

Du témoignage concentrationnaire à la mémoire révolutionnaire : *Maria Lusitania* de Charlotte Delbo¹

Ana Maria Alves*

Instituto Politécnico de Bragança, CITeD, & Universidade de Aveiro, CLLC

Résumé: L'expérience concentrationnaire a profondément marqué l'œuvre de Charlotte Delbo, donnant à son écriture une vocation éthique : témoigner de la souffrance et lutter contre l'oubli. Si sa trilogie *Auschwitz et après* témoigne de ce devoir de mémoire, la pièce *Maria Lusitania* (1975) montre comment cette voix de survivante se projette au-delà des camps pour penser d'autres formes d'oppression. En inscrivant la Révolution des Œillets dans une perspective historique et mémorielle, Delbo met en scène l'aspiration d'un peuple à la liberté et souligne le rôle décisif des femmes dans la transition démocratique portugaise. Cet article interroge la manière dont l'écriture dramatique articule mémoire concentrationnaire et mémoire révolutionnaire, faisant du théâtre un lieu de transmission, de résistance et de réflexion politique.

Mots-clés: Charlotte Delbo, mémoire, résistance, théâtre, Révolution

Abstract: The concentration camp experience had a profound impact on Charlotte Delbo's work, giving her writing an ethical purpose: to bear witness to suffering and fight against forgetting. While her trilogy *Auschwitz et après* (*Auschwitz and After*) reflects this duty to remember, the play *Maria Lusitania* (1975) shows how this survivor's voice extends beyond the camps to consider other forms of oppression. By placing the Carnation Revolution in a historical and memorial perspective, Delbo dramatises a people's aspiration for freedom and highlights the decisive role of women in Portugal's transition to democracy. This article

examines how dramatic writing articulates concentration camp memory and revolutionary memory, making theatre a place of transmission, resistance and political reflection.

Keywords: Charlotte Delbo, memory, resistance, theatre, Revolution

*Revenir, ce n'est pas tout
c'est revenir pour se remettre à vivre
... Sortir de l'histoire
pour entrer dans la vie
essayez donc vous autres et vous verrez.*
(Delbo 1971 : 48)

Cette épigraphe nous conduit d'emblée dans le monde concentrationnaire vécu à la première personne par Charlotte Delbo, jeune communiste, arrêtée par la Gestapo en mai 1942 et déportée dans le convoi du 24 janvier 1943 à Auschwitz-Birkenau sous le statut de prisonnière politique. De ce convoi seules, « quarante-neuf sont revenues » (Delbo, 1965 : 22) lorsque l'évacuation des camps a commencé. Charlotte Delbo est l'une d'entre elles. Elle appartient donc à ce cercle restreint de rescapés qui nous donne « l'occasion de redécouvrir un récit parmi les plus puissants de l'univers concentrationnaire (Wieviorka, 2016 : 62). Libérée par la Croix Rouge le 23 avril 1945, après vingt-sept mois d'emprisonnement dont cinq à Birkenau, sept à Raïsko et quinze à Ravensbrück, elle a ressenti le besoin d'écrire l'Histoire, de témoigner ce qu'elle « a vécu (...), a traversé » (Agamben 1999 : 17-18).

Ce devoir ressenti comme obligation a été le sentiment de plusieurs survivants pris au piège dans « la folie de l'évènement, la folie de l'écriture, de la transmission » (Bornand 2004 : 108) comme s'ils avaient « la nécessité de transmettre la dernière volonté - explicite ou implicite - des morts, de tout dire, de ne rien passer sous silence » (*ibidem*). En fait, ils se portent en « position du témoin-survivant lié par un pacte aux morts, seul lien entre les vivants et les morts » (*ibidem*).

