UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE

FLORE
Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

La mort donnée: Les bouches inutiles de Simone de Beauvoir

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

La mort donnée: Les bouches inutiles de Simone de Beauvoir / V. Sabelli. - STAMPA. - (Re)découvrir l'oeuvre de Simone de Beauvoir. Du deuxième sexe à La Cérémonie des adieux, sous la direction de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort, Anne Strasser, Le bord de l'eau éditions, 2008:(2008), pp. 141-154. (Intervento presentato al convegno (Re)découvrir l'oeuvre de Simone de Beauvoir. Du deuxième sexe à La Cérémonie des adieux).

Availability:

This version is available at: 2158/387316 since:

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

19 April 2024

LA MORT DONNÉE : *LES BOUCHES INUTILES* DE SIMONE DE BEAUVOIR

ENZA BIAGINI SABELLI [1]

> « Je suis morte. » Cette présence apprivoisait la mort ; j'étais morte et la voix murmurait : « Je suis là. » Et puis je me réveillais et la vérité me sautait au visage : quand je serai morte, la voix ne me dira plus rien. Il me semblait parfois que je réussissais à être exactement présente à l'instant de ma mort, si je coïncidais avec elle, je la ferais *être* : ce serait une façon de la sauver. Mais non. Jamais elle ne me sera donnée, pensais-je ; et jamais non plus je ne ramasserai l'horreur qu'elle m'inspire en une définitive angoisse » (Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p.691, T. II).

> « La guerre était finie mais elle nous restait sur les bras comme un grand cadavre encombrant, et il n'y avait nulle place au monde pour l'enterrer » (Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p.42).

La « mort donnée », de la pièce *Les Bouches inutiles* (tout comme le roman-réquisitoire *Le Sang des autres*), n'est, véritablement, qu'une des nombreuses incarnations de la mort, disséminées dans l'œuvre de Simone de Beauvoir. Son image coudoie la mort criminelle (celle de Xavière, dans *L'Invitée*) ; le suicide (Sylvie : *Elle se venge par le monologue*) ; la tentation suicidaire (éprouvée par Laurence, l'héroïne des *Belles images*). Elle se mêle, enfin, à la mauvaise conscience du privilège d'être vivants (ainsi que Raymond Fosca, l'« immortel », mais, surtout, comme les survivants, dont il est question à l'occasion de ce souvenir évoqué dans *La Force des choses*, lorsque Simone de Beauvoir écrit : « De nouveau, j'eus honte de vivre. La mort m'effrayait autant qu'autrefois : mais ceux qui ne meurent pas, me disais-je avec dégoût, acceptent l'inacceptable ») [2].

La pièce

Comme chacun sait, il s'agit d'un drame, aux couleurs nettement tragiques, tiré d'une chronique de l'histoire (c'est pour cela que certains critiques ont évoqué le calque du modèle cornélien), bien que le décor soit imaginaire : à Vaucelles, cité médiévale des Flandres, les habitants sont parvenus à chasser leur tyran, mais, désormais, ils sont contraints de subir l'état de siège, de la part du duc de Bourgogne. Les notables de la cité ont décidé de résister jusqu'au printemps, en attendant le secours extérieur, promis par le roi de France. L'issue favorable de l'action dépend donc de la force d'endurance de la population. Dans le but de sauvegarder la liberté, on décide d'éloigner de la ville les « bouches inutiles » (les femmes, les enfants, les malades, les vieillards). Pourtant, dans le courant de l'action, démentant le récit historique (par ailleurs suivi à la lettre, dans l'épisode analogue du roman *Tous les hommes sont mortels*), s'impose la décision de rejeter l'inacceptable et de tenter une sortie. Le parti pris est de se vouer tous à la victoire ou bien au sacrifice commun. Les protagonistes sont les voix des habitants, des soldats et des notables de la ville : Louis d'Avesnes (avec sa femme Catherine, véritable héroïne de la pièce, et leurs enfants Georges et Clarice) ; Jacques Van der Welde (l'échevin), François Rosbourg (une sorte de jeune aspirant au rôle de tyran, traître, ayant pour complice Georges, le fils même de Louis d'Avesnes) ;

1 Professeur de Théorie de la littérature l'Université de Florence.
2 De Beauvoir, S. *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p.45.

Jean Pierre Gauthier, le « messager de Paris », qui, poussé par Catherine (et par Clarice, enfin déterminée à vivre pour autrui), prendra la décision de se révolter. Avec Gauthier, sa sœur Jeanne aussi, qui sera tuée par Georges, lorsqu'elle découvrira son projet criminel.

La pièce s'impose par son rythme assez rigoureux : deux actes et huit tableaux (trois dans le premier et cinq dans le deuxième) suffisent au dénouement du drame. L'acte premier sert à la mise en scène du mécanisme de l'action : le dilemme entre la tentative de sauver la cité et la liberté au prix du sacrifice d'une partie de la population, ou bien le fait de se lancer tous vers la débâcle, par un « libre sacrifice ». Dans un premier temps, la décision de résister est prise et Jean-Pierre refuse de partager la responsabilité du gouvernement de la cité (et, en même temps, de se lier à Clarice, qui attend un enfant de lui). Le dernier acte voit monter l'antagonisme entre les vivants et les gens condamnés à mourir, déchus au rang de rebuts. Dans l'essor de l'action, on apprend la trahison de Georges tandis que survient, inattendu et providentiel, le revirement de Jean-Pierre qui, grâce à Catherine, va s'engager aux côtés des « bouches inutiles », Clarice à ses côtés : on ouvrira donc les portes de la guerre (comme chez Giraudoux, à la fin de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*) :

> « Louis : Que la joie soit en nous ! Nous luttons pour la liberté, c'est elle qui triomphe par notre libre sacrifice. Vivants ou morts, nous sommes les vainqueurs. (*Deux heures sonnent pour la deuxième fois. Il va se placer en tête de colonne.*)
> Louis : Ouvrez la porte ! (*La porte commence à s'ouvrir*)[3]. »

Dans le drame convergent de nombreux thèmes beauvoiriens : les thèmes existentiels relevant de la transcendance, la destinée de l'homme, la liberté, l'absolu, le débat entre l'être pour soi et l'être pour autrui (Sartre), la relation entre maître et esclave (Hegel), le sacrifice de quelques-uns au nom de la liberté. Et convergent, tout aussi bien, les thèmes humains de la contingence : la faim, et, bien entendu, la mort donnée (comme pendant la guerre, dans les camps d'extermination, les crimes et horreurs évoqués dans *La Force de l'âge* et dans *La Force des choses*) ainsi que la conception de l'amour comme entrave individuelle.

