

**Ecrire Mauthausen, l'aventure fondatrice  
du dramaturge Iakovos Kambanellis**

**Solange Festal-Livanis  
Université de Lille 3**

La thématique explorée dans ce séminaire sur la mise en récit de ruptures de vie et dans le cadre d'un axe « Langages, identités, représentations » permet d'exposer ce qui fonde au sens propre la production littéraire du dramaturge grec Iakovos Kambanellis. En effet, cet homme a connu de 1943 à 1945 l'expérience du camp de concentration à Mauthausen. Il dira que ce lieu a été son école et que l'expérience qu'il y a vécue est à l'origine de sa carrière théâtrale. Aujourd'hui, cinq ans après sa mort survenue en 2011, il est considéré en Grèce comme un des dramaturges majeurs du théâtre contemporain, certains l'appellent même « le patriarche ». Pourtant, son théâtre, tel que les spectateurs le connaissent, ne relate pas ce qu'il a vécu au camp. Ce n'est qu'en 1963, vingt ans après le début de sa détention, que le public prend connaissance de son expérience concentrationnaire, non pas par le théâtre mais grâce au récit qu'il en fait, d'abord en feuilleton dans un journal du dimanche, puis dans un livre de plus de trois cents pages au titre assez terrifiant de *Mauthausen*. C'est pourquoi nous avançons que la rupture qu'a été l'expérience du camp dans la vie de Kambanellis est à l'origine de deux autres changements qui, eux, relèvent de la création artistique : elle a fait de cet homme, au départ sans grand bagage culturel, un homme de théâtre important dans son pays, puis a provoqué une rupture générique dans sa production littéraire en l'amenant à publier son unique récit, celui, justement, de son expérience au camp. Et, soulignons-le, c'est le seul récit de ce dramaturge prolifique qui a écrit une quarantaine de pièces de théâtre, quelques scénarios et de nombreuses chansons. Précisons dès maintenant que l'écriture de *Mauthausen* s'est faite en plusieurs étapes. Elle est à la fois le résultat d'une longue maturation et celui de réactions à des phénomènes historiques qui ont marqué le monde et plus particulièrement la Grèce. Si l'on en croit Kambanellis lui-même, ce récit serait né principalement de la nécessité de pousser un cri d'alerte. Il y a lieu, alors, de s'interroger sur la manière dont vient s'inscrire dans l'œuvre de Kambanellis la narration de l'expérience du camp. Et comme Mauthausen signifie "octroi" en allemand et que le camp est sinistrement connu pour sa carrière, le Wiener Graben ("la fosse de Vienne"), c'est même l'image d'une brèche spatio-temporelle qui correspond le mieux à la rupture radicale dans la ligne de vie de cet homme.

C'est pourquoi il nous faut d'abord évoquer le destin de cet auteur. Celui-ci est ponctué, si ce n'est de ruptures, dont la plus évidente, bien sûr, est le trauma infligé par son séjour en camp, au moins de bouleversements. Et ceux-ci ont été, pour la plupart, imposés par le contexte historique de son pays. Nous utilisons le terme de « trauma », emprunté à la psychanalyse, dans son sens courant de traumatisme psychologique, l'ensemble des troubles psychiques ou psychosomatiques provoqués accidentellement par un agent extérieur au sujet. Dans le cas d'une expérience traumatique extrême comme est celle du camp de concentration, nous ajoutons que souvent l'étrange temporalité de la mémoire traumatique fait que l'événement traumatique n'est pas compris au moment où il a lieu, mais qu'il devient perceptible seulement en lien avec un autre endroit et un autre moment. Chez Kambanellis la rencontre avec le théâtre est à la fois en lien avec le trauma de l'expérience du camp et une rupture dans la vie du rescapé que rien ne prédestinait à faire une carrière artistique et intellectuelle, si bien que nous montrerons également comment les étapes du théâtre de Kambanellis peuvent se lire comme différentes façons d'exprimer l'expérience vécue au camp. Puis, dans un deuxième temps, nous nous consacrerons davantage à l'étude de l'écriture de *Mauthausen*, c'est-à-dire à déterminer comment narrer ce que tant de personnes ont considéré comme « l'indicible », d'abord en nous penchant sur le passage du trauma au témoignage, et ensuite en tentant d'analyser l'évolution allant du témoignage à l'œuvre littéraire.

## **I Un dramaturge au gré du destin**

### **I.1. De Naxos à Mauthausen**

Iakovos Kambanellis est né sur l'île de Naxos en 1922. Il est le sixième enfant d'une famille qui en comptera neuf. En 1935, à cause des faillites du père, la famille doit abandonner Naxos pour s'installer à Athènes. Naxos restera, toute sa vie, le paradis perdu de l'enfance.

À Athènes, tous les membres de cette famille unie doivent travailler. C'est ce que fait le jeune Iakovos le jour, tandis que le soir il va suivre des cours pour obtenir un diplôme de dessinateur technique dans le bâtiment. A quinze ans il travaille dans une entreprise.

Arrivent la guerre et l'occupation de la Grèce. Kambanellis dit avoir quitté son pays en 1943 pour tenter d'avoir un meilleur destin. Voici la façon dont il raconte comment il s'est retrouvé à Mauthausen :

*Un ami, un peu plus âgé que moi, m'avait convaincu que nous pouvions nous enfuir de Grèce pour le Moyen-Orient. Lui, plus déterminé que moi, a entrepris de trouver le moyen :*

*c'était d'aller sur une des côtes de l'Attique où des caiques nous feraient passer en face. Ça n'a pas pu se faire, car il s'est rendu compte qu'il fallait que chacun de nous ait 60 livres or. Quand il a vu que ça ne marchait pas, il a trouvé un autre moyen : nous passerions avec des papiers par la Yougoslavie et nous arriverions à Vienne où avec les 200 Marks que nous aurions gagnés en vendant des cigarettes, nous obtiendrions de faux passeports italiens. C'est ce que nous avons fait.*<sup>1</sup>

Cependant, à un moment, son ami rebrousse chemin. Lui est arrêté à Innsbruck et interné dans une prison à Vienne. Puis, comme il l'explique : « La chose la plus simple était de t'envoyer dans un camp de concentration. Et c'est ce qui s'est passé... »<sup>2</sup>. Il se retrouve donc dans le camp autrichien de Mauthausen où il reste prisonnier sous le matricule 37734 pendant deux ans environ, de la fin de l'été 1943 jusqu'au 5 mai 1945, date de la libération du camp par l'armée américaine. S'il peut survivre, c'est grâce, certes, à la chance pure et simple, mais aussi au fait qu'il est assez vite protégé par un ancien détenu politique allemand qui le fait travailler dans les bureaux de la Politische Abteilung, ce qui le sauve de l'épuisement physique et des traitements les plus brutaux, même si la mort le frôle à plusieurs reprises.