Ce trauma, qui pour certains auteurs s'est affiché comme indicible à la sortie des camps, a été pour Delbo, comme elle le témoigne d'ailleurs à Jacques Chancel le 2 avril 1974, lors d'une émission sur France Inter, écrit dans « une espèce d'état second ».² D'après ses propres termes, sa parole s'inscrit dans une exigence éthique de la restitution, visant à dire « l'incommunicable » (Delbo 1970b : 89), car « il pèse » (*ibidem*). Tel qu'elle l'a exprimé, il était absolument nécessaire de porter la voix des disparus, de revenir « pour dire » (Delbo 2013 : 16), et reconstruire « une ou plusieurs mémoires collectives » (Wieviorka 1998 : 13) et pas individuelles. Ce récit présente

une certaine complexité, ce qui conduit l'auteure, lors d'un entretien avec Claude Prévost, à souligner le besoin de mettre en lumière les enjeux liés à l'écriture du trauma :

Je me suis trouvée aux prises avec une réalité très difficile à décrire. J'ai éprouvé qu'elle résistait à la description triviale et banale. Il faut transcender un objet pour le décrire. Dans ce que j'avais à décrire là, il ne s'agissait pas seulement de paysages, de lieux, d'êtres dans leur apparence, il y avait aussi la Passion, la Passion au sens grand du mot, au sens pascalien, c'est-à-dire ce que des êtres ont subi. (Delbo 1965 : 42)

Le rapport de Delbo à l'écriture est marqué par la conscience d'une dette envers les morts : témoigner devient une obligation. Faisant écho aux paroles de Paul Ricœur, écrire est donc, pour l'auteure, un « devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi » (Ricœur 2000 : 108), de « redonner un nom, un visage, une histoire à chacune des victimes de la mort de masse » (Wieviorka 1998 : 177). Lorsqu'elle repense aux camps qu'elle a traversés, ce sont les visages d'hommes et de femmes qui lui reviennent en mémoire « la détresse dans leurs gestes, l'humiliation dans leurs yeux » (Delbo 1970a : 153). Delbo sent que « les événements vécus par l'individu ou par le groupe (...) de nature exceptionnelle ou tragique » doivent être rappelés. Pour l'auteure, ce devoir « de se souvenir, (...) de témoigner » (Todorov 1995 : 16) ne se limite pas à Auschwitz : l'expérience concentrationnaire nourrit une vigilance constante face aux nouvelles formes de dictature.

Son œuvre entière est empreinte de sa douleur. Dès lors, dire son histoire, « communiquer émotions, sentiments, expérience vécues » (*apud* Gelly/Gradwohl 2013 : 172), est une épreuve douloureuse, mais essentielle. C'est pourquoi son premier manuscrit ne sortira de l'ombre que vingt ans après sa libération. Interrogée sur cette parution tardive par Jacques Chancel, Delbo se souvient d'avoir déjà formulé ses raisons bien auparavant, en réponse à une camarade de déportation qui lui avait, avec justesse, posé la même question. Elle lui avait alors répondu :

Si je rentre, j'écrirai un livre et j'en avais déjà le titre *Aucun de nous ne reviendra*, un vers d'Apollinaire et j'ajoutais à ma confidente (...) je le publierai dans vingt ans, je me disais, mais pourquoi dans vingt ans et bien je lui répondais que ce livre aurait pour moi, tant et tant d'importance serait peut-être la seule œuvre de ma vie, mais il fallait que ce fût une œuvre. (Delbo 1974)

Delbo a tenu cette promesse et publié, en 1975, la pièce *Maria Lusitania*, un an après l'entretien radiophonique où elle évoquait son projet d'écriture. Ce texte dramatique s'inscrit dans la continuité d'un engagement antitotalitaire, et fait du théâtre un lieu privilégié où s'entrecroisent mémoire, politique et émancipation.

Marquée par le poids de son expérience concentrationnaire, l'ancienne résistante française choisit de porter un regard critique et lucide sur les bouleversements contemporains de l'époque, au moment où le Portugal amorçe sa transition vers la démocratie après près d'un demi-siècle de dictature.