Du point de vue structural, la pièce semble pivoter autour de deux points de vue dominants : le regard de l'extérieur sur les événements et le regard intérieur sur les consciences. Comme il arrive souvent dans les textes de Simone de Beauvoir, on assiste donc à une sorte de dédoublement entre le plan des événements et leur résonance dans les consciences. Ce dédoublement paraît moins net au cours des séquences purement événementielles : les maçons qui continuent de construire la tour de la cité, symbole de la liberté acquise, ou bien les femmes (les « bouches inutiles ») qui ne cessent de demander du pain et qui commencent à défiler le long des murailles ; tous ces éléments figurent comme des repères objectifs du drame, tandis que la dissociation entre action et réflexion — la conscience de l'action — est bien marquée chez les « couples » des protagonistes : Louis et Catherine, J-P. Gauthier et Clarice, Georges et Jeanne. Le mécanisme tragique de l'acte initial se joue donc sur ce double registre : d'un côté les voix des soldats commentant le siège et la faim, évoquant déjà, avec indifférence, la présence des « bouches inutiles », de l'autre, les répliques réfléchies, qui marquent le pas sur la scène à ceux qui auront dans leurs mains le sort des autres (entre parenthèses, l'entrée du héros principal est quelque peu parodique, car Jean-Pierre, le « messager », non reconnu, est arrêté). L'emploi de ces tons alternés, permet, surtout dans les trois premiers tableaux, une évolution rapide. Toutes les données principales y voient leur mise en place : le siège, le rôle et le caractère des personnages, leurs sentiments, leurs doutes ; il ne manque pas même *l'aléa* d'un possible télescopage du cours tragique des choses (au moment

3 De Beauvoir, S., *Les Bouches inutiles* [1945], Paris, Gallimard, 1974, p.85.

de l'offre de collaboration, de la part de Louis d'Avesnes, refusée par Gauthier) et enfin, l'arrêt émis par le gouverneur de la ville d'éloigner les « bouches inutiles » :

> « (Louis) Le conseil a décidé de se débarrasser des bouches inutiles. Demain, avant le coucher du soleil, on chassera dans les fossés les infirmes, les vieillards, les enfants. Les femmes (Acte I, troisième tableau)[4]. »

Le deuxième acte paraît suivre un cours plus lent, surtout après le drame qui fait suite à la décision du Conseil. C'est dans cette deuxième partie qu'on perçoit, d'une façon encore plus marquée, le dédoublement entre la représentation des événements vécus en tant que faits tragiques réels — de la part des « bouches inutiles » — et leur vision réfléchie dans les consciences, se dévoilant à mesure, presque en biais, à travers les dialogues : entre Louis et Catherine ou Jean-Pierre et Clarice. Naturellement le ralenti de l'action correspond à une phase préparatoire de toute importance : elle annonce le mûrissement du sentiment d'une solidarité nécessaire chez Jean-Pierre et Clarice, ainsi que le dénouement tragique (accéléré par le déchaînement de la convoitise du pouvoir de la part de Georges et de ses complices). Un dénouement qui n'est guère le fait d'une volonté sélective et coupable, mais celui d'un consentement innocent et responsable, permettant d'éviter de donner la mort (celle qui n'avait pas été évitée dans les camps nazis). J'ai rappelé qu'une pareille charpente dramatique a amené à voir, dans cette pièce, une application plutôt fidèle de la tragédie classique. L'impression n'est que vraie. Même l'alternance formelle entre le registre de la représentation et celui du récit confirme assez bien le jeu traditionnel du change entre récit et mimésis au théâtre ; cependant les allusion symboliques : la tour élevée en tant que signe de pouvoir et de salut (aux dépens des « bouches inutiles »), la césure lourdement marquée de tout ce qui constitue l'infranchissable barrière qui tranche le vouloir vivre de la mort, de la responsabilité de donner la mort, de l'indifférence, de la gêne presque, après l'arrêt de mort (Georges arrive jusqu'au point d'essayer de violer sa sœur Clarice, du moment qu'il la sait condamnée à mourir) — nous installent de plain-pied dans un contexte existentiel qui n'est propre qu'au drame du XXe siècle.

La mort

« La mort joue un rôle si important dans la vie et dans la pensée de Simone de Beauvoir qu'il serait possible de consacrer un livre entier à ce thème, qui, comme celui de la nature, donne à l'œuvre de notre auteur une coloration très différente des drames sartriens ; ce problème, saisi de manière très personnelle, confirme, s'il en est encore besoin, l'originalité de Simone de Beauvoir. » Cette phrase, comme chacun sait, est l'*incipit* d'un chapitre, ayant un titre très explicite : « Tous les hommes sont mortels. » L'auteur est Laurent Gagnebin qui, si je me souviens bien, en 1968, a été le premier à réfléchir longuement sur ce thème. Dans la liste des ouvrages, figurant dans ce chapitre, une des premières places revient à la pièce *Les Bouches inutiles* :

> « Les titres mêmes de plusieurs de ses livres nous révèlent cette préoccupation constante qui est la sienne : *Le Sang des autres* (1944), où l'écrivain oppose la plénitude de la vie à la dissolution de la mort ; *Les Bouches inutiles* (1945), où l'auteur souligne la distance infranchissable qui sépare les vivants et les morts ; *Tous les hommes sont mortels* (1946) envisagé comme "un long vagabondage autour de la mort" ; [...] *Une mort très douce* (1964), où Simone de Beauvoir décrit l'agonie de sa mère. *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947) s'ouvre sur une citation significative de Montaigne : "Le continuel ouvrage de notre vie c'est bastir notre mort" ; *La Force de l'âge* se conclut par une

4 De Beauvoir, S., *Les Bouches inutiles, op. cit.*, p.43.

longue méditation sur la mort où Simone de Beauvoir résume en une dizaine de pages sa pensée à ce sujet (pp.692-699)[5]. »

Ce serait facile de prolonger cette liste déjà considérable, en évoquant les pages antérieures bien connues des *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), au moment où la jeune Simone découvre le silence de Dieu en progressant dans la chronologie de ses œuvres, la liste peut se compléter avec l'expérience, qui n'est pas seulement existentielle, peuplée d'images de la déchéance physique et de la maladie, d'œuvres comme *La Vieillesse* (1970) et *La Cérémonie des adieux* (1981). Encore deux livres profondément marqués par la pensée et la représentation de la condition inexorablement *piégée* du destin de l'homme. Un piège senti comme inacceptable dans la mesure où il se révèle si étroitement lié à une transcendance niée *ab initio*, se ramenant sans cesse à la conscience de vivre dans une situation qui ne relève que de la matière dégradée, où l'homme se voit partager le destin des autres espèces « non pensantes » de l'univers.