Dans les jours qui suivent la libération, il est élu par les Grecs survivants représentant auprès du Comité International qui s'occupait du rétablissement physique et du rapatriement des ex-détenus. Il aurait dû partir assez rapidement pour la Grèce, mais, bien que non-Juif, Kambanellis décide de rester avec ses compatriotes juifs dont le désir d'aller en Palestine était contrecarré par la politique britannique, de sorte qu'il séjourne dans le camp libéré jusqu'à la fin juillet. La prolongation de ce séjour accroît donc la portée de témoignage du récit *Mauthausen* : Kambanellis relate des faits rarement racontés par les survivants des camps.

### **I.2 de l'homme du camp à l'homme de théâtre**

Kambanellis rentre fin août 1945 dans son pays pour retrouver une Grèce meurtrie tant par la guerre mondiale que par la guerre civile qui va durer jusqu'en 1949. C'est quelques mois après son retour qu'il a ce que l'on pourrait appeler la révélation du théâtre. Un jour, désœuvré, il entre dans une salle, celle du Théâtre d'Art. Plus tard, il rappellera les soucis qu'il avait pour trouver du travail en ces temps d'indigence et de chômage. « C'est par hasard, donc, et dans des conditions défavorables pour être un spectateur réceptif que je suis entré voir cette représentation. »<sup>3</sup>. Il assiste à un spectacle mis en scène par Karolos Koun. Kambanellis ne sait pas à l'époque que cet homme est un artiste et un intellectuel novateur qui est en train de transformer la scène théâtrale en Grèce par ses approches dramaturgiques

---

<sup>1</sup> Entretien avec Yiorgos Sgourakis dans l'émission « Monogramma », ERT, ([www.ert-archives.gr](http://www.ert-archives.gr)).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> KAMBANELIS [1990], p. 23-24.

fondées sur la méthode Stanislavski qui donne une grande importance à la mémoire émotionnelle de l'acteur. Le jeune Iakovos est bouleversé. C'est ce qu'il explique des années plus tard en rappelant l'expérience du camp dont il n'était sorti que depuis quelques mois : « J'avais vu en face une réalité si mortifère, si sanglante, féroce, impitoyable, que faire des choses comme aller au théâtre, au cinéma, ou lire un livre ne me disait rien. »<sup>4</sup>. Il se demande alors comment lui, qui avait vu tant d'atrocités, pouvait être à ce point ému par une histoire « factice » :

*Ce n'était pas la pièce qui m'avait bouleversé [...]. C'était la découverte que la vie pouvait être représentée de façon si vivante, si convaincante. Et aussi le fait que ce que j'avais vu sur la scène pouvait être une vérité plus significative que le modèle de la vie réelle.*<sup>5</sup>

Il décide de devenir acteur, mais, comme il n'est pas allé au lycée, les portes lui sont fermées. Des années plus tard, il se souviendra qu'à l'époque il s'était mis en colère, puis avait dit au directeur du Théâtre National : « je reviendrai par une autre porte » ; et il faisait remarquer, avec son humour habituel, que, finalement, il avait été obligé de devenir écrivain<sup>6</sup> ! Nous avons ici un exemple de la façon dont Kambanellis se présente comme quelqu'un qui subit les changements que lui impose le destin mais en s'appropriant leurs conséquences.

En 1950, il parvient à monter une pièce qu'il a écrite. Elle sera suivie d'une bonne quarantaine de pièces qui, bien que toutes différentes, ont en commun de raconter l'aventure mouvementée de la société grecque de l'après-guerre. Ainsi, en 1957, dans le petit texte qui accompagne le programme de *La Cour des miracles*, la pièce qui l'a fait véritablement connaître et qui passe auprès de nombreux critiques pour l'œuvre fondatrice du théâtre contemporain grec, il écrit :

*Si l'on me demandait à nouveau quelle est mon ambition au théâtre, je dirais que je voudrais, grâce à une série de pièces de théâtre, découvrir le Grec en tant qu'être humain de notre époque. La Cour des Miracles se fonde sur un manque de stabilité et de certitude qui caractérise la vie du Grec. Tout, en Grèce, alterne très facilement des hauts et des bas, roule, s'enfuit, et le grand désir habituel de l'Hellène est de s'arrimer quelque part, de mettre quelque chose à l'abri.*<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> *Id. Ibid.*

<sup>5</sup> *Id. Ibid.*

<sup>6</sup> KAMBANELLIS [1990], p. 58.

<sup>7</sup> Extrait du programme de *La Cour des miracles* de 1957 cité dans l'article d'O. Sella « Iakovos Kambanellis, “ le dernier voyage dans *la Cour des miracles*” », *Kathimerini*, 30-03-2011.

Avec cette pièce Kambanellis met en place une façon néo-réaliste de présenter des « tranches de vie » tout en laissant de la place à des éléments symboliques, parodiques ou burlesques. Son théâtre se prête aussi au jeu de l'intertextualité en faisant revivre des personnages mythiques du théâtre. De plus, Kambanellis attribue une grande importance à la musique : il a travaillé en collaboration avec des compositeurs célèbres en Grèce comme Théodorakis ou Hadjidakis, de sorte qu'actuellement, certaines chansons continuent à être chantées alors que les pièces n'ont pas été rejouées depuis des dizaines d'années. C'est ainsi également que ceux qui connaissent les chansons qu'il a écrites pour l'album *La Ballade de Mauthausen* de Théodorakis<sup>8</sup> n'ont pas tous lu le récit qui a inspiré la musique.

### **I. 3. Des pièces témoins de l'expérience du camp**

Nous nous limiterons ici à quelques pièces qui nous semblent avoir un rapport avec non seulement l'expérience traumatique du camp de concentration vécue par l'auteur, mais aussi avec l'aventure de sa narration.

En effet, le dramaturge a souligné avec insistance que ses racines intellectuelles étaient le camp. Dans ses entretiens, il mettait en relation la cour d'appel du Lager, le rythme des appels, la vie où l'individu disparaît dans le groupe avec le lieu du théâtre et ce qui s'y déroule. Il considérait que sans son « expérience de l'enfer », comme il l'appelait et dont il disait qu'elle était impossible à estimer, il n'aurait vraisemblablement pas été le « récepteur » qu'il était. En effet, expliquait-il:

*[...]un écrivain peut être un émetteur, mais au début c'est un récepteur. Le fait que mes pièces contiennent de nombreux personnages découle de mon expérience à Mauthausen. Un lieu de situations extrêmes et de comportements extrêmes, même de la part des détenus. C'était une foule qui ressortissait à un destin commun. C'est un élément qui a une place importante dans mes pièces. Je dirais cela aussi pour le rôle que joue l'imagination chez l'homme, en général. Le refuge dans l'imagination, son utilisation. En bref, la condition de l'homme qui ne se suffit pas à lui-même, existant lui aussi dans mes pièces, est quelque chose que nous vivions au camp à chaque instant ...<sup>9</sup>*

Ses propos réitérés soulignant l'importance primordiale de son expérience pour le déclenchement de sa passion pour le théâtre, permettent donc de considérer que l'écriture du traumatisme vécu pendant la guerre a trouvé sa forme pour Kambanellis d'abord dans le théâtre, avant que l'expérience d'un autre choc vers 1963, objectivement moindre, ne serve en quelque sorte de catalyseur pour raviver les souvenirs de l'expérience du camp. Nous

---

<sup>8</sup> Sur la demande de l'éditeur, Iakovos Kambanellis écrit quatre poèmes qui, avec quelques textes d'autres auteurs, sont mis en musique par Mikis Théodorakis. Le livre et l'album sortent en même temps.