Maria Lusitania repose ainsi sur un double mouvement : la persistance de la mémoire des camps et l'attention portée aux luttes actuelles pour la liberté. Ce déplacement de l'écriture au-delà du strict cadre concentrationnaire confère à Delbo une position singulière de témoin engagé, capable de relier des expériences historiques différentes au sein d'une même réflexion sur la dignité humaine. Pour saisir l'intensité de ces transformations, l'auteure entreprend un voyage à travers le Portugal, cinq mois après la révolution du 25 avril 1974, parcourant le pays du nord au sud, s'arrêtant dans les villages, franchissant montagnes et littoral, jusqu'à l'Algarve (Dunand, 2016 : 486). Ce périple est rapporté par sa biographe, tout comme son retour à Paris :

Pendant qu'elle remonte en voiture de Lisbonne à Paris, elle a dans sa tête tant de discussions, d'échanges avec ceux qu'elle a rencontrés (...). Elle traverse à nouveau la région reculée et montagneuse de Trás-os-Montes où la vie ne semble pas touchée par ce qui se passe là-bas en ville, avant de traverser Valladolid et Burgos, oui, Burgos, où elle pense à ceux qui ont chèrement défendu la liberté. (*ibidem*)

Comme le souligne Graça Santos, soucieuse de fixer la mémoire de ce qu'elle avait vu et entendu, Delbo, « dès son retour à Paris (...) s'attelle à l'écriture » de sa pièce (Santos 2023 : 45). Une information d'ailleurs confirmée par sa biographe qui explique que « C'est sous cette forme qu'elle veut rendre le désir de révolution qu'elle a vu, et son propre désir de révolution aussi (Dunand 2016 : 487).

Ainsi, structurée en trois actes, Delbo met en scène une famille villageoise confrontée aux bouleversements du 25 avril. Au centre de l'intrigue se trouve Maria, grand-mère et gardienne de la mémoire, déterminée, dévouée. Elle est « l'incarnation de la Lusitanie, l'ancien nom du Portugal » (*idem* : 488). Delbo lui attribue un destin singulier : celui d'une femme contrainte de céder la majeure partie de ses terres, mais qui parvient néanmoins à préserver sa lignée. Refusant l'émigration, elle consacre son existence à ses fils et petits-fils, véritables piliers de sa vie. Comme le souligne sa biographe, le choix de ce personnage principal peut étonner, mais il explique en grande partie le charme de la pièce. La grand-mère, à la personnalité vive, chaleureuse et empreinte de malice, s'inspire largement de la mère de Charlotte, qu'elle aimait avec retenue et sans effusion.

Les qualités de la mère apparaissent donc en filigrane à travers celles de la grand-mère, qui devient *Maria Lusitania*, figure symbolique des espoirs et des souffrances du peuple portugais après un demi-siècle de dictature. Elle incarne à la fois la continuité historique et la résistance de ce peuple.

Ainsi, par le monologue qui introduit la scène I du premier acte de la pièce, Maria plante le décor historique du pays « éperon au ventre gonflé de l'océan » (Delbo 1975 : 317). Elle évoque la puissance de la mer afin de décoder ce qui a « tracé (...) le destin de misère, (...) d'illusions » (*ibidem*) d'un peuple. Elle questionne ce qui a pu, « il y a tant de siècles, (...) fasciné [les] hommes [leur donnant] un vertige démesuré [celui de vouloir] découvrir le monde, le conquérir, le dominer » (*ibidem*). Un monde qui, d'après elle, a été conquis « parce qu'on sa[vait] monter une barque et se guider aux étoiles » (*ibidem*). Enfin, un monde « dominé parce qu'on arrive le premier et qu'on apporte un langage incompréhensible aux gens du pays. Langage dominateur parce que c'est un langage armé » (Delbo 1975 : 321). Cette critique du colonialisme, qui n'est en aucun cas voilée, rappelle le sentiment des « hommes enivrés, pris au miroir des horizons et des latitudes » (*ibidem*). Un sentiment qui n'est pas tout à fait partagé par les femmes qui, d'une part « ont maudit la mer » (*ibidem*), mais, d'autre part, « ont acclamé le retour des conquérants qui rapportaient les richesses des pays conquis » (*ibidem*). Tout en faisant appel à cette mémoire historique, Maria souligne, dans ce long monologue, combien cet « or [qui] a tout recouvert, tout faussé, tout corrompu (...) pendant des siècles et ensuite (...) a été faux, sauf la solitude des femmes » (*ibidem*).