Mais je ne veux nullement porter mon propos le long d'une pente trop proche des conceptions de Leopardi. Je voudrais plutôt reprendre mon propos à ce point crucial avancé par Laurent Gagnebin, lorsque, devant le poids de cette « pensée dominante » et sa lucide prise de la conscience de la part de Simone de Beauvoir d'assumer son propre destin, il en arrive à se poser cette question : « Que peut la littérature ? » Bien entendu, c'est trop facile de répondre : « Presque tout. » Une telle réponse est la plus banale qui soit, pour peu que l'on connaisse l'œuvre de Simone de Beauvoir et son idée de la littérature en tant qu'unique transcendance et véritable substitut existentiel ; idées manifestées à partir du vécu de la « jeune fille rangée » :

> « Si j'avais souhaité autrefois me faire institutrice, c'est que je rêvais d'être ma propre cause et ma propre fin ; je pensais à présent que la littérature me permettrait de réaliser ce vœu. Elle m'assurerait une immortalité qui compenserait l'éternité perdue ; il n'y avait plus de Dieu pour m'aimer, mais je brûlerais dans des milliers de cœurs. En écrivant une œuvre nourrie de mon histoire, je créerais moi-même à neuf et je justifierais mon existence. En même temps, je servirais l'humanité : quel plus beau cadeau lui faire que des livres ? Je m'intéressais à la fois à moi, et aux autres ; j'acceptais mon "incarnation" mais je ne voulais pas renoncer à l'universel : ce projet conciliait tout ; il flattait toutes les aspirations qui s'étaient développées en moi au cours de ces quinze années[6]. »

Cet aveu est de ceux qui comptent (même si l'on doit trouver, ailleurs, une pensée quelque peu atténuée)[7] : il sert en tout cas à justifier la responsabilité du vouloir vivre ; jamais à justifier pourquoi on meurt. Pourtant, et c'est là le côté inattendu, à l'intérieur du « canon » de la littérature existentialiste, signalé par Gagnebin : ce fait surprenant consiste dans la possibilité de lire, d'une façon spéculaire, les images et la pensée relevant de la mort « que l'on escompte pour vivre » (Ungaretti), en tant que geste de révolte et de liberté totale. C'est ce qui se passe à la fin de la pièce, lorsque le Conseil efface l'atroce condamnation initiale des bouches inutiles, choisissant le risque de célébrer le « triomphe de la mort » (Acte II, septième tableau) :

---

5 Gagnebin, L., *Simone de Beauvoir ou le refus de l'indifférence*, Paris, Fischbacher, p.65-66. À ce sujet je renvoie aussi à la contribution de Danièle Fleury, *La réception de l'Invitée et du Sang des autres par la critique journalistique*, présentée lors du Colloque organisé, par Simona Barello, à Rome le 15 septembre, dans le cadre de la « Simone de Beauvoir Society ». À la même occasion, moi-même j'avais amorcé ce sujet.

6 De Beauvoir, S., *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958, p.199.

7 Dans *La Force des choses* (*op. cit.*,p. 58), on lit : « Je n'avais jamais cru au caractère sacré de la littérature. Dieu était mort quand j'avais quatorze ans, rien ne l'avait remplacé : l'absolu n'existait qu'au négatif, comme un horizon à jamais perdu. J'avais souhaité devenir, comme Emily Brontë ou George Eliot, une légende ; mais j'étais trop convaincue qu'une fois mes yeux fermés plus rien ne serait, rien pour tenir fortement à ces rêves. Je périrais avec mon époque, puisque je mourrais : il n'y a pas deux manières de mourir. Je souhaitais être lue de mon vivant par beaucoup de monde, qu'on m'estimât, qu'on m'aimât. La postérité, je m'en foutais. Ou presque. »

« Deuxième député : Vaucelles doit vivre.
Louis :Un peuple rongé par le malheur et par la honte est-il vivant ?
Deuxième député : Est-il vivant quand ses os engraissent la terre ?
Jean-Pierre : Pouvez-vous regarder en face cet avenir que vous avez construit sur le crime et la trahison ? Les uns rongés par les remords s'enfuiront de la ville ; les autres se consumeront dans la solitude et le silence. Nous aurons sacrifié notre chair, notre sang, et il ne restera au milieu de la plaine qu'un sépulcre vide. Serez-vous satisfaits d'une pareille victoire ?
Louis : [...] Aucun échec n'est plus à craindre. Que nous réussissions cette sortie ou que nous soyons massacrés, nous triomphons[8]. »

Les raisons d'un insuccès

Je viens de parler de pouvoir de la littérature et de pensées et images, suivant, d'une façon implicite, l'idée d'une ligne de partage entre philosophie et littérature. Mais j'estime qu'un tel dualisme, présent d'une manière irréfutable dans l'œuvre de Simone de B., ne doit pas être tenu pour illégitime ou antagoniste : la pensée, chez elle, n'est guère un écran opaque réfléchissant les allégories, les mythes et les phantasmes, au contraire, c'en est le fondement. Là, on dirait que je suis en train de démentir l'interprétation de Simone de B. elle-même, quand elle parle d'un schéma (en quelque sorte la source génétique), qu'elle définit comme trop abstrait, et le tout (à savoir : la mise en mots) estimé « sans corps ». Le fait est que Simone de B. ne ménage pas cette pièce, lorsqu'elle en fait la critique, soit dans *La Force de l'âge*, soit dans *La Force des choses*. Les réserves ne manquent pas et elles montrent bien, que, dans l'ensemble, elles louvoient de justesse aux bords de l'échec littéraire, opposant le fond à la forme :

« Je ne condamne pas sans réserve cette pièce ; surtout dans la première partie, le dialogue a une certaine force, et il y a dans quelques passages un bon suspense dramatique. J'étais hardie de prétendre mettre sur la scène toute une ville, mais cette audace se défend puisque, alors, nous vivions tous spontanément au niveau de l'Histoire. Quant au dénouement, il ne vaut ni plus ni moins qu'un autre. L'erreur a été de poser un problème politique en termes de morale abstraite. L'idéalisme qui imprègne *Les Bouches inutiles* me gêne, et je déplore mon didactisme. C'est un ouvrage de même veine que *Le Sang des autres* et que *Pyrrhus et Cinéas*, mais leurs communs défauts se supportent encore moins au théâtre qu'ailleurs[9]. »

La pièce remonte à 1945 (elle est représentée au mois de novembre, dans la mise en scène de Michel Vitold au Théâtre des Carrefours, comme il est rappelé dans la note d'édition). Le plan est essentiel, je l'ai esquissé plus haut, et l'époque est capitale : c'est la même qui voit la parution de pièces fondamentales comme *Le Malentendu* de Camus et *Les Mouches* de Sartre. Des œuvres théâtrales, qui, aujourd'hui, sont au sommet de la considération des critiques, mais à ce moment-là, même ces pièces ont connu des jugements partagés entre succès et réticence. En revanche, si les œuvres théâtrales de Camus et de Sartre ont grandi dans le temps, au point d'être tenues pour paliers essentiels dans l'évolution du drame moderne, on ne peut pas dire la même chose des *Bouches inutiles*. Cette réception manquée, de toute évidence, n'est pas causée par des raisons idéologiques : l'urgence des motivations existentielles de l'action de la pièce ne pouvaient que faire penser à une mise en situation de parti pris et à une adhésion immédiate (ce qui s'est en effet produit chez ses amis et les compagnons de route). Les raisons d'un succès manqué seraient-elles alors de tout autre nature, c'est-à-dire, littéraires et théâtrales, comme le laisse entendre Simone de Beauvoir ? Elle s'était donc aventurée dans un genre qui n'était pas à sa portée ? Il est vrai,

8 De Beauvoir, S., *Les Bouches inutiles*, *op. cit.*, pp.134-136..
9 De Beauvoir, S., *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, t. II, p.674.

en tout cas, que l'entreprise avait été choisie, assumée, presque par défi, pour obéir au désir de s'essayer à un genre nouveau, après le roman et les essais. La recherche du sujet, on l'a un peu déjà dit, entrecroise celle du roman (c'est l'histoire de Raymond Fosca dans *Tous les hommes sont mortels* ; le livre paraîtra l'année suivante en 46) et, apparemment, ne semble avoir aucun rapport avec l'actualité du moment (au contraire de ce qui arrive dans *Le Sang des autres*), mais si l'on accorde foi au souvenir de Simone de Beauvoir, c'est, disons, la « prise indirecte » qui a marché, dans la découverte du sujet, découlé tout droit de la lecture de l'imposante œuvre de Sismondi [10].