<sup>9</sup> Entretien avec Stavros Xintiras dans le journal *Apoghevmatini*, 13-5-2001.

parlerons un peu plus loin de ce choc qui a provoqué un retour nécessaire dans la mémoire du survivant de Mauthausen, et dont il reste des traces persistantes dans le parcours dramaturgique de l'auteur. Le choix des pièces qui nous semblent raconter des éléments de l'expérience concentrationnaire ne provient pas seulement de leur rapport direct avec le camp, mais aussi avec les notions de culpabilité, de mémoire, de rapport à l'héroïsme, notions qui appartiennent aux problématiques de la littérature concentrationnaire.

### *1.3. a. Des pièces en lien avec l'expérience de la guerre*

De 1946 à 1951, il a écrit trois pièces. Les deux premières, longtemps considérées comme perdues, n'ont été retrouvées que très récemment par un chercheur dans différentes archives. Les trois ont un rapport évident avec l'expérience concentrationnaire ; cependant les deux premières n'ont jamais été montées, tandis que la troisième n'a bénéficié qu'en 1977 d'une simple lecture à la radio<sup>10</sup>. Ce sont :

- *Les hommes et les jours* (*Άνθρωποι και ημέρες*): un jeune homme rentre de camp de concentration plein de rêves et d'espoirs et constate que le monde d'après la libération est monstrueux, lui aussi.

- *Le soleil caché* (*Ο κρυφός ήλιος*) : l'action se déroule dans une prison autrichienne pendant la guerre. Un prisonnier a dénoncé une évasion et ses codétenus ourdissent une vengeance contre lui.

- *La Voie...* (*Η Οδός...*) se déroule dans un camp, plus précisément dans la baraque des malades dont le cas est désespéré. Un fuyard juif vient se réfugier chez eux avant d'être repris et martyrisé par les SS. Il est intéressant de noter que la trame narrative de cette pièce se retrouve dans un chapitre du récit *Mauthausen*.

Deux pièces, dont la première écriture date des années 51-52, insistent sur la folie de la guerre :

- *Papa la guerre* (*Ο μπαμπάς ο πόλεμος*)<sup>11</sup> : empruntée à l'Antiquité, l'histoire de Démétrios le Poliorcète à Rhodes est l'occasion de développer une satire de la guerre.

- *Le Gorille et l'Hortensia* (*Ο Γορίλλας και η Ορτανσία*)<sup>12</sup> est une parabole de tonalité burlesque autour de la création de la bombe atomique.

Les années de 1963 à 1965 sont celles de l'écriture, de la diffusion en feuilleton et de la publication sous forme de livre du récit *Mauthausen*. Parallèlement, Kambanellis fait jouer :

---

<sup>10</sup> PEFANIS [2008], p. 257-305 ; PEFANIS [2005], p. 141-196 ; KAMBANELIS [1989].

<sup>11</sup> KAMBANELIS [1981].

<sup>12</sup> KAMBANELIS [1989].

- *Le Quartier des Anges* (*Η Γειτονιά των αγγέλων*) l'action de cette pièce n'a pas de lien direct avec la guerre, mais les thèmes de l'exil et de l'amour se croisent comme dans le récit *Mauthausen*.

- *Viva Aspasia* (*Βίβα Ασπασία*)<sup>13</sup> se déroule à Athènes pendant l'occupation. La pièce s'intéresse à la façon dont l'enfer est pavé de bonnes intentions : une tante livre sa nièce à la Gestapo pour lui éviter de devenir résistante antifasciste.

### ***I. 3. b. Le personnage central d'Ulysse***

Il faut surtout souligner l'importance de l'intérêt que porte Kambanellis tout au long de sa vie à Ulysse qui est le personnage central de deux de ses pièces.

- *Ulysse, rentre à la maison ; (Οδυσσέα γύρισε σπίτι)*<sup>14</sup> (écrit de 52 à 66) : Ulysse sur l'île de Circé, où l'adoration d'Ulysse est devenue religion d'Etat, ne veut pas rentrer chez lui et essaie d'échapper à son destin de héros tel que la société le lui impose. Finalement il est transformé en statue.

- *Le dernier acte ; (Η τελευταία πράξη)*<sup>15</sup> : Ulysse est rentré chez lui, mais se cache dans une Ithaque qui l'a presque oublié. Selon ceux qui l'auraient rencontré, il jouerait au fou. Ulysse ne fait que réapparaître en tant qu'acteur dans une représentation théâtrale puis il repart avec la troupe.

L'auteur soulignait son attachement à son Ulysse qu'il considérait comme un personnage tragique de l'autodérision : « Peut-être parce qu'il symbolise notre autodestruction en toute conscience, problème très actuel. Peut-être aussi parce que c'est une comédie très amère et que cela me représente d'une manière plus générale »<sup>16</sup>. Par ailleurs, cet Ulysse nous semble incarner le sort du déporté revenant dans le monde dit quotidien, l'homme à la recherche de son identité. En outre, ce personnage pose aussi la question de la nature du héros.

### ***I.3.c. Après la publication de Mauthausen, des pièces habitées par des fantômes***

Revenons à la rupture survenue dans le mode d'écriture de Kambanellis. A partir du moment où, en 1963, il a couché son expérience concentrationnaire sur le papier en un récit qui se veut témoignage, des fantômes, des esprits, des rêves peuplent certaines pièces. Et ce phénomène dramaturgique, étrangement, n'apparaît qu'à partir de 1963, comme si l'écriture

---

<sup>13</sup> KAMBANELIS [1979].

<sup>14</sup> KAMBANELIS [1979].

<sup>15</sup> KAMBANELIS [1999].

<sup>16</sup> KAMBANELIS [1990], p. 57.

de Mauthausen avait rouvert la brèche où sommeillait la culpabilité du survivant dont parle Primo Levi. En voici quatre exemples :

- *Le Cortège invisible (Ο αόρατος θίασος)*<sup>17</sup> : un vieux couple est hanté par ses fantômes. Nous suivons ce que vit chacun d'eux la nuit entre veille et sommeil dans ses rêves et surtout ses cauchemars.

- *La Cène (Ο Δείπνος)*<sup>18</sup> : cette pièce rassemble les personnages des tragédies du cycle des Atrides. Deux groupes de personnages, les uns vivants, les autres morts. Tous vont rendre compte de leurs actes. Les vivants comme les morts font remonter leurs souvenirs de leur mémoire, mais sans que les deux mondes puissent communiquer, car même si les morts voient et entendent les vivants, ces derniers, eux, ne le peuvent. Ainsi, l'incommunicabilité reste une impasse pour tous ces personnages rongés par le remords et la conviction d'être victimes d'une malédiction.