Elle cherche à comprendre ce qu'il « reste de cette splendeur, de cet or ? Terre de-feu, Cap de Bonne-Espérance (...). Pour finir dans la sardine en boîte. Les hommes au chalut, les femmes à la conserverie » (*idem* : 318).

Maria clôt ce monologue en évoquant l'illusion suscitée par la mer. Elle souligne que « les hommes ont méprisé la terre, leur terre » (*idem* : 318) et sont partis vers « des pays sans soleil et sans douceur, dans des villes tout en pierre sombre [où] ils font n'importe quoi. Toujours des travaux durs. Les femmes les rejoi[ndront]. Domestiques, elles. Ils reviendront quand ils seront vieux. Ils seront privés de soleil (...). Et leurs enfants seront étrangers » (*ibidem*). Cette émigration massive des hommes évoquée par Maria rappelle l'oppression qui a contraint la population à trouver de nouveaux horizons, à se libérer des rouages d'une machine politique et sociale dictatoriale.

La deuxième scène du premier acte marquée par l'approche du 25 avril, jour du soulèvement orchestré par le Mouvement des Forces Armées, se déroule non « loin de là où la révolution a lieu, [auprès d'] une grand-mère restée dans son village, que ses deux petits-fils viennent retrouver par hasard le même soir : la veille de l'insurrection » (Dunant 2016 : 453).

Ses petits-fils Miguel et Francisco sont opposants au régime autoritaire. Ils symbolisent des positions politiques divergentes. Miguel, membre du Parti Communiste, s'est « enfui, évadé » (Delbo 1975 : 319) de la prison pour assister au « conseil révolutionnaire » (*idem* : 324) et préparer activement la chute du régime de Salazar. Inscrites dans le contexte des prémices de la révolution, ces retrouvailles

familiales, mettent en lumière la persistance de l’empreinte concentrationnaire dans la manière d’appréhender le corps souffrant et l’épreuve de l’emprisonnement :

MARIA - Que je te regarde. Montre-toi. Un peu maigre. Oui, un peu étroit, d’ici. Tu ne tousses pas au moins ?

MIGUEL - Non, jamais. Jamais. Jamais, je t’assure.

MARIA - Tes dents ?

MIGUEL - Toutes là. Tu sais, ce sont les débuts qui sont durs les interrogatoires...

MARIA - Tais-toi. Je sais. Je sais tout. Ne me dis rien. Que je te regarde seulement, que je te palpe. La peau est en bon état. Un peu pâle, un peu molle. Ce n’est rien. À l’air, elle reviendra. Et tu as toujours les beaux yeux de ta mère. C’est merveilleux, la jeunesse. Ce qu’elle peut supporter ! Des années entières derrière des murs sans fenêtre, et vivant, et allant ! Nous te remplumerons. (Delbo 1975 : 320)

À travers la figure de Maria, soucieuse de préserver « la lignée » (*idem* : 318), Delbo interroge les séquelles traumatiques de l’incarcération vécue par son petit-fils, établissant, par le biais du dialogue, une mise en relation des souffrances individuelles qui transcende les générations. La pièce montre ainsi que toute réflexion sur la liberté se nourrit de la mémoire de l’oppression, inscrivant les expériences passées dans une dynamique de transmission et de résistance.