> « En juillet, j'achevai une pièce entreprise trois mois plus tôt et que j'intitulai : *Les Bouches inutiles*. Depuis que j'avais assisté aux répétitions des *Mouches*, je méditais d'écrire une pièce ; on me disait que, dans *L'Invitée*, les meilleurs passages étaient les dialogues ; je savais que le langage de scène diffère de celui du roman mais cela ne faisait qu'accroître mon désir de m'y essayer ; il devait être, à mon avis, dépouillé à l'extrême : celui des *Mouches* me paraissait trop abondant, je préférais la sécheresse et la densité de *Huis clos*. [...] Pendant les vacances de Pâques, je lus à La Pouèze les *Chroniques italiennes* de Sismondi dont Sartre avait emprunté pour moi les douze tomes [...] je voulais que le héros de mon roman régnât dans sa jeunesse sur une de ces villes. Un fait qui se reproduisit dans plusieurs d'entre elles me frappa : au cours d'un siège, pour se défendre contre la famine, il arrivait que les combattants chassent dans les fossés les femmes, les vieillards, les enfants, toutes les bouches inutiles. Je me dis que j'utiliserais cet épisode dans mon roman [*Tous les hommes sont mortels*], et soudain je tombai en arrêt : je venais, me semble-t-il, de découvrir une situation éminemment dramatique ; je restai un long moment immobile, le regard fixe, en proie à une vive agitation [11]. »

Pour étrange que cela puisse paraître, le récit qu'on a lu montre tout d'abord que les motivations n'ont pas été de nature idéologique, même si elles baignent dans la même eau que la pensée des années quarante : à savoir la prise de conscience de la déraison du destin de l'homme face à l'affreux spectacle de la guerre, prouvant, si besoin en était et au-delà de sa finitude sans issue, l'emprise de la mauvaise foi. Qu'on se souvienne aussi que Simone de Beauvoir, à cette époque, pouvait encore se considérer à ses débuts, et elle se replaçait dans cette condition lorsqu'elle se raconte en revoyant, après coup, le trajet de sa recherche de formes mieux adaptées à son désir de s'exprimer par l'écriture. Elle avoue être en quête d'un sujet de roman, aux teintes fortes comme les précédents et elle trouve un récit dramatique. Le thème de la mort, dans la pièce, par rapport à celui de la faim, n'a pas occupé tout de suite le premier plan ; on l'apprend dans le commentaire rétrospectif où l'on voit comment ce thème a grandi, par contrecoup, par une sorte de compensation, dans le but de dire (et d'« expier ») le sentiment de responsabilité de « la mort donnée ». En quelque sorte, il s'est agi de donner une réponse allégorique à un drame existentiel d'ordre concret (vécu, matériellement, pendant la guerre et après la révélation des crimes des camps nazis) et aussi grave que le fait de condamner des « bouches inutiles [12] ». Il s'agissait d'imaginer ce que le récit historique avait délaissé et résumé, à savoir « ce que ressentaient alors les victimes et les pères, les frères, les amants, les époux, les fils qui les avaient condamnés », de représenter la « métamorphose d'être aimés en morts en sursis, les relations d'hommes de chair et d'os avec des

10 Il s'agit de *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge* (1807-1809) de Jean-Charles-Léonard Simon de Sismondi (Genève 1773-1842), historien et économiste, ami de Madame de Staël et animateur du Cercle Romantique Coppet. L'épisode fait partie de l'histoire de la République génoise(Carmona) en 1311. Dans *Tous les hommes sont mortels* le fait, restant bien fidèle à l'épisode historique documenté, occupe toute la première partie de l'histoire. Voir aussi : Simone de Beauvoir, Lettres à Sartre (1940-1963), éd. Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, 1999, pp.254-255, II.
11 De Beauvoir, S., *La Force de l'âge*, *op. cit.*, pp.673-674. Et *Tous les hommes sont mortels*, *op. cit.*, pp.117-153.
12 De Beauvoir, S., *La Force des choses* : « Les déportés revinrent et nous découvrîmes que nous n'avions rien su. Des photographies de charniers couvrirent les murs de Paris. Bost était entré à Dachau quelques heures après les Américains : les mots lui manquaient pour décrire ce qu'il avait vu » (*op. cit.*, p.44 et suivantes).

fantômes irrités [13] ». Mais voilà que la réalité historique contingente dépassait en horreurs et en massacres les projets criminels qu'on lit dans les chroniques du passé. Tout ceci est bien présent dans l'atmosphère de la pièce.

Au contraire, dans le roman, ce travail d'analyse collective est comme repoussé à l'arrière-plan, grâce à la forme autobiographique du récit, employée d'une façon inédite dans un roman à sujet historique. Dans *Tous les hommes sont mortels*, c'est Raymond Fosca qui prend la parole (« Je suis né en Italie, le 17 mai 1279 [...]. J'épousai Catherine d'Alonzo ») [14], pour raconter à Régine l'histoire de son destin d'immortel ; un destin délibérément choisi pendant les événements tragiques de la cité de Carmona (au cours de sa la lutte contre le tyran François Rienzi), dont les habitants seront les victimes à sacrifier. Là, c'est Fosca en personne qui se charge de l'ordre d'éloigner les « bouches inutiles » dans la pièce, Louis d'Avesnes, n'est pas le seul à décider, il a à ses cotés Jacques Van der Welde et les notables. Le roman n'est donc pas une pure copie du drame, même si quelques répliques — celle de Catherine à Fosca, prononcées au moment où elle conteste son exclusion de la destinée commune (« ...je suis une bouche inutile. Ma place est avec eux ») [15] —, font songer à la voix de Catherine dans la pièce théâtrale. D'ailleurs, ce n'est pas en comparaison avec Fosca que Simone de B. établit sa censure, mais avec Jean Blomart, le héros du roman *Le Sang des autres* ; évidemment, elle était consciente du fait que, mise à part la source historique, les liens plus étroits renvoyaient à la souche commune d'une thématique se rattachant au souci de représenter le drame du choix entre le sacrifice de l'individu et une juste cause. Dans la cité imaginaire des *Bouches inutiles*, il ne s'agit nullement de la mise en scène de la parodie de la mort impossible comme pour Raymond Fosca, mais de celle de la mort pour la vie. Et c'est justement la reprise d'un thème trop proche du roman *Le Sang des autres* que Simone de Beauvoir juge avec sévérité :

> « Je répétai l'erreur du *Sang des autres* dont je repris d'ailleurs de nombreux thèmes : mes personnages se réduisent à des attitudes éthiques. Le jeune premier, Jean-Pierre, est un double de Jean Blomart ; incapable d'inventer une conduite qui fasse justice à tous les hommes, il choisit l'abstention. Comment comparer le poids d'une larme au poids d'une goutte de sang, demande-t-il [...] ; puis, il réalise que sa retraite le rend complice des crimes qui se commettent sans lui et, comme Blomart, il se mêle à l'action. Clarice, tout comme Hélène — bien qu'elle ait les traits de Xavière — passe d'un individualisme buté à la générosité [16]. »

Ici, de nouveau, les causes de l'échec sont ramenées, pour ainsi dire, à un excès de pensée, un peu comme pour Croce, les erreurs signalées font trop pencher la balance du côté des présupposés d'ordre structural. Et l'engagement, vis-à-vis de la littérature, n'est pas autre chose.