- *Personne et les Cyclopes ou la Reconnaissance (Ο Κανείς και οι Κύκλωπες ή η αναγνώριση)*<sup>19</sup> : des personnages viennent demander des comptes à leur auteur dramatique.

Enfin, pour terminer, la dernière pièce publiée du vivant de Kambanellis :

- *Une comédie (Μια Κωμωδία)*<sup>20</sup> : cette comédie grinçante se déroule dans un enfer qui ressemble à la fois à Mauthausen et à la Grèce contemporaine.

## II. Le récit *Mauthausen*

Ce survol de l'oeuvre dramatique a permis de mettre en évidence la façon dont l'expérience concentrationnaire a non seulement contribué à faire du jeune Iakovos un homme de lettres, mais a également innervé son écriture dramatique, jusqu'à l'infléchir à partir du moment où il se replonge dans ses souvenirs pour écrire *Mauthausen*. S'il n'y a pas narration à proprement parler, il y a bien narrativité. Pendant ces années, le récit de l'expérience qui a bouleversé sa vie a été l'objet d'une longue maturation dont nous allons relater les étapes tout en tentant de leur donner un sens.

### II.1 Présentation

Avant de pénétrer dans les arcanes de la création de ce récit, nous nous proposons d'en donner un aperçu. *Mauthausen* comporte de nombreux points communs avec d'autres textes classés désormais sous l'intitulé « littérature concentrationnaire ». Ainsi, d'une part, Kambanellis est conscient que le témoignage constitué de simples rapports plats ne peut

---

<sup>17</sup> KAMBANELIS [1989].

<sup>18</sup> KAMBANELIS [1994].

<sup>19</sup> KAMBANELIS [1994].

<sup>20</sup> KAMBANELIS [1999].



transmettre l'expérience. D'autre part, son attitude est à l'opposé de celle de certains témoins qui refusent d'avoir recours à des procédés littéraires, au principe qu'ils sont éthiquement discutables. Dès lors, Kambanellis installe dans son récit une tension entre la rationalité nécessaire à l'œuvre testimoniale et l'altération d'une réalité parfois hésitante et chargée d'ambiguïtés qui la rapproche de la fiction. C'est ce qui lui permet de prendre pour récit-cadre une idylle (vraisemblablement en très grande partie fictionnelle) née dans le camp libéré entre le narrateur à la première personne et une jeune déportée juive lituanienne. Le lecteur les suit, eux et leurs camarades d'infortune, dans le camp libéré et jusqu'à leur séparation. Kambanellis construit son récit en utilisant ce récit-cadre dont la durée s'étale sur quatre mois, d'avril à début août 1945. Il s'en sert comme tremplin pour relater les horreurs de l'expérience concentrationnaire au moyen d'analepses qui, elles, correspondent à une période qui s'étale sur deux ans. Ainsi non seulement Eros et Thanatos se livrent à une sorte de pas de deux, mais aussi deux rapports différents au temps cohabitent et s'entremêlent. Ces enchevêtrements et une présentation fractionnée des événements, contribuent à exprimer l'instabilité inhérente au destin des rescapés.

Comme il n'est pas possible pour l'instant de lire *Mauthausen* en français, nous allons rapidement effectuer quelques comparaisons avec des œuvres de littérature concentrationnaire reconnues, à la fois pour l'inscrire dans ce sous-genre et pour indiquer certaines de ses particularités qui font son originalité. Il existe de nombreux points de comparaisons entre les récits de Primo Levi et celui de Kambanellis : en un rapide raccourci, on peut déjà dire que *Mauthausen* contient en un livre *Si c'est un homme*<sup>21</sup> et *La Trêve*<sup>22</sup>, une catabase et une anabase. De plus, il présente également une structure rhapsodique par la discontinuité des épisodes et la présence d'éléments disparates. L'autre auteur dont on peut aussi rapprocher Kambanellis est Jorge Semprun : la structure du récit de Kambanellis est l'inverse de celle choisie pour *Le grand voyage* par Semprun. Ce dernier commence par le voyage en train vers le camp dans lequel le lecteur ne rentrera jamais, ou, plutôt, seulement une trentaine d'années plus tard avec *L'écriture ou la vie*, tandis que Kambanellis commence par la libération du camp et nous ramène dans le temps de la captivité tout en prenant soin de ménager régulièrement des sorties dans la temporalité du camp une fois ouvert. Par ailleurs, bien davantage que Levi et Semprun, voire plus que Bialot<sup>23</sup>, il laisse une grande place au discours, qu'il soit direct ou indirect. *Mauthausen* se caractérise également par une écriture du « nous »,

---

<sup>21</sup> LEVI [1987].

<sup>22</sup> LEVI [1994].

<sup>23</sup> BIALOT [2002].

peut-être encore davantage que ne le fait David Rousset<sup>24</sup>, le créateur du mot « concentrationnaire ».

Nous nous proposons maintenant de suivre l'aventure de l'écriture littéraire de ce texte. Il est possible de discerner trois étapes dans l'écriture de ce récit dont la plus importante pour l'écriture proprement dite est la deuxième, celle de 1963.

## **II. 2 du trauma au témoignage.**

Le premier stade a correspondu à une nécessité dans l'immédiateté du trauma. C'est souvent l'emploi du langage, de la narration qui permet au sujet de commencer à se remettre de son trauma dont l'objet devient alors le sujet de son histoire. On se retrouve cependant face à une situation paradoxale : le trauma est considéré comme un défi à la narration ; les rescapés ont vu « ce que les hommes ne doivent pas voir ; ce n'était pas traduisible par le langage. » écrit Robert Antelme<sup>25</sup>, de sorte que la tension entre l'impossibilité de dire et sa nécessité paraît difficile à résoudre. Et pourtant ces possibilités verbales existent, comme le prouve ici *Mauthausen*. Le but de cette parole des limites est de permettre à la victime de se reconstruire une place dans le monde des humains, devenant ainsi le lieu dépositaire de l'intériorité et de l'identité retrouvées. Pour mieux comprendre les conditions de l'émergence du témoignage, nous nous appuyons sur les propos de la psychanalyste Régine Waintrater<sup>26</sup> pour qui il existe entre le témoin et le « témoinsaire » (la personne qui reçoit le témoignage, devenant ainsi témoin du témoin) un pacte « testimonial » qui entraînerait une « co-création narrative ». Cela nous rappelle ce que Kambanellis dit au sujet des sollicitations de son entourage à son retour :

*Comme il était naturel, tous voulaient que je leur raconte ce que j'avais vécu, ce que j'avais vu au camp. Pendant des mois, souvent avec profusion, je narrais ces histoires terrifiantes qui étaient encore complètement vivantes dans ma mémoire, dans mes sens.*<sup>27</sup>

Ici, la relation avec les « témoinsaires » est présentée comme simplement naturelle tout comme la bonne grâce qu'il a mise à se plier à leur désir de l'entendre. Il me semble que cette élégante pudeur cache le besoin de raconter aux « autres » dont parle Primo Levi comme « une nécessité élémentaire, un besoin physiologique : rentrer, manger, raconter ». Inextinguible envie de dire à rapprocher, comme le fait Primo Levi, de l'attitude d'Ulysse, qui, une fois chez les Phéaciens, narre ses aventures : « Il conquiert ainsi, en racontant, une

---

<sup>24</sup> ROUSSET [1946].