En ce qui concerne son autre petit-fils, Francisco, il comptait « filer à l’étranger » (*idem* : 324) afin d’« échapper au service militaire » (Dunant 2016 : 453). Cependant, lorsqu’il a « appris que quelque chose se préparait, que le mouvement était prêt à engager l’action » (*idem* : 324-325), il a refusé de rejoindre les soldats sur les fronts de la guerre coloniale d’Angola. Comme le témoigne Maria, il veut « reste[r] au pays pour ne pas aller faire le soldat de l’autre côté de la mer, pour tuer des nègres qui ne lui ont rien fait et finir mangé par des crocodiles ou dévoré par les fièvres » (*ibidem*). Francisco rappelle alors les paroles de sa grand-mère qui affirmait qu’« une gorgée de liberté c’est bon à prendre, et c’est un goût qu’on n’oublie jamais plus » (*idem* : 357). S’il exprime sa volonté de s’engager aux côtés des Forces Armées, comme son frère avant lui, il demeure toutefois plus réservé quant à l’issue de leur combat. Francisco est convaincu que l’« on ne renverse pas un gouvernement juste pour changer le personnel politique. Il faut avoir une perspective, ouvrir l’avenir » (*idem* : 357).

Le dialogue entre les deux frères, transposé dans le cadre dramatique, reflète les tensions idéologiques qui traversent le Portugal post-salazariste. Miguel soutient les militaires qui se préparent pour un coup d’État, tandis que Francisco exprime sa méfiance radicale envers le pouvoir militaire et aspire à une transformation plus profonde de la société par l’intervention directe du peuple.

MIGUEL : L'armée prend la tête du mouvement en accord avec les partis politiques interdits. C'est l'aboutissement d'un travail souterrain qui est en train depuis des mois : un plan qui part de l'état-major militaire, disons de ses éléments progressistes, des militants de gauche en prison et des dirigeants populaires en exil. Le gouvernement actuel sera destitué... (Delbo 1975 : 325)

(...)

Nous avons choisi de destituer le régime (*idem* : 327)

FRANCISCO : Et le peuple ne sera au courant de rien ? (*idem* : 328)

MIGUEL : dans un premier temps, oui. Il faut déclencher le processus. Après le peuple s'organisera, se préparera à se gouverner lui-même démocratiquement. Pour le moment, l'armée est prête. Nous serions stupides d'attendre davantage.

FRANCISCO : Je ne vois pas du tout les choses de cette manière... (...) Le peuple aussi est prêt pourquoi agir sans lui ?

MIGUEL : la jeunesse est prête, une certaine jeunesse. Le peuple dans son ensemble, non. Un demi-siècle de tyrannie lui a désappris de penser, d'agir, de croire en son pouvoir. Qu'on fasse sauter ses chaînes et il réapprendra. (*ibidem*)

Miguel, pragmatique, « raisonne en réformiste » (*idem* : 330), défend la réorganisation économique, la redistribution des « richesses » (*idem* : 382). Il s'agit, d'après lui, « de les utiliser autrement, plus exactement de distribuer autrement les profits. Pour cela il faut remettre l'économie en marche selon un nouveau système » (*ibidem*) qui « va de pair avec des salaires décents, des lois sociales, des garanties au peuple pour l'avenir des enfants » (*idem*). Francisco, idéaliste et radical, « raisonne en dogmatique » (*idem* : 330), exprime sa méfiance envers le pouvoir militaire, et en appelle à une transformation complète de la société, aspirant un « bonheur ordinaire, un bonheur de tous les jours » (*idem* : 385) où le travail n'est pas « monotone et dépourvu d'intérêt » (*ibidem*). Il est convaincu que « le travail (...) devrait être un rythme de la vie, comme l'amour, la respiration, la danse, le jeu » (*ibidem*). En somme, il attend qu'on lui « montre l'horizon » (*ibidem*).