En revanche, dans le souvenir des jours révolus de *La Force des choses* (où Simone de Beauvoir entremêle dans le récit la curieuse aventure d'un interrogatoire, Quai des Orfèvres, à cause de la rencontre avec un détourneur de fonds) [17], l'enthousiasme du travail sur scène est retrouvé :

---

13 De Beauvoir, S., *La Force des choses*, *op. cit.*, p.672-673.
14 De Beauvoir, S., *Tous les hommes sont mortels*, op. cit., p.117 et 123.
15 *Tous les hommes sont mortels*, *op. cit.*, p.126. Dans les pages suivantes (138-141), on trouve le récit de la rencontre avec Bartholoméo, le mendiant-magicien, inventeur de la potion, et l'épisode de l'essai qui rendra immortelle la souris. L'arrivée du *Condottiero* Malatesta met fin au siège (Carmona a été libérée, mais les bouches inutiles ont été exterminées). En 1348, la peste : Catherine en mourra, même son fils mourra de la main de son père (pp. 152-162). Dès lors, Fosca commencera à manifester l'horreur de son immortalité : « Jour après jour les mêmes gestes pensai-je. Sans fin ! M'arrivera-t-il jamais de me réveiller dans un autre monde, où le goût même de l'air serait différent? » (p.187).
16 De Beauvoir, S., *La Force de l'âge*, *op. cit.*, pp.673-674. Simone de Beauvoir ajoute une note expliquant que « dix ans plus tard », c'est Anne Dubreuilh, l'héroïne des *Mandarins* qui dit « presque textuellement cette phrase » (p.673).
17 De Beauvoir, S., *La Force des choses*, *op. cit.*, p. 61-64.

« Tout me semblait parfait tant je m'émerveillais d'entendre mes phrases devenir des voix vivantes [...]. Une pièce, ce n'est pas inerte comme un livre ; quelque chose était arrivé, par moi, à un grand nombre de gens : metteurs en scène, acteurs, machinistes ; quelque chose d'heureux, pensais-je[18]. »

Grâce à son habituelle clairvoyance, Simone de B. met en compte la bienveillance des amis mais ne se cache guère les critiques de ceux qui soulignent les lenteurs et les « temps morts » de la pièce. Elle ne manque pas non plus de noter la remarque de Jean Genêt : « Le théâtre ce n'est pas ça ! Pas ça du tout. » De la pièce, on donnera cinquante représentations à peine : le froid, le théâtre fermé ont mis fin à l'aventure de cette entreprise du « vécu de la scène ». Le théâtre deviendra à nouveau seulement une expérience de succès partagés avec d'autres (Sartre, Camus, Genêt, Dullin...) et il n'y aura pas de tentatives nouvelles. Ce sera l'oubli, peut-être même personnel : dans une conférence prononcée au Japon en 1966, parmi les formes qui sont censées incarner l'exigence de « tout dire » de Simone de Beauvoir, figurent le roman et l'autobiographie, pas le théâtre :

« Pour essayer de rendre ce "sens vécu de l'être-dans-le monde" dont parlait Sartre, j'ai eu recours, en gros, à deux formes différentes : d'abord au roman, puis à l'autobiographie. Je pense d'ailleurs revenir au roman et plus tard de nouveau à l'autobiographie. Ce qui signifie que je ne donne de préférence à aucune de ces deux formes. Et elles ont l'une et l'autre leurs avantages propres, leurs caractères propres [...]. Écrire un roman, c'est en quelque sorte pulvériser le monde réel et n'en retenir que les éléments qu'on pourra introduire dans une recréation d'un monde imaginaire : tout pourra alors être beaucoup plus clair, beaucoup plus signifiant. [...]. Un roman c'est une espèce de machine qu'on fabrique pour éclairer le sens de notre être dans le monde. Il y a donc un avantage évident du roman : il permet de supprimer tout ce qu'il y a d'inutile dans le monde qui nous entoure, d'en abolir la pure facticité [...]. Il s'agit au contraire dans l'autobiographie de partir de la singularité de ma vie pour retrouver une généralité, celle de mon époque, celle du milieu où je vis. C'est extrêmement important, cette visée de la généralité, parce que si vous écrivez tout simplement un recueil d'anecdotes, il n'y a aucune espèce d'intérêt pour personne[19]. »

Il faut croire qu'à partir de là, l'autre forme de « sens vécu de l'être-dans-le-monde », celle de l'autobiographie (pas encore à l'horizon en 1945, tout comme son féminisme), a fini par prendre la place de la « facticité » propre à l'invention théâtrale. Reste tout de même un peu lourde et assez immotivée la tiédeur des critiques envers cette pièce. Est-ce donc la preuve qu'elle ne passe pas la rampe ? Mais il se peut aussi que derrière ce silence se cache le sens du refoulement ou de l'embarras qu'on réserve à des sujets (la faim, la mort, les massacres des guerres, la condition de non-liberté individuelle et collective) qui peuvent déranger les consciences. En définitive : pourquoi un tel oubli des *Bouches inutiles* ?

Bref addenda à propos des Bouches inutiles *d'Annie Vivanti*

Simone de Beauvoir n'a sûrement pas eu besoin de s'inspirer de la pièce qu'Annie Vivanti (1868-1942) fait paraître en 1918 et peut-être ne l'a-t-elle jamais rencontrée dans ses lectures (pouvait-elle connaître Annie Vivanti ? Peu probable, ne serait-ce que pour des raisons biographiques). Pourtant, l'existence d'un texte antécédent, ayant le même titre, confirme la justesse de l'hypothèse de Simone de Beauvoir disant que, dans le cours de l'histoire, le crime de Vaucelles-Carmona a

18 *Ibid.*, p.63.
19 De Beauvoir, S., *Mon expérience d'écrivain* [1966], Claude Francis, Fernande Gontier, *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1979, pp.442-443-449.