<sup>25</sup> ANTELME [1998], p. 17.

<sup>26</sup> CHIANTARETTO J.-F. et coll., TRÉVISAN C., ALTOUNIAN J., WAINTRATER R, RÉFABERT P. [2004].

<sup>27</sup> KAMBANELLIS [1995], p. 10.

gloire a posteriori, et nous sommes comme lui, nous cherchons à nous bâtir une gloire, en nous parant pour ainsi dire de cette expérience »<sup>28</sup>. C'est cette gloire qui autorise la reconnaissance et la réintégration du rescapé dans le monde des humains. Le terme de gloire ne doit pas choquer si on se rappelle la fierté d'être un ancien de Mauthausen mentionnée par Kambanellis dans son récit lorsque, par exemple, il évoque les déportés qui, à peine libérés, tenaient à porter les vêtements rayés du camp: « c'était un honneur et une fierté d'être un ancien détenu »<sup>29</sup>.

En ce qui concerne l'écriture proprement dite de ces « histoires terrifiantes », elle lui aurait été, également, suggérée par ses proches : « Beaucoup me disaient: “il faut que tu écrives tout cela” ». C'est comme si l'auteur se déchargeait de la responsabilité de l'écrit : la volonté est celle des autres. Or nous savons que Kambanellis avait déjà commencé à écrire dans le camp libéré. Mais, contrairement à de nombreux auteurs de littérature concentrationnaire qui affirment avoir écrit dans l'urgence, Kambanellis prend une posture assez nonchalante, comme si l'écriture était le fruit du désœuvrement au camp :

*Le mois de juillet allait finir. J'en avais assez de faire des promenades [...] de réfléchir sans rien faire. J'ai commencé à prendre du papier et un crayon avec moi, et je me suis mis à écrire. Au moins, cela faisait passer le temps. J'écrivais des choses éparses sur la vie au camp, celle d'avant la libération et celle d'alors.*<sup>30</sup>

Il nous est cependant, possible de comprendre que c'est la difficulté à vivre ces heures passées à « réfléchir sans rien faire » qui ont vraisemblablement poussé le jeune homme à écrire. Il y a là une nécessité que Kambanellis, une fois qu'il a acquis un statut officiel d'écrivain, qualifie bien des années plus tard d'égoïste, mais qui, en fait, met en équation écriture et liberté, écriture et réappropriation de l'identité :

*l'écrivain est égoïste, [...] il travaille et écrit pour sa liberté personnelle [...]. Au départ, le créateur veut s'aider lui-même. Pour moi l'écriture correspondait aux moments de totale liberté. Les moments où j'allais [...] dans un coin, avec du papier et un crayon et je disais « maintenant, j'appartiens à moi-même et à personne d'autre.*<sup>31</sup>

Sa façon de présenter sa résolution d'écrire participe donc des stratégies discursives de l'auteur qui, en tout cas dans *Mauthausen*, se plaît à se présenter comme le jouet du destin et comme un homme ayant le souci d'autrui. C'est pourquoi il est possible de penser, *a contrario*, que ses premiers écrits ont eu pour source un besoin essentiel concomitant au besoin d'un « témoignaire » : celui de se sentir exister. On peut même ajouter en suivant les

---

<sup>28</sup> LEVI [2000]

<sup>29</sup> KAMBANELIS [1995], p. 40.

<sup>30</sup> KAMBANELIS [1995], p. 317.

<sup>31</sup> KAMBANELIS [1990], p. 142.

propos du psychologue clinicien Jean-François Chiantaretto<sup>32</sup>, que « le témoin interne », sorte de représentant du regard de l'Autre donnant à chacun le sentiment d'exister et incarnant psychiquement l'appartenance à « l'espèce humaine » a trouvé une réalité tangible chez Kambanellis grâce à l'écriture.

### II.3 L'esthétisation du témoignage autour de dates-clés (1945-46/ 1963/ 1995)

#### II.3.a. 1945-46

Néanmoins, Kambanellis donne l'impression de s'être trouvé très vite face au problème de l'esthétisation du récit traumatique. Nous prenons le mot esthétisation dans le sens de processus de transformation en réalité esthétique d'un phénomène qui au départ ne l'est pas. Or le témoignage paraît, d'un point de vue éthique, incompatible avec l'idée de recherche esthétique, qui, elle, suppose la création d'un objet destiné à séduire par quelque moyen que ce soit. Kambanellis agit d'une manière opposée à celles d'autres écrivains, tel Jorge Semprun, qui considèrent avoir été embarrassés par le recours à la fictionnalisation et qui n'ont eu de cesse de trouver des arguments à l'esthétisation de leurs récits. Sans évoquer aucunement ce malaise moral que suscite souvent l'esthétisation du témoignage, le dramaturge affirme avoir cherché, dès ses premiers écrits, à faire œuvre d'écrivain en dépassant les faits bruts puisque pour lui vraie écriture et imagination auraient déjà été indissociables :

*J'essayais de faire un peu plus, d'écrire quelque chose de vraiment personnel, mais je n'y arrivais pas. Déçu par mon imagination, je me suis borné à écrire seulement ce que j'avais vu à Mauthausen et ce que j'avais entendu raconter. Je me disais : « un écrivain écrit ce qu'il imagine, et pas ce qu'il a vécu. Je ne suis donc pas fait pour être écrivain. Dommage. »*<sup>33</sup>

Nous sommes en présence maintenant, avec cette affirmation, d'une autre des originalités de Kambanellis : il présente une problématique inverse de la plupart de ceux qui ont voulu rendre compte de leur séjour en camp de concentration, et, de plus, il le fait avec la légèreté d'une autodérision *a posteriori* présentant le jeune homme naïf et ignorant qu'il a été avec la bienveillance amusée de l'écrivain reconnu. Il ne se plaint pas d'un indicible de l'expérience, ni ne parle d'une expérience « inimaginable », de « cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire », comme le dit Antelme. L'aporie serait venue uniquement du manque d'imagination, c'est à dire d'invention pour écrire quelque chose de personnel. Était-ce un pressentiment de ce que Robert Antelme a pu très vite

---

<sup>32</sup> CHIANTARETTO [2011].