Le deuxième acte est caractérisé par l'instabilité des jours suivant la chute du régime et l'installation du Mouvement des Forces Armées, marqués par des doutes sur l'avenir du pays. Les dialogues des femmes du village, qui gravitent autour de Maria, Miguel et Francisco montrent combien elles jouent un rôle clé dans cette période de bouleversements. Delbo cherche à mettre en évidence le changement qui s'apprête à transformer le rôle des femmes dans une scène où Maria, interpellant le curé du village, l'accuse de l'oppression qu'elles ont subie au long de ces dernières années :

MARIA : Par votre faute. Les femmes en savent toujours assez pour faire le ménage, la cuisine, le jardin, s'occuper des poules, et faire de la dentelle, crocheter des châles pour

les touristes par-dessus le marché. Elles ont assez d'instruction pour élever les enfants et en faire des hommes. Après cela qu'elles se taisent.

Si la place des femmes ne change pas, ce n'est pas la peine d'entrevoir un autre avenir pour le pays. Les femmes supportent tout le poids des jours et quand un malheur s'abat sur le pays, guerre ou catastrophe, ce sont elles qui s'arrangent pour que la vie continue. (*idem* : 347)

Dans ce village, les femmes ont leur mot à dire. Elles participent activement aux discussions, comme en témoigne ce dialogue où Anna interroge Maria à propos des derniers événements :

ANNA : Tu crois que c'est vrai, Maria ? À chaque minute je me demande si je rêve et j'ai peur de me réveiller et que rien n'ait eu lieu. Est-ce que tu comptais le voir, toi ce jour, le jour où la tyrannie finirait ? (*idem* : 348).

(...)

Les gens ne voient pas encore l'importance de ce qui s'est passé. (...)

Maria ne répondra que dans la scène suivante :

MARIA : peut-on forcer les gens à défendre la liberté quand, depuis qu'elle est revenue, elle ne change pratiquement rien à leur vie, à leur pauvreté ? En ville l'enthousiasme est communicatif : Il a des affiches, des meetings, des journaux plusieurs fois par jour, des manifestations. Les gens se parlent, discutent. Ici, tout arrive refroidi et les choses se font sans que nous [n]'y soyons pour rien. (*idem* : 364)

Finalement, « les femmes ont décidé de s'occuper des affaires du village » (*idem* : 348). Et dans une nouvelle évocation de son expérience de rescapée, Delbo, par la voix de Maria, refuse le silence imposé et rappelle que « ce n'est pas parce que nous sommes tondus depuis des siècles que nous nous laisserons tondre éternellement » (*idem* : 373). Delbo met en scène des femmes qui, de spectatrices, deviennent actrices du changement. Par leur engagement, elles brisent l'assignation domestique et affirment que l'avenir démocratique du pays passe aussi par leur voix. Elles contestent l'autorité du maire et du curé, en exigeant à la fois « le déplacement du curé à l'archevêché » (*idem* : 373) et la « destitution du maire à la préfecture » (*ibidem*) reprochant à ce dernier de les réduire à leur rôle domestique et de refuser de prêter attention à leurs revendications. Ce qu'elles soulignent d'ailleurs lorsqu'elles affirment que « le maire [les] renvoie [aux] fourneaux [et] refuse de [les] écouter » (*idem* : 348). Elles organisent des assemblées et revendiquent la terre aux paysans. Ainsi elles envisagent de « remettre la terre au travail » (*idem* : 379). Comme le rappelle Francisco, le petit fils de Maria, « les villages s'organisent [et ne doivent pas

tenir] compte des propriétaires fonciers » (*ibidem*) c'est pourquoi leur mot d'ordre est « la terre aux paysans » (*ibidem*).