été pratique courante, car l'épisode qui a inspiré Annie Vivanti s'est déroulé à Sienne et sa source vient de l'historien français Montluc [20]. De toute manière, le drame de l'écrivain italien est on ne peut plus éloigné de l'inspiration beauvoirienne, mais, curieusement, une des motivations ne l'est pas pour autant : même chez Annie Vivanti le besoin de décrire la faim s'est manifesté après le désastre d'une guerre : la Grande Guerre. Cependant, malgré son choix, le sujet lui a semblé trop risqué pour les planches :

> « La faim — ce primitif et horrible supplice ! — aurait dû avoir un rôle principal dans cette pièce. Mais lorsque je l'ai vue de près dans toute sa cruauté et son horreur, j'ai compris qu'elle se prêtait mal à la fiction théâtrale. Oui, je l'ai vue de près, Giorgio. Je l'ai vue ici, dans les hôpitaux de la Riviera, au chevet des prisonniers que l'Autriche, par un jeu presque cruel, nous renvoie de ses camps de concentration. Sur les corps de ces martyrs la faim est passée comme une bête vivante, égorgeant et dévorant, on aurait dit que les loups avaient arraché la chair de ces visages, laissant à la place des joues rien que des creux noirs ; on aurait dit que des vampires se s'étaient accrochés à ces poitrines vides, suçant leur dernière goutte de sang de leurs côtes palpitantes ; on aurait dit qu'une vision démoniaque était passée devant ces yeux qui s'écarquillaient effarés,... des yeux où il ne restait de vivant que la mort. Lorsque je sortis de cet endroit de malheur, j'ai dit à moi-même que la faim ne pouvait et ne devait pas être représentée sur scène. Et avec mon coeur brûlant de haine et d'amour [...] j'avais l'impression de n'avoir jamais aimé assez ; et de n'avoir jamais haï assez !... C'était une nuit d'hiver claire. Au-dessus de ma tête brillaient les étoiles, calmes, froides, éternelles. Et elles semblaient dire : "Nous ne connaissons pas la haine ; nous ne connaissons pas l'amour. C'est pourquoi nous sommes immortelles" [21]. »

Et Fosca aussi est un immortel ! Mais la faim, nous dit Annie Vivanti, est un spectacle irrecevable. Dès lors, l'auteur transforme la pièce en une célébration patriotique de l'héroïsme viril : le lieutenant Giorgio Tognoni, destinataire de cette dédicace, devenu célèbre par ses actes de courage accomplis pendant la guerre en 1915 (actes qui lui valent la cécité), étant le véritable inspirateur du drame. Dans le texte, il sera, tout simplement, Giorgio, le héros, fils de Sir Harry de Bels (gouverneur de la place-forte d'une ville imaginaire assiégée, située dans un lieu de pure fantaisie, de l'empire anglais). L'action en trois actes se déroule, pendant les deux premiers, dans les décors du palais colonial du commandant de Bels, pour se déplacer à la fin dans sa demeure du comté de Kent. En fait, le drame de la faim, évoqué après coup à travers le récit de Lady Mary de Bels, se change, grâce aussi à Giorgio, en geste exemplaire d'obéissance au devoir des lois de la guerre, de la part de son père, le commandant de Bels. Giorgio reste un partisan convaincu de la nécessité de cet acte et ne recule pas d'un pouce, même quand il apprendra que le prix payé a été la mort de sa sœur (le commandant étant seul responsable de la décision du sacrifice des bouches inutiles, dont sa femme, Lady Mary de Bels, qui survivra, et sa jeune fille, Lillia, qui mourra). Le sujet principal, la faim, laisse donc place à l'exaltation de l'héroïsme venant de la soumission du soldat, devant les règles de la loi de l'honneur et de la patrie. La dernière réplique nous montre Lady Bels qui, tout en reprochant avec véhémence les « mots d'hommes » à son mari, est obligée, par son fils, à s'agenouiller devant Sir Harry de Bels et par là, à accepter la loi du devoir militaire, en accordant son pardon.

---

20 Voici l'exergue de la pièce, tirée de Blaise de Montluc : « Je créai six commissaires pour faire la description des bouches inutiles, et après bailler ce rôle à un chevalier de Saint-Jean de Malte, accompagné de 25 ou 30 soldats, pour les mettre dehors... Ce sont les lois de la guerre : il faut être cruel bien souvent pour venir à bout de son ennemi... [Montluc, Siège de Sienne] », Annie Vivanti, *Le Bocche inutili* [1918], Milano, Società anonima editoriale F. Quintieri, 1920. À noter, au passage, que l'épisode de la famine de Sienne fait une apparition minime même dans L'*Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar (*Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982, T. I, pp.662-663 ; 873).

21 Vivanti, A., *Le Bocche inutili*, *op. cit.*, pp.5-6 (je traduis).

J'ai dit qu'aucun rapprochement n'est praticable avec la pièce beauvoirienne, exceptée la circonstance de l'après-guerre. En revanche et assez curieusement, quant à la suggestion et à la migration des sujets [22], j'aime croire que, sans le vouloir, c'est Simone de Beauvoir qui, bien loin de l'enflure du ton on ne peut plus emphatique et dannunzien de Vivanti, a pris la relève, en replaçant le sujet dans la perspective existentielle, si dramatique au XXe siècle, du poids accablant de la mort donnée.

Index Thématique des Bouches inutiles *(1945)*

Le thème de la responsabilité et des mains sales : le refus de Gauthier.

JEAN-PIERRE : S'il fallait que je pense : « C'est moi qui condamne ces vieillards et ces femmes à mendier leur pain, je suis responsable de leurs souffrances, mon cœur éclaterait. Je ne veux pas leur mesurer chaque jour leur ration d'herbes. Je ne serai pas complice du destin qui les écrase. »

LOUIS : Si j'avais croisé les bras et courbé la tête devant le bailli du duc, le malheur de cette ville ne serait-il pas plus grand ?

JEAN-PIERRE : Comment mesurer la souffrance et la joie ? Peut-on comparer le poids d'une larme au poids d'une goutte de sang ? Je souhaite que demain les hommes de Vaucelles soient libres et prospères. Mais ces enfants qui sont morts de faim aujourd'hui, nul ne leur rendra jamais la vie. Je garderai mes mains pures.

LOUIS : Et qu'importe la couleur de nos mains et la paix de nos cœurs ? Avant notre révolte, les hommes se traînaient comme des bêtes dans la misère et la peine. Ce n'est pas trop que de sacrifier quelques vies pour que désormais la vie ait un sens.

JEAN-PIERRE : Je ne veux pas payer avec le sang les larmes et la sueur des autres.

LOUIS : Soit. Nous nous passerons de toi. (*Acte I, deuxième tableau*).

L'engagement, la responsabilité *(Acte II ; après le choix de résister)*

CLARICE : Sont-ce les mêmes gens qu'hier ?

JEAN-PIERRE : Aujourd'hui, leur sort est dans leurs mains. (*À Catherine*), Vaucelles vous doit son salut.

CATHERINE : Ah ! Peut-être eût-il mieux valu que je me laisse jeter sans résistance dans le fossé. Ai-je sauvé ces enfants et ces femmes, Ai-je condamné ces hommes à mort?

JEAN-PIERRE : Votre silence eût peut-être sauvé ces hommes. Il perdait à coup sûr ces femmes et ces enfants. Nous pesons toujours sur la terre.

CATHERINE : Comment savoir?

JEAN-PIERRE : On ne peut pas savoir. Maintenant j'y vois clair : notre lot, c'est ce risque et cette angoisse. Mais pourquoi souhaiterons-nous la paix.

LOUIS : Adieu, Catherine !

CATHERINE : Non pas adieu. Maintenant nous sommes ensemble pour toujours (*Acte II, huitième tableau*).