<sup>33</sup> KAMBANELLIS [1995], p. 317-318.

exprimer, considérant que les rescapés avaient affaire à « une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. [...] » et que « désormais [...] c'était [...] par l'imagination que nous pouvions en dire quelque chose. »<sup>34</sup>? Ou bien répond-elle à la démarche de l'écrivain qui, vingt ans après, a intégré et choisi des stratégies d'écriture ? On peut, certes, être tenté de ne pas croire tout à fait ce qu'il affirme, pourtant la nécessité a pu se faire sentir très vite, dès le camp, même du temps où il fonctionnait. Cette nécessité nous est suggérée par Claude Rabant à propos de Robert Antelme : « imaginer, se forcer à imaginer, pour pouvoir penser l'inimaginable »<sup>35</sup>.

Chaque étape de cette genèse fournit les fondements de l'écriture de *Mauthausen* et nous éclaire sur l'élaboration d'une esthétisation dont a besoin l'écriture d'un trauma pour acquérir finalement sa littéarité. Les premiers mois après sa libération, le premier récit de Kambanellis passe lui-même par trois différentes étapes : des notes prises sur place à Mauthausen, ensuite l'élaboration par la répétition d'un récit narré à une assistance attentive qui fait dire à Kambanellis qu'il devenait un meilleur conteur de jour en jour, puis le transfert de ce récit à des écrits dont Kambanellis ne regrettait pas qu'ils n'aient pas été publiés. Il expliquait sans ambages qu'ils étaient trop fidèles aux événements tels qu'ils avaient eu lieu. Il écrit : « Si je l'avais écrit en 1945-46 [...], je n'aurais rien fait d'autre que dire ce qui s'était passé »<sup>36</sup>. Il rejoint par là les propos de Georges Perec : « les faits ne parlent pas d'eux-mêmes ; c'est une erreur de le croire. Ou s'ils parlent, il faut bien se persuader qu'on ne les entend pas, ou, ce qui est plus grave encore, qu'on les entend mal. »<sup>37</sup>. Et quand le dramaturge évoque ce qu'il considère comme une première version de son récit, il dit : « la première a été écrite quand je ne savais pas écrire »<sup>38</sup>.

Mais qu'est-il advenu de toutes ces feuilles sur lesquelles il avait couché son expérience et ses émotions ? L'auteur nous en parle brièvement lorsqu'il évoque la genèse de *Mauthausen* :

*Le résultat a été une montagne d'écrits [...] assez inutile et assez utile. Inutile parce que c'était un texte très bavard [...] Je ne laissais rien se montrer de façon autonome. [...] D'un autre côté, cette montagne d'écrits était utile parce que leur bavardage a sauvé des détails qui auraient été oubliés [...] Et puis encore, dans ce texte, écrit seulement quelques mois après ma libération, était retranscrit directement l'état psychologique de ce moment, si près des événements. Emotion qui diffère de l'émotion provenant d'une mémoire lointaine.*

---

<sup>34</sup> ANTELME [1978], p. 9 (avant-propos).

<sup>35</sup> RABANT Claude [1996], p. 125.

<sup>36</sup> KAMBANELLIS [1990], p. 181.

<sup>37</sup> PEREC [1996], p. 177.

<sup>38</sup> KAMBANELLIS [1990], p. 181.

*Les années qui ont suivi, des milliers d'articles, de nombreux livres, surtout étrangers, beaucoup de documentaires, avaient renseigné le monde [...] Mon témoignage n'avait rien à ajouter, c'est pourquoi il ne m'est jamais venu à l'esprit d'entreprendre de l'écrire à nouveau.*<sup>39</sup>

Il précise que les nombreux témoignages sont principalement « étrangers ». En effet, en Grèce, il n'a guère été possible aux rescapés des camps de faire part de leur expérience à un large public. Pour comprendre ce phénomène, il faut se rappeler l'état désastreux dans lequel se trouvait la Grèce au sortir de la deuxième guerre mondiale. Voici ce qu'en dit Kambanellis presque soixante ans plus tard : « J'arrive du camp de concentration, de l'enfer. De l'enfer, de l'enfer, de l'enfer. Dans une Grèce qui était une maison ravagée où l'on s'était entregorgé et s'appêtait à nouveau à s'entredéchirer »<sup>40</sup>. Le dramaturge paraît alors avoir préféré taire en partie son expérience concentrationnaire passée pour aller de l'avant afin de mener une réflexion sur la société grecque de cette époque. En outre, il semble que le sujet du camp de concentration allemand dont très peu de déportés sont revenus ne faisait pas partie des centres d'intérêt possibles des hommes de ces années-là dans une Grèce qui remplissait ses prisons et ses propres camps de prisonniers politiques.

D'ailleurs, comme nous venons de le voir, Kambanellis nous assure qu'il considérait que tout avait été dit par d'autres. A-t-il eu l'impression d'être dépossédé de son expérience ? S'il dit que son témoignage n'aurait rien ajouté, est-ce parce qu'il se rendait compte, concrètement cette fois-ci, de l'insuffisance du témoignage brut ? Par ailleurs, on peut remarquer qu'il évoque aussi la publication de livres traitant de ce sujet. Or les ouvrages littéraires considérés comme les plus importants pour la connaissance de l'univers concentrationnaire n'ont été publiés en Grèce que très tardivement : il a fallu, par exemple, attendre 1997 pour une première édition d'une traduction de *Si c'est un homme* de Primo Levi. On se souvient que Kambanellis affirme avoir eu très tôt l'intuition de la nécessité de l'imagination pour faire le récit d'une expérience qu'il ne concevait, déjà à l'époque du camp libéré, que sous une forme littéraire. Comme il n'avait vraisemblablement pas accès à des œuvres dont la littérarité avait pu susciter ailleurs l'intérêt des lecteurs, il est possible que le jeune autodidacte sans véritable expérience d'écriture, ait jugé impossible le récit de ce qu'il avait vécu pendant deux ans. Autre hypothèse qui vient s'ajouter aux autres sans pour autant en écarter aucune : il se peut aussi qu'il ait eu besoin de ne plus ressasser ce passé pour arriver

---

<sup>39</sup> KAMBANELLIS [1990], p. 181.

<sup>40</sup> Extrait du documentaire de la série « l'histoire de mon époque », « Iakovos Kambanellis – 1957 », ERT, 2003. ([www.ert-archives.gr](http://www.ert-archives.gr)).

à vivre. Nous nous fondons pour cette intuition sur l'explication de Semprun lorsqu'il évoque son propre cas : « Il est vrai qu'en 1947 j'avais abandonné le projet d'écrire. J'étais devenu un autre, pour rester en vie. »<sup>41</sup>.

### **II. 3. b. Autour de l'année 1963**

Alors, pourquoi reprendre ces vieux papiers pour une nouvelle réécriture en 1963 ? Afin d'essayer de comprendre ce qui a pu pousser Kambanellis à se pencher à nouveau sur un passé douloureux il faut replacer ce nouvel élan dans son contexte politique tout en le mettant en résonance avec d'autres œuvres appartenant à la littérature concentrationnaire. En effet, la fréquentation de ce type de récits nous a permis de repérer l'émergence de livres de première importance autour de l'année 1963. Un an plus tôt était paru, dans un contexte de déstalinisation, *Une journée d'Ivan Denissovich* de Soljenitsyne<sup>42</sup>. En 1963 paraît, en France, *Le grand voyage* de Jorge Semprun<sup>43</sup> tandis qu'en Italie Primo Levi publie *La Trêve*<sup>44</sup>. Cette année-là aussi, Georges Perec publie son texte « *Robert Antelme ou la vérité de la littérature* »<sup>45</sup>. Et si l'on considère les deux années qui ont séparé la publication des textes sous forme de feuilleton dans le journal *Ελευθερία* et la parution de *Mauthausen* sous forme de livre, on s'aperçoit que cette vague de textes littéraires sur l'expérience concentrationnaire continue : en 1964 Jean Améry décide d'écrire *Par-delà le crime et le châtement*<sup>46</sup> qui paraîtra en 1966 et c'est en 1965 que Charlotte Delbo publie *Aucun de nous ne reviendra*<sup>47</sup>.

L'écriture et la parution de ces ouvrages ont coïncidé avec des changements d'ordre politique provoqués par des événements mondiaux importants qui ont eu vraisemblablement des répercussions d'ordre psychologique chez certains survivants des camps. Les tensions de la guerre froide ont connu un paroxysme au point que l'on a pu craindre une guerre atomique. Tandis que la crise au Vietnam s'intensifie, l'assassinat de Kennedy, en 1963, crée le désarroi dans le monde. La déstalinisation en Russie avait remis en question les convictions de bon nombre d'intellectuels communistes de l'Ouest et la découverte des goulags fait se remémorer aux anciens déportés ce qu'ils ont enduré dans les camps. En Allemagne, s'ouvre le procès de Francfort qui a amorcé véritablement l'intérêt de la communauté internationale pour le génocide juif en lui donnant tant d'années plus tard sa dimension mémorielle.

---

<sup>41</sup> SEMPRUN [1994], p. 253.

<sup>42</sup> SOLJENITSYNE [1962].

<sup>43</sup> SEMPRUN [1963].

<sup>44</sup> LEVI [1994] (1<sup>ère</sup> édition italienne : *La Tregua*, Einaudi, 1963 ; 1<sup>ère</sup> édition pour la traduction française : 1966 ; 1<sup>ère</sup> édition pour la traduction grecque : *Η ανακωχή*, εκδ. Μέδουσα Σελάζ, 1997).

<sup>45</sup> PEREC [1996].

<sup>46</sup> AMERY [2005].

<sup>47</sup> DELBO [1962].

Kambanellis a souligné l'importance de son état d'esprit pour le déclenchement de l'écriture du récit de son expérience concentrationnaire : « *Mauthausen* a été écrit quand j'ai ressenti qu'étaient grandement trahies les espérances que j'avais eues après la fin de la guerre [...], quand la guerre froide avait recommencé. »<sup>48</sup>. Or, les déceptions qu'il a vécues ne se limitent pas à la situation internationale. La fin de la guerre mondiale, la guerre civile et toute cette période chaotique qui aboutira à partir de 1967 à la dictature en Grèce sont évoquées dans un entretien par Kambanellis qui résume ce que pouvaient être à l'époque les sentiments d'un Grec qui avait connu les camps :

*Il était naturel que particulièrement nous, qui étions sortis des camps de concentration, nous ayons des espérances hypertrophiées; de l'hypertrophie de tout ce que nous avons vu et subi, nous sommes tombés dans une hypertrophie d'espérances, c'est comme ça, la liberté. Et moi, je rentre en Grèce pour trouver une situation terrifiante : guerre civile, déportations, terreur et crainte. Les années passent, et nous arrivons au printemps 1963-64, au moment où nous pensions que, bon sang, quelque chose allait se passer. Et nous voyons très vite ce printemps mal tourner [...] C'est alors qu'a été écrit Mauthausen. Il résulte de déceptions accumulées face à ce qui se passait ici, encadrées par la déception devant ce qui se passait dans le monde entier.*<sup>49</sup>

En effet, après quelques brèves années prometteuses, la Grèce connaît une nouvelle déstabilisation politique autour de l'année 1963. Tandis que la crise chypriote s'intensifie, ont lieu des turbulences politiques jusqu'au point culminant que représente en mai 1963 l'assassinat du député Lambrakis (Ce sera le sujet du roman de Vassilis Vassilikos *Z*, puis du film homonyme de Costa Gavras). Le projet de Kambanellis n'est donc pas tant de dénoncer les horreurs et les tourments dans les camps. Il explique dans un entretien « J'en ai fait forcément mention, mais avec parcimonie, autant qu'il fallait pour qu'aient leur entité dramatique les espoirs qui fleurissaient en mai 1945 et l'amertume qui leur a succédé les années qui ont suivi », puis il ajoute avoir été surpris à la relecture de ses manuscrits de 1945-46 :

*Un grand nombre de [...] faits qui s'étaient déroulés au camp quelques jours seulement après notre libération et la fin de la guerre, contenaient déjà les prémices de la situation qui succéderait aux joies et aux espoirs. Dans le microcosme du camp libéré, dès que les prisonniers ont mangé, ont repris des forces et se sont tenus sur leurs jambes, ils se sont souvenus de leurs passions pour la politique. Je ne dis pas que cela était totalement absurde... Mais, pensez un peu : dans un lieu où 240 000 personnes avaient été tuées par un ennemi commun, les 30 000 survivants (qui l'étaient comme par miracle) en train de s'entredéchirer maintenant, et même souvent avec les morts et les blessés... Les accords de*

---

<sup>48</sup> KAMBANELIS [1990], p. 53.

<sup>49</sup> KAMBANELIS [1990], p. 53-54.



*Yalta qui ont séparé le monde en deux, avaient séparé dans une haine brûlante des hommes qui, quelques semaines plus tôt, partageaient une patate, un mégot...*<sup>50</sup>

Ainsi, vingt ans après son internement à Mauthausen, Kambanellis, comme d'autres anciens déportés d'autres pays, trouvait dans des circonstances politiques difficiles l'occasion d'opérer une concordance des temps. Il débusquait des similitudes et trouvait des résonances avec la période où l'homme mûr qu'il était devenu réfléchissait sur le devenir de son pays et du monde, et, en même temps, il pouvait enfin témoigner non seulement pour donner forme à son expérience traumatique, mais aussi, arrivé à un point extrême de déception, pour alerter du danger.

### **II. 3. c. 1995**

Et c'est cette nécessité d'alerter en témoignant qui lui fera reprendre son texte en 1995 en constatant que «cinquante ans ont passé depuis LORS sans que tout ce que 1945 nous a légué nous imprègne»<sup>51</sup>. Il nous semble que la situation en ex-Yougoslavie où la guerre grondait depuis 1990 a dû être un facteur déclenchant de la réédition, des quelques ajouts au texte, et de la nouvelle préface de *Mauthausen*. En effet, son rapport au temps se rapproche de celui d'un autre déporté de Mauthausen, Jean Cayrol, qui a écrit le texte du film *Nuit et brouillard* et affirmait avoir conçu son texte, lui aussi, comme « “un dispositif d'alerte” contre toutes les nuits et les brouillards qui tombent sur une terre qui naquit pourtant dans le soleil et pour la paix », et qui ajoutait « le souvenir ne demeure que lorsque le présent l'éclaire »<sup>52</sup>.