Pour mettre en avant l'importance des femmes, Delbo introduit deux figures féminines auprès des petits-enfants de Maria. D'un côté, Rosetta, le stéréotype d'une jeune fille du village qui guette avec impatience « chaque heure de chaque jour » (*idem* : 321) le retour de son fiancé Miguel. Rosetta a peur qu'il ait « honte » (*idem* : 343) d'elle car elle est différente « des femmes de la ville [qui se font] coiffer, habiller [et] font tout (...) avec tant d'aisance, qu'[elle] ne saurai[t] pas faire » (*ibidem*). Maria la reconforte en lui disant que « ce n'est pas cela que Miguel aimerait en [elle], mais « les manières de nos villages [qui] sont la vraie noblesse » (*ibidem*). Maria la convainc enfin que « ce n'est pas là qu'il faut rejoindre Miguel, c'est dans ce qui le passionne, ses idées » (*ibidem*). Maria ajoute que « avec un homme qui vit pour ses idées, qui vit sa vie pour un idéal, une femme aura toujours une rivale, une rivale invincible : la politique » (*ibidem*). La grand-mère lui conseille alors de ne pas s'accommoder et lui recommande « de vivre la même vie, la même passion que lui » (*idem* : 344). En incitant Rosetta à s'instruire et à participer à la vie politique, elle transmet un héritage féministe qui résonne avec l'expérience de Delbo : résister, c'est aussi refuser le silence imposé aux femmes.

Tu n'es pas sottte, tu as lu beaucoup de livres. Apprends encore, apprends. Ce qu'il a appris, lui, tu peux l'apprendre, toi. Et alors tu ne seras jamais de trop dans une discussion. (...) Tu découvriras un domaine où tu seras plus douée que lui. Il y a beaucoup à faire du côté des femmes : les inciter à participer à la vie politique du pays, s'instruire, à devenir indépendantes. C'est une belle époque qui commence, Rosetta ; tu as de la chance : tu es jeune et tu vas la vivre. (*ibidem*)

La deuxième figure féminine que Delbo place sur scène auprès du second petit-fils de Maria est Isabelle, la fiancée de Francisco, une citadine, « vendeuse [qui] veut faire du théâtre et [qui] sui[t] des cours le soir » (*idem* : 358). Elle espère, par ailleurs, « quitter le magasin (...) et entrer à la radio » (*ibidem*). Voyant qu'il s'agit d'une femme émancipée, Maria lui confie Rosetta.

Le dernier acte se concentre sur l'échec du coup d'État du Général Antonio de Spínola, surnommé « général d'Espingolo » (*idem* : 347), épisode pendant lequel Isabelle et Rosetta assisteront « ensemble à une barricade » (*idem* : 369). La pièce se termine sur une fête villageoise célébrant la défaite des forces réactionnaires.

Force est de constater, pour terminer que, cette pièce à partir de laquelle elle « transpose par (...) l'écriture dramatique » (Delbo 1972 : s/p), les espoirs et craintes de la population portugaise lors de la Révolution des Œillets, qu'elle voit comme une lutte pour restaurer la dignité humaine, permet à Delbo de revenir, en filigrane, sur son expérience marquée par des « sensations, [des] empreintes physiques » (Delbo 1995 : 14).

Cette pièce lui offre encore une fois l'occasion de « porter à la connaissance, (...) à la conscience ? L'événement – l'Histoire » aux « générations futures » (*apud* Gelly/ Gradwohl 2013 : 171). En réalité, *Maria Lusitania* illustre la continuité de l'engagement de Charlotte Delbo : fidèle à sa mission de témoin des camps, elle élargit son horizon pour embrasser d'autres luttes contre l'oppression. En faisant dialoguer mémoire concentrationnaire et mémoire révolutionnaire, elle rappelle que la résistance ne se limite pas à un contexte, mais constitue une exigence éthique universelle.

La pièce, portée par la figure de Maria et par la voix des femmes, inscrit la Révolution des Œillets dans une généalogie de combats pour la dignité humaine. Elle révèle aussi combien l'émancipation politique et sociale passe par la reconnaissance du rôle des femmes, longtemps réduites au silence, mais désormais actrices du changement.