22 En lisant la dédicace à Giorgio Tognoni on se rend compte qu'Annie Vivanti a sacrifié le thème de la faim et de la mort donnée assez mal volentiers, vu son insistance sur un sujet qui, pourtant, en cours de route, s'est éloigné : « [...] je ne m'explique pas l'incroyable vacarme que la pièce a suscité lors de la première représentation. Certes, dans l'esprit d'une partie du public il y a eu malentendu à cause du titre. Certains – qui ignoraient le sens militaire de l'expression "les bouches inutiles" – ont cru à un titre plaisant ; et le théâtre s'est rempli de monde qui, pour se distraire des malheurs de la guerre, désirait voir une comédie anodine. Les gens croyaient trouver dans ces « bouches inutiles » des bouches riantes, des bouches donnant des baisers, des bouches prononçant des mots amusants ou des mots d'amour. Et tout le monde resta étonné et surpris devant les bouches tragiques des vieillards, des femmes et des enfants que la guerre amène à pousser des hurlements de faim » (*Le Bocche inutili*, *op. cit.*, p.5) (je traduis).

La faim

PREMIER SOLDAT : Quel froid !

DEUXIÈME SOLDAT : J'ai faim. Est-ce que l'angélus ne va pas bientôt sonner ?

PREMIER SOLDAT : Une fois qu'on a mangé, c'est encore pis : on a aussi faim et on n'attend plus rien (*Acte I, premier tableau*).

JEAN-PIERRE : [...] Comme te voilà maigre et pâle, petite soeur.

JEANNE : Suis-je pâle? Je ne me sens pas malade. As-tu mangé du pain blanc à Paris ?

JEAN-PIERRE : Oui du pain blanc. Qu'est-ce que ces gens attendent ? On distribue chaque jour aux indigents un peu de nourriture.

JEAN-PIERRE : Des herbes sèches! Et pendant des heures ils attendent!

JEAN-PIERRE : Tous les regards que je rencontre ont l'air de reproches ou de prières. Il n'y a plus que des mendiants dans cette ville. Moi, je n'ai jamais rien demandé à personne. Je voudrais qu'on me laisse en paix, en paix avec moi-même.

JEANNE : Va, tu t'habitueras.

JEAN-PIERRE : Crois-tu ? Comme il faisait bon galoper seul sur les routes! (*Acte I, deuxième tableau*).

L'engagement ; la conscience souveraine

CLARICE : [...]. As-tu pensé à moi pendant ces trois mois ?

JEAN-PIERRE : Souvent.

CLARICE : Mais tu ne me regrettais pas ?

JEAN-PIERRE : Que pouvais-je regretter ? Il me suffisait de savoir que quelque part au monde il y avait ces yeux bleus, ce sourire.

CLARICE : [...]. Moi, je n'ai pas pensé à toi. Je ne pense jamais aux morts, ni aux absents. Je n'aime pas les fantômes.

JEAN-PIERRE : Il est bien que nous n'ayons pas souffert. Si ton absence creusait un vide en moi, si mon image te cachait le monde, c'est alors qu'il ne faudrait plus se revoir.

CLARICE : Tu as raison. Je hais la souffrance.

[...]

CLARICE : Pourquoi es-tu revenu ?

JEAN-PIERRE : J'étais parti pour revenir.

CLARICE : Je ne serais pas revenue.

JEAN-PIERRE : Tu aurais oublié ta ville?

CLARICE : J'aurais tout oublié. J'aurais vécu seule et libre. J'aurais vécu (*Acte I, deuxième tableau*).

La prière de Catherine à Jean-Pierre : le double refus ; l'alibi de la force majeure

CATHERINE : Veux-tu rester toujours un aventurier ? Est-ce pour cela que je t'ai élevé avec tant de soin ?

JEAN-PIERRE : Je peux tout au moins essayer de ne pas peser sur la terre.

CATHERINE : [...]. Pourquoi ne veux-tu pas occuper dans la ville la place que tu mérites ? C'est à toi que je donnerais Clarice.

JEAN-PIERRE : Me la donner ? Pensez-vous que je consentirais à l'enfermer dans une maison et à lui dire : « Voilà que je suis toute ta part sur terre. Je n'ai pas l'âme d'un geôlier. »

CATHERINE : L'amour n'est pas une prison.

JEAN-PIERRE : Tout serment est une prison.

CATHERINE : Te crois-tu libre, toi qui n'es capable ni d'agir ni d'aimer ?

JEAN-PIERRE : Je ne veux ni mentir à Clarice ni me mentir à moi-même. Chacun vit seul, et meurt seul (*Acte I, troisième tableau*).

(Louis) Le conseil a décidé de se débarrasser des bouches inutiles. Demain, avant le coucher du soleil, on chassera dans les fossés les infirmes, les vieillards, les enfants. Les femmes (*Acte I, troisième tableau*).

Louis : [...]. Mais puisqu'il faut ou mourir innocents ou vivre en criminels, nous choisissons le crime parce que nous choisissons la vie.

Catherine : Vous choisissez pour vous la vie pour nous la mort (*Acte II, deuxième tableau*).

Catherine : Lorsque les vêpres sonneront, les enfants, les femmes et les vieillards se rassembleront sur la grande-place, et les gendarmes les chasseront de l'autre côté des remparts.

Jeanne : Ainsi les hommes de Vaucelles ont accepté cette sentence!

Catherine : D'abord, ils ont regardé leurs femmes, ils ont saisi leurs mains, puis ils ont détourné les yeux, leurs doigts se sont ouverts (*Acte II, cinquième tableau*).

La mauvaise foi de la mort donnée ; les signes avant-coureurs du féminisme

Louis : (*très bas*) Catherine, ma femme.

Catherine : Non, pas ta femme. Un instrument qu'on brise et qu'on jette au rebut lorsqu'on s'en est servi.

Louis : Tu es là, et je suis seul.

Catherine : Tu m'as trahie ! Mourir n'est rien, mais tu m'a effacée du monde. Toutes les promesses du passé tu les as changées en mensonges. Mensonge ce jour où j'ai mis Clarice au monde et ce matin ensoleillé où j'ai posé la première pierre du beffroi. Mensonge nos baisers et nos nuits. Notre amour n'était que mensonge.

Louis : Tu peux sauver notre amour, Catherine. Tu peux sauver le passé et l'avenir. Dis un mot seulement : accepte!

Catherine : Puis-je me renier moi-même ?

Un temps.

Tu me parlais, je répondais, et j'étais devant toi une femme vivante et libre. Et moi, je te parlais, et tu me répondais librement ; jamais l'un de nous n'accomplissait un acte où l'autre ne reconnût sa propre volonté. Et maintenant, tu as disposé de moi comme on dispose d'une pierre ; et tu n'es plus que cette force aveugle qui me broie.

Louis : Je te parle encore et tu peux encore me répondre. Accepte ce décret, reconnais en lui ta propre volonté ; notre commune volonté de sauver Vaucelles à tout prix.

Catherine : C'est trop tard. Tu as décidé sans moi et tous les mots que je dirai ne seront plus que des paroles d'esclave. Je suis ta victime ; tu es mon bourreau.