En conclusion, nous souhaiterions revenir sur le double aspect du passage à l'écriture littéraire de l'expérience concentrationnaire de Kambanellis qui a transformé radicalement sa vie. C'est certes, comme il le met en avant, le cri d'alerte d'un homme dont la conscience politique, sensibilisée par l'expérience du camp, est constamment en éveil. Mais ce récit est avant tout affirmation de la reconstruction de son identité par un homme que le destin a ballotté et dont la vie a connu une brèche. Vingt ans après les faits, le présent de l'écriture peut plus facilement s'afficher comme temps pour un regard lucide, et en tout cas, s'inscrit dans une perspective de restructuration du sujet. Il peut montrer en quoi les aléas de la vie se transforment en racines si bien que *Mauthausen* aurait pour sujet sous-jacent l'histoire d'un jeune homme qui s'est fait le nom écrit en majuscule sur la page de couverture. Le dramaturge reconnu peut montrer, sans le déclarer ouvertement, le point d'où son œuvre est

---

<sup>50</sup> KAMBANELLIS [1990], p. 182-183.

<sup>51</sup> KAMBANELLIS [1995].

<sup>52</sup> CAYROL [1956].

partie. Si en 2005 Kambanellis affirme : « C'est Mauthausen qui m'a défini comme homme, [...], je suis encore un homme du camp »<sup>53</sup>, c'est qu'il a bien conscience d'être constitué par cette rupture extra-ordinaire dans ce que l'on pourrait appeler la normalité d'un Grec du peuple. Le rapport de l'auteur avec son passé correspond à la remarque de Starobinski<sup>54</sup> évoquant ce qui pousse une personne à narrer des événements qui ont provoqué un changement radical dans son existence. Starobinski parle de la certitude de cette personne d'être entrée « dans une nouvelle vie ». Il parle aussi d'une « conversion ». Nous prenons ce mot au sens étymologique ambigu de retournement puisqu'il désigne un changement de direction qui implique une renaissance et un retour à l'origine. C'est cette « conversion » à partir d'une brèche qu'a effectuée l'écriture de *Mauthausen*. Elle a permis la reconquête du moi dans un monde recréé à la lisière intangible entre la réalité et sa représentation, monde qui constitue un défi à l'écart instauré par le temps entre le moi écrit et le moi écrivant. Tout se passe comme si cette complexe dialectique, censée retranscrire la vie réelle, l'avait supprimée en la faisant accéder à la littérature. En effet, cette dernière, en détachant l'objet de sa réalité phénoménologique, le réinstalle dans la réalité que construit l'imaginaire, de sorte que la vie devient une œuvre où l'homme s'est fait verbe.

## BIBLIOGRAPHIE

- AMERY Jean [2005], *Par-delà le crime et le châtement*, traduction Françoise Wuilmart, Actes Sud, (1<sup>ère</sup> édition allemande 1966).
- ANTELME Robert [1978], *L'espèce humaine*, Gallimard, (1<sup>ère</sup> édition 1957).
- ANTELME Robert [1998], « Vengeance ? » in *Robert Antelme, textes inédits sur l'Espèce humaine Essais et témoignages*, Gallimard.
- BIALOT Joseph [2002], *C'est en hiver que les jours rallongent*, Seuil.
- CAYROL Jean [1956], in *Lettres françaises, n°606, février*.
- CHIANTARETTO J.-F. et coll., TRÉVISAN C., ALTOUNIAN J., WAINTRATER R., RÉFABERT P. [2004], *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*, Paris, Dunod.
- CHIANTARETTO J.-F. [2011], *Trouver en soi la force d'exister*, Campagne Première, Paris.
- DELBO Charlotte [1965], *Aucun de nous ne reviendra*, les Editions de Minuit, 2012 (1<sup>ère</sup> édition 1965).
- KAMBANELLIS Iakovos [1990], *Depuis la scène et depuis le parterre*, Athènes, Kastaniotis.
- KAMBANELLIS Iakovos [1995], *Mauthausen*, Athènes, Themelio, 1965, réed. Kedros.
- KAMBANELLIS Iakovos [1979], *Théâtre*, tome 2, Athènes, Kedros.
- KAMBANELLIS Iakovos [1979], *Théâtre*, tome 3, Athènes, Kedros.
- KAMBANELLIS Iakovos [1979], *Théâtre*, tome 4, Athènes, Kedros.
- KAMBANELLIS Iakovos [1994], *Théâtre*, tome 6, Athènes, Kedros.
- KAMBANELLIS Iakovos [1999], *Théâtre*, tome 7, Athènes, Kedros.

<sup>53</sup> Extrait de l'entretien avec Evi Kyriakopoulou dans l'émission « La vie est ailleurs », ET1, 2005.

<sup>54</sup> STAROBINSKI [1970], p. 257-265.

LEVI Primo [1987], *Si c'est un homme*, traduit par M. Schruoffeneger, Julliard, (1<sup>ère</sup> édition italienne : 1947).

LEVI Primo [1994], *La Trêve*, traduit par E. Genevoix-Joly, Grasset, (1<sup>ère</sup> édition italienne : 1963).

LEVI Primo [2000], *Conversations et entretiens, 1963-1987*, traduction de T. Laget, 10/18.

PEFANIS Ghiorgos [2008], « Aux débuts de la dramaturgie kambanellienne. *Les hommes et les jours* (1946-1947) Première publication. » in *Paravasis, Journal du Département d'études théâtrales*, Université d'Athènes, tome 8.

PEFANIS Ghiorgos [2005], « De l'expérience du camp à l'écriture théâtrale. *Soleil caché* de Iakovos Kambanellis. Première présentation, *Paravasis* 6.

PEREC Georges [1996], « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » paru initialement dans la revue *Partisans* en 1963, repris dans *Robert Antelme, textes inédits sur l'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Gallimard.

RABANT Claude [1996], « se soulever contre ce qui est là » in *Robert Antelme, Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Gallimard.

ROUSSET David [1946], *L'univers concentrationnaire*, éditions du Pavois.

SEMPRUN Jorge [1963], *Le grand voyage*, Gallimard, 2012 (1<sup>ère</sup> édition : 1963).

SEMPRUN Jorge [1994], *L'écriture ou la vie*, Gallimard.

SOLJENITSYNE Alexandre [1962], *Une journée d'Ivan Denissovich*, traduction Jean et Lucia Cathala, Laffont, 2015 (1<sup>ère</sup> édition 1962).

STAROBINSKI Jean [1970], « le style de l'autobiographie », in *Poétique* n°3, Seuil.