

The University of North Carolina
at Greensboro

JACKSON LIBRARY



CD

No. 1094

UNIVERSITY ARCHIVES

BRENES, MARIA-CRISTINA. Le rôle du devoir illusoire dans sept pièces de Henry de Montherlant. (1973) Directed by: Dr. J. P. Couch. pp. 55

The purpose of this study is to analyze the role duty plays in the following seven plays of Henry de Montherlant: L'Exil, La Reine morte, Fils de personne, Le Maître de Santiago, Demain il fera jour, La Ville dont le prince est un enfant, and Le Cardinal d'Espagne.

We will try to justify in what manner the various characters find themselves involved in illusory and misleading acts of duty. The heroes will fool not only themselves but those around them, and as a result will become blind individuals obsessed by what they see as their own convictions. At the conclusion of each analysis we will demonstrate that this "illusory duty" is not always incoherent or without reason. There will always be an external or internal force transforming this sense of duty into something logical for each of the characters. Duty will always entail a certain degree of obligation and responsibility.

According to Montherlant, duty is a man-made chore. To his definition we would add that duty is the sum total of those material and spiritual circumstances arising out of such external forces as God and/or Destiny. Most of the characters in the plays which we shall examine try to feign a stance of superiority, which is only a mask to hide the weaknesses and defects which lie underneath. These characters try to run away from reality and find refuge in their own imaginary worlds.

In his works Montherlant condemns all false ideals, speaks against prejudices, and defies all that is conventional. His literary

output is marked by a sense of a total and complete "void"--what the Spaniard calls "la nada" and the Frenchman "le néant." These two terms indeed sum up what Montherlant's ideas were, that nothing is worth fighting for in this life.

APPROVAL SHEET

This thesis has been approved by the following

Committee of the Faculty of the Graduate School at The
University of North Carolina at Greensboro

LE ROLE DU DEVOIR ILLUSOIRE DANS SEPT PIECES
DE HENRY DE MONTHERLANT

by

Maria-Cristina Brenes

A Thesis Submitted to
the Faculty of the Graduate School at
The University of North Carolina at Greensboro
in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

Greensboro
January, 1973

Dec. 23, 1972
Date of Examination

Approved by

John Philip Couch
John Philip Couch

REMERCIEMENT

Ma reconnaissance envers le directeur de ma thèse, Professor John Philip Couch, ne s'éteindra jamais.

Je tiens aussi à remercier Professors George E. McSpadden, James Atkinson, Barbara Terry et Franklin Parker pour l'aide précieuse qu'ils m'ont prêtée.

Je dédie ce travail à mes parents, Papi et Mami.

TABLE DES MATIERES

Partie	Page
I INTRODUCTION	1
II ANALYSE DES PIECES	6
III CONCLUSION	47
IV BIBLIOGRAPHIE.	52

INTRODUCTION

Henry de Montherlant aime nous jeter dans l'incertitude et ses oeuvres sont remplies de contradictions. En partant de cette croyance, nous avons décidé d'analyser un sujet qui se prête aussi à des interprétations très diverses et quelquefois dissemblables: le rôle du devoir illusoire dans certaines pièces de Montherlant.

Pour limiter notre travail, nous avons choisi les pièces suivantes: L'Exil, La Reine morte, Fils de personne, Le Maître de Santiago, Demain il fera jour, La ville dont le prince est un enfant et Le Cardinal d'Espagne. Nous avons supprimé, d'une façon cruelle si l'on veut, plusieurs des pièces de Montherlant et cette suppression a été due simplement et exclusivement à la longueur de notre étude