Un temps et très tristement.

Nous sommes des étrangers (*Acte II, sixième tableau*).

Le scandale de la mort comme absence du monde

Catherine : Demain ! Il y aura le même ciel noir autour de la terre, le même vent glacé balaiera la plaine. Verrons-nous encore ce ciel, ou nos yeux seront-ils fermés pour toujours ?

Clarice : Qu'importe, nous aurons vécu (*Acte II, huitième tableau*) [23].

23 Dans, *La Force des choses* (éd.cit., p.508), Simone de Beauvoir, au moment où elle apprend la mort de Camus (décembre 1960) exprime les mêmes regrets devant le sentiment de l'inacceptable oubli du monde : « Ce n'était pas l'homme de cinquante ans que je regrettais ; ce n'était pas ce juste sans justice, à la morgue ombrageuse et sévèrement masqué, qu'avait rayé de mon cœur le compagnon des années d'espoir son consentement aux crimes de la France : c'était le compagnon des années d'espoir, dont le visage nu riait et souriait si bien, le jeune écrivain ambitieux, fou de la vie, de ses plaisirs, de ses triomphes, de la camaraderie, de l'amitié, de l'amour, du bonheur. La mort le ressuscitait ; pour lui le temps n'existait plus, hier n'avait pa plus de vérité qu'avant-hier ; Camus, tel que je l'avais aimé surgissait de la nuit [...]. Au réveil, j'ai pensé : "Cette matinée, il ne la voit pas." Ce n'était pas la première fois que je me disais ça ; mais chaque fois est la première » (il me semble que cette image a été empruntée par Jacques Derrida, dans son dernier livre en mémoire de ses amis morts. Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2005).

***Le bocche inutili* d'Annie Vivanti** [24]

« *Lady Mary* (*révélant à son fils, devenu aveugle, ses griefs contre son mari*) — Giorgio, Giorgio, cet homme n'est pas un père, ce n'est pas un homme ! Cet homme est un tigre, une bête féroce — pire ! Pire qu'une bête féroce, car les bêtes féroces nourrissent leurs petits — les défendent et cet homme n'a pas voulu nourrir, n'a pas voulu défendre son enfant ! Non !

Il l'a chassée, dehors, dehors dans la nuit — il nous a chassées toutes les deux, elle et moi — pour ce bout de pain qu'on aurait pu manger... pour pouvoir le donner à ses soldats !

Giorgio : Mais, que dis-tu...que dis-tu ?

Lady Mary : Il aurait pu nous retenir... nous cacher dans la maison... personne ne l'aurait su ! Non ! Dehors dans la nuit ils nous a chassées, comme des chiens affamés et errants... Dehors dans la neige, il nous a chassées devant ses soldats, avec les autres malheureux, avec les autres affamés. Nous avons marché toute la nuit, hurlant, pleurant, trébuchant dans le noir de cette plaine désolée...

Giorgio : Papa — que dit cette malheureuse ? [...] Pourquoi tu ne l'empêches pas de parler ?

Lady Mary : Lillia était près de moi, accrochée à moi... deux ou trois pas à peine et elle trébuchait et tombait... Tout autour de nous, les autres... les vieillards... les enfants... les femmes avec leurs enfants dans les bras... Et tous hurlaient comme des pauvres bêtes blessées. Et, par à coups, les réflecteurs des ennemis passaient sur nous... et ils s'arrêtaient, nous aveuglant ! Tout à coup Lillia — est tombée ; tombée dans la neige. Je voulais m'arrêter ! Mais les autres me poussaient, me faisaient avancer poussant des cris et des gémissements. Je me battais contre eux ; et avec mes ongles, mordant, criant, je me suis fait de la place... je suis revenue en arrière, appelant à grands cris « Lillia... Lillia!... » Un gémissement me répond... deux mains s'accrochent à moi... Je la saisis, je la fais avancer ! Et il commence à neiger ; le vent glacial s'empare de nous... Et des lignes ennemies on commence à tirer sur nous ! Alors je l'ai prise sur mes épaules, et je sens que l'effort fait enfler mes veines, que mon cœur était sur le point d'éclater... Mais toujours de l'avant ! Je la pousse en avant !... Avec la joie de l'avoir sauvée, avec le délire de la sentir vivante, vivante !... et à mes côtés... Tout à coup un faisceau de lumière nous frappe. Tous les réflecteurs se concentrent sur nous. Accablée, je m'abats sur la neige... Et celle que je traîne, tombe... évanouie, à mes pieds (*avec un hurlement*) — Ce n'était pas Lillia [...]. Lillia est restée... là-bas... dans la plaine... la neige l'a peut-être recouverte... et ensevelie !... »

Giorgio : Mon père !...

Lady Mary : Voilà ce qu'il a fait, pour ne pas nous donner à manger... C'est ça qu'il a fait [...] pour sauver sa garnison.

Giorgio : Ah ? (*se mettant debout, attentif*)

Lady Mary : Pour éviter de se rendre.

Giorgio : (*se penchant, compréhensif*) Ah ?!

Lady Mary : Parce que les transports devaient arriver.

Giorgio (*sans souffle*) : Oui.

Lady Mary : Alors pour l'« honneur », « pour la patrie » (*ricanant*), pour ces *mots* que vous, les hommes, vous dites.

Giorgio (*d'un éclat de voix*) : Ah !!

24 Je traduis juste quelques répliques de l'acte final, malgré son emphase, le plus dramatique, où Lady Mary raconte à son fils le drame de la mort de Lillia. Ces répliques me semblent quand même les plus vraies de la pièce. Évidemment Vivanti, comme dans sa dédicace, avait devant les yeux les scènes dramatiques des « signes de vie » (Ph. Lejeune), de l'horrible débâcle italienne de Caporetto en 1917 ; probablement ce sont des scènes semblables, d'une autre guerre, qu'avait dans ses yeux Simone de Beauvoir.

LADY MARY (*poursuivant comme forcenée*) : Pous ces mots qui ont fait de lui non pas un homme mais un criminel, un impitoyable instrument de guerre...

LE COMMANDANT (*se levant, frémissant et pleurant*) : J'ai fait mon devoir — mon devoir !

LADY MARY : Ton devoir ? (*se tournant vers son fils*) — Ah, Giorgio, Toi, toi qui avec tes yeux fermés vois peut-être plus clair que nous — dis-le ! Dis-le si le premier devoir d'un homme n'est pas envers sa progéniture ? Envers ses femmes... envers ses enfants, sang de son propre sang... N'est-ce pas le premier devoir d'un homme ?

GIORGIO (*à voix haute*) : Non.

LADY MARY (frappée) : Ah !

GIORGIO : Hier c'était comme ça. Demain peut-être encore. Aujourd'hui – Non *(avec un élan sublime*) Aujourd'hui, le premier devoir d'un soldat — (*il s'arrête, suffoqué par l'émotion, comme si la parole qu'il était en train de prononcer n'était que trop sacrée. Ensuite, saisissant le bras de sa mère*) — Maman — agenouille-toi ! (*vaincue, Lady Mary tombe en pleurs aux pieds du commandant*) ».

Enza Biagini Sabelli