Ainsi, par l'écriture dramatique, Delbo transforme l'expérience individuelle de la souffrance en une réflexion collective sur la liberté, la justice et la mémoire. *Maria Lusitania* devient alors non seulement un hommage au peuple portugais, mais aussi une mise en garde adressée aux générations futures : la liberté est toujours à conquérir et à défendre.

Notes

* Ana Maria Alves est enseignante au Département de Langues Étrangères de l'École Supérieure d'Éducation de l'Institut Polytechnique de Bragança, au Portugal. Elle est membre du Centre de recherche transdisciplinaire en éducation et développement (CITeD) de cet institut et collabore avec le Centre de Recherche en Langues, Littératures et Cultures de l'Université d'Aveiro. Titulaire d'une maîtrise en culture française (Université d'Aveiro, 2003) et d'un doctorat en culture (Université d'Aveiro, 2009), ses travaux portent sur l'antisémitisme dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline, ainsi que sur les thèmes de la guerre et de l'exil dans sa production littéraire. Elle a mené deux projets postdoctoraux à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, axés sur l'écriture migratoire et mémorielle. Ses recherches actuelles se concentrent sur l'expérience de l'exil dans la littérature française contemporaine, avec un intérêt croissant pour la littérature postmémorielle, ses enjeux éthiques et critiques. Elle est (co) organisatrice de nombreuses conférences internationales et est membre de plusieurs associations scientifiques telles que l'OEC, Self XX-XXI, SIHFLES, AIELCEF, SEC, et l'APEF.

¹ Le présent article a été développé(e) dans le cadre du Groupe Itinérances : mémoires, images, transferts du Centre de Langues, Littératures et Cultures de l'Université d'Aveiro soutenu par la FCT à travers le financement de l'unité de R&D (UIDB/04188/2020).

² Pour plus d'information, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/radioscopie-par-jacques-chancel/chantal-delbo-3514963>

Bibliographie

- Agamben, Giorgio (1999), *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages.
- Bornand, Marie (2004), *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz.
- Delbo, Charlotte (1965), « Entretien avec Claude Prévoost », *La Déportation dans la littérature et l'art, La Nouvelle critique*, n° 167 : 41-44.
- (1970a), *Auschwitz et après I : Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit.
- (1970b), *Auschwitz et après II : Une connaissance inutile*, Paris, Minuit.
- (1971), *Auschwitz et après III : Mesure de nos jours*, Paris, Minuit.
- (1972), « Causerie de Charlotte Delbo après la lecture de Spectres, mes fidèles », New York, 10 octobre, [s. p.], inédit.
- (1995) [1965], *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit.
- (2013), *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard.
- Dunan, Ghislaine (2016), *Charlotte Delbo la vie retrouvée*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- Gelly, Violaine & Gradwohl, Paul (2013), *Charlotte Delbo*, Paris, Fayard.
- Ricoeur, Paul (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Todorov, Tzvetan, (1995), *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa.
- Wieviorka, Annette (1998), *L'ère du témoin*, Paris, Plon.
- Wieviorka, Annette (2016), « Charlotte Delbo être avec destin », *Magazine Littéraire*, n° 571 : 62-63.

Sitographie :

- Delbo, Charlotte (1974), *Radioscopie. Entretien avec Jacques Chancel*, 2 avril sur France-Inter, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/radioscopie-par-jacques-chancel/chantal-delbo-3514963>[consulté le 09/04/2023]
- Dos Santos, Graça (2023), « Maria Lusitania (1975), de Charlotte Delbo (1913-1985) : Voix féminines de la Révolution des œillets sous la plume d'une résistante française ». *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, (49) : 46-72. <https://doi.org/10.34619/amcq-ohdk> [consulté le 09/04/2023]