vérité

Rimbaud et Delbo s'intéressent aux expériences extrêmes comme la mort, l'enfer, et l'éternité. Dans ces situations très sévères le corps et l'âme se séparent et les deux écrivains se rendent compte que cette séparation ne produit pas de sens. Un corps sans âme est mort et une âme sans corps n'est pas réelle non plus. Le corps appartient à la terre et l'âme appartient au domaine spirituel. L'être humain, composé d'un corps et d'une âme, se trouve entre le monde et le ciel parce qu'il possède les caractéristiques du monde et du ciel. L'homme a un corps qui est physique comme le monde et une âme qui est spirituelle comme le ciel, domaine des esprits invisibles. La poésie de Rimbaud et de Delbo nous révèle que la vérité se trouve entre le domaine physique et le domaine spirituel, dans l'être humain et aussi dans le langage qui ont la possibilité d'arriver à la vérité spirituelle pendant qu'ils sont basés sur la matérialité.

Chez Rimbaud le corps est d'habitude grotesque pendant que l'âme est pure. Le poème « Adieu » est rempli d'images grotesques des corps qui pourrissent, « la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux » (115). L'image de ce cadavre

se trouve dans un enfer où il appartient à la «goule reine de millions d'âmes et de corps morts » (115). « Les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit »⁵² sont élevés au-dessus du corps comme le roi est élevé au-dessus du peuple. Le personnage de « L'Impossible » s'exclame du même thème : « O pureté ! pureté ! / C'est cette minute d'éveil [de son esprit] qui m'a donné la vision de la pureté ! Par l'esprit on va à Dieu ! » (112). C'est évidemment l'esprit qui est la source de son génie et qui est quelque chose complètement indépendante du corps.

Dans les *Derniers Vers* de Rimbaud nous trouvons que les besoins physiques comme la faim et la soif sont des métaphores de l'absence de spiritualité, l'absence de l'âme, et que la nature représente la spiritualité, l'éternité et la liberté. Que «des chansons spirituelles / Voltigent parmi les groseilles. / Que notre sang rie en nos veines, / Voici s'enchevêtrer les vignes / Le ciel est joli comme un ange, / L'azure et l'onde communient. »⁵³ La nature est en action : elle voltige, elle rie, elle s'enchevêtre, et elle se communique. Le sang qui rie dans des veines est le sang d'un être humain surchargé de la spiritualité jusqu'au point que des veines agissent avec ferveur. Puis le poète crie, « À toi, Nature, je me rends ; Et ma faim et toute ma soif » parce que c'est la nature qui tient la nourriture spirituelle qu'il lui manque.⁵⁴ Dans « Fêtes de la faim » il dit, « Je vais aux chairs de fruits blettes » (83). C'est encore une image de trop de vie où il s'agit de briser la peau, la limite physique, pour qu'on peut aller à l'essence de la chose. Il cherche le bien et la spiritualité dans des « chairs de fruits blettes. » Le manque de spiritualité est rempli par des images excessives et corporelles parce que la spiritualité,

⁵² Rimbaud, « Matin », *Oeuvres complètes*, p. 115.

⁵³ Rimbaud, « Fêtes de la patience », *Oeuvres complètes*, p. 77.

⁵⁴ Ibid.

chez Rimbaud, remplit et excède des limites physiques du corps. Rimbaud démontre qu'il faut un compromis entre l'âme et le corps. Le corps ne peut pas contenir l'âme entière et l'âme, la spiritualité pure, la vision pure, doit se conformer aux bornes du corps afin de former l'être humain complet et capable de s'exprimer.

Pendant que l'âme est séparée du corps, Rimbaud échoue à sa vision de la règle nouvelle, « la clarté divine.»⁵⁵ Puis il se rend compte qu'il ne peut pas atteindre la vérité jusqu'à ce que l'âme et le corps se rejoignent. Par exemple dans « L'Eclair », au moment de la mort le personnage voit que « le travail humain » ne peut pas être soutenu et donc il ne réussit pas à sauver l'homme de la mort et du mal, « [l]e travail humain ! c'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps. . . . Et pourtant les cadavres des méchants et des fainéants tombent sur le cœur des autres » (114). Le travail humain échoue à sauver le corps et au dernier moment le personnage lutte le plus fort pour l'âme, « Au dernier moment, j'attaquerais à droite, à gauche. . . chère pauvre âme » (114). Il y a une autre méthode d'arriver à la règle nouvelle dans « Adieu » ; le personnage a « essayé d'inventer de nouvelles fleurs, . . . de nouvelles chairs, de nouvelles langues » mais il manque aussi « la clarté divine » parce que ce qu'il crée est sans âme (115). Après sa saison en enfer, le personnage se rend compte qu'il faut essayer encore une fois d'arriver à la vérité et cette fois à travers l'être humain, « il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps. »⁵⁶ Ce vers nous rappelle le poème « Mémoire », « ô saisons, ô châteaux . . . J'ai fait la magique étude / Du Bonheur, que nul n'élude . . .

⁵⁵ « L'automne déjà ! – Mais pourquoi regretter un éternel soleil, si nous sommes engagés à la découverte de la clarté divine, – loin des gens qui meurent sur les saisons » (Rimbaud, « Adieu », *Œuvres complètes*, p. 115).

⁵⁶ Ibid.

Mais ! je n'aurai plus d'envie / Il s'est chargé de ma vie. // Ce Charme ! il prit âme et corps, / Et dispersa tous efforts. . . . Quelle âme est sans défauts ? » (86). Le personnage arrive finalement au bonheur, et comme le bonheur comprend tout, il n'a plus d'envie ni besoin d'effort. Il découvre que le bonheur prend âme et corps mais dans sa recherche de bonheur et de vérité, l'âme ou le corps lui a manqué.

Chez Delbo le corps et l'esprit sont aussi séparés forcément à cause des conditions inhumaines. Dans les camps de concentration, le but des Nazis est d'abord de dérober les prisonniers de leur humanité en les humiliant et en les démoralisant par la torture. Donc le corps nommé en tout détail prend sa place comme un thème privilégié du livre. Ce n'est pas un corps grotesque ici, mais un corps sans pouvoir qui chaque moment glisse de la vie, « Nous ne regardons pas, parce que les larmes coulent sur nos visages, coulent sans que nous pleurions. Les larmes coulent de fatigue et d'impuissance. Et nous souffrons dans cette chair morte comme si elle était vivante. »⁵⁷ Il s'agit d'un monde où le corps physique se manifeste beaucoup plus fort que l'esprit détruit. À Auschwitz, Delbo a l'idée qu'elle est seulement un corps, « Je reprends possession de moi, je reprends possession de mon corps comme d'un vêtement qu'on endosse froid de mouillé. »⁵⁸ Elle n'a pas sa propre puissance pour se supporter parce qu'elle se sent comme un vêtement froid et mouillé qui doit prendre la forme du corps qui le porte. Des adjectifs « froid » et « mouillé » transforment Delbo en une morte sans la chaleur de la vie, sans esprit.

⁵⁷ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, p. 133.

⁵⁸ Ibid., p. 106.

Nous voyons, chez Delbo, les images des corps sans esprits et l'esprit est lié à la raison à l'intellect aux émotions. Les conditions extrêmes d'Auschwitz éloignent l'esprit du corps et dans des images du corps chez Delbo, nous voyons des corps qui réagissent aux ordres par instinct, sans raison et sans émotion :

Toutes se mettent à courir. Elles courent. . . . nous aussi nous prenons à courir, à courir droit devant nous, . . . Et cela ne nous est plus du tout grotesque. Nous courons. Vers quoi ? Pourquoi ? Nous courons. Je ne sais pas si j'avais compris qu'il fallait courir parce que, de chaque côté de la porte et le long de la Lagerstrasse, en une double haie, tout ce que le camp comptait de SS en jupes, . . . battait comme au fléau tout ce qui passait entre les deux haies. . . . Je ne sais pas si j'avais compris qu'il fallait courir parce qu'il y allait de la vie. Je courais. Et il ne venait à aucune de ne pas se conformer à l'absurde. Nous courions. Nous courions.⁵⁹

Malgré que des actions des corps soient absurdes à cause de leurs réactions aveugles sans la motivation de l'esprit, les esprits des prisonnières ne sont pas morts. Les femmes courent sans connaître pourquoi mais c'est afin de sauver leurs vies. L'esprit au niveau de l'inconscient n'est pas mort et il réagit par instinct afin de résister à la mort. Même si l'esprit existe toujours, il existe une barrière entre l'esprit et le corps dans les personnages d'*Auschwitz et Après*. C'est à cause de cela que Delbo ne peut pas comprendre pourquoi elle court qu'après l'événement, quand l'esprit est encore relié au corps à travers la raison et la motivation.

L'être humain entier, âme et corps, est nécessaire pour faire la narration, pour nous lier au texte, et pour arriver au sens et à la vérité. C'est seulement après que l'esprit et le corps se réunissent dans un monde plus humain qu'elle peut adopter la narration

⁵⁹ Ibid., p. 60-61.

pour raconter et pour créer son histoire. En fait, *Auschwitz et Après* est un texte qui fait référence à lui-même afin de rappeler au lecteur la séparation de l'esprit et du corps et la

séparation de la Delbo d'Auschwitz et la Delbo qui écrit. En plein milieu du texte, la narration est brisée : « Il y a des squelettes vivants et qui dansent. Et maintenant je suis dans un café à écrire cette histoire —car cela devient une histoire. »⁶⁰ Elle saute rapidement de la narration d'un monde à l'autre pour démontrer que cette histoire n'est pas la création de l'être à Auschwitz mais celle de l'être humain et celui qui a survécu. Les facultés de l'intelligence et des émotions, qui se trouvent dans un lieu non physique, représenté par l'âme, sont nécessaires pour créer le passé à travers des symboles, c'est à dire à travers un texte.

Le retour de Delbo au texte pour lire et pour écrire est vraiment un événement qui recommence sa vie dans le monde quotidien. Même après sa libération, Delbo ne se sent pas un être humain vivant ; son esprit est toujours mort : « Je ne sentais rien, je ne me sentais pas exister, je n'existais pas. Combien de temps suis-je restée ainsi en suspension d'existence ? ». ⁶¹ Elle est un corps physiquement faible et sans esprit qui était perdu à Auschwitz, « toute capacité d'illusion et de rêve, toute perméabilité à l'imagination, à l'explication. Voilà ce qui, de moi, est mort à Auschwitz. Voilà ce qui fait de moi un spectre. »⁶² Et elle doit attendre jusqu'à un nouvel esprit se développe en elle et il arrive après une période du temps sous forme de réponse à l'humanité qui est présentée dans des livres. Les livres ont des qualités humaines comme Delbo nous montre. Il faut un

⁶⁰ Ibid., p. 45.

⁶¹ Delbo, *Mesure de nos jours*, p. 12.

⁶² Ibid., p. 17.

être humain dans le monde pour lire et pour écrire et non pas un être à la frontière du monde rentré de l'enfer parce que Delbo dans cet état ne peut pas croire au texte écrit : « De quoi parlait-il, ce livre ? Je ne sais pas. Je sais que c'était à côté. A côté des choses, à côté de la vie, à côté de l'essentiel, à côté de la vérité. . . . je voyais au travers des mots. Je voyais la banalité, la convention, le vide. »⁶³ Donc l'être humain dans le monde, l'homme en possession des mots, est naïf d'après Delbo ; il ne voit pas la vérité et l'essentiel mais il croit qu'il les exprime par les banalités et les conventions des mots. En regardant à distance son expérience à Auschwitz Delbo est rendue capable de renverser les banalités et des conventions des mots dans sa présentation de l'univers concentrationnaire.

Rimbaud et Delbo, cherchent à exprimer une vérité de leurs expériences hors du monde ordinaire à travers le langage mais ils cherchent aussi à éviter des banalités et des conventions du langage. Même si la vérité se trouve hors de l'être humain, un corps et une âme, l'homme est le seul à posséder un moyen d'essayer d'exprimer la vérité, c'est le langage. Et le langage appartient à l'être humain, malgré ses limites.

Nous voyons que le genre hybride créé en alternant poésie et prose est utilisé délibérément pour rendre plus vraisemblable la vision du poète. Il faut chercher l'explication de leurs moyens différents de résoudre le problème de l'insuffisance du langage et des vérités différentes auxquelles ils arrivent dans leurs visions différentes. Rimbaud qui écrit au moment présent des sujets vifs de son âme rend à son œuvre un ton d'immédiateté ; voyez ses images si violentes des corps qui veulent détruire le physique

⁶³ Ibid., pp. 15-16.

afin d'échapper aux limites du corps pour aller vers la transcendance où tout est possible. Au contraire, Delbo écrit en regardant ce qui est passé. Elle retrouve un passé en le rendant présent au lecteur. Son ton est plus réservé que celui de Rimbaud comme elle évite de baser son œuvre sur des détails révoltants des corps torturés. Elle manque une intensité dans ses descriptions qui viennent de son respect envers la mort des victimes du Shoah et de sa perspective de distance de l'événement. C'est à cause de son respect et de sa perspective qu'elle n'arrive pas à la vérité de transcendance mais à la vérité de non-transcendance. Parce qu'elle regarde en arrière, elle connaît le futur qui suit le passé qu'elle raconte et elle sait que le futur ne tient pas de transcendance. Les façons de penser le monde et les nouvelles règles de Rimbaud et de Delbo sont fondamentalement différentes comme c'est révélé par leurs manières de dépasser le problème du langage mais malgré ça ils reconnaissent les mêmes obstacles à l'expression linguistique et ils utilisent les mêmes stratégies afin de les surmonter.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles. *Baudelaire: Oeuvres complètes*. Edité par Claude Pichois. Paris, 1975.
- Delbo, Charlotte. *Aucun de nous ne reviendra*. Tome 1. *Auschwitz et après*. Paris: Éditions de Minuit, 1970.
- . *Une Connaissance inutile*. Tome 2. *Auschwitz et après*. Paris: Éditions de Minuit, 1970.
- . *Mesure de nos jours*. Tome 3. *Auschwitz et après*. Paris: Éditions de Minuit, 1971.
- Johnson, Barbara. *Défigurations du langage poétique: La seconde révolution Baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979.
- Langer, Lawrence. Introduction à *Auschwitz and After*, par Charlotte Delbo. Traduit par Rosette C. Lamont. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Martino, Pierre. *Parnasse et Symbolisme*. Paris: Collection Armand Colin, 1928.
- Olney, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Richard, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris: Éditions de Seuil, 1955.
- Rimbaud, Arthur. *Oeuvres complètes*. Édition présentée et annotée par Antoine Adam, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972.
- . *Arthur Rimbaud, Oeuvres: Des Ardennes au desert*. Pocket Classiques. Paris: Pocket, 1998.
- Ross, Kristin. *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*. Tome 60. *Theory and History of Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Schumacher, Claude, ed., *Staging the Holocaust: The Shoah in drama and performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Scott, Clive. *Vers Libre: The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Wiesel, Elie. *Night*. New York: Bantam Books, 1982.
- Winspur, Steven, ed. *Substance. Special Issue : Writing the Real*. Vol. 60. Madison : University of Wisconsin Press, 1989.

Oeuvres Consultés

Bloom, Harold, ed. *Arthur Rimbaud*. New York: Chelsea House Publishers, 1988.

Cohn, Robert Greer. *The Poetry of Rimbaud*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

Gleize, Jean-Marie. *Poésie et figuration*. Paris : Éditions de Seuil, 1983.

-----, *Arthur Rimbaud*. Collection Portraits Littéraires. Paris : Hachette Supérieur, 1993.

Robb, Grahm. *Rimbaud*. New York : W.W. Norton & Co., 2000.

Roubaud, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*. François Maspero, ed., Paris : F. Maspero, 1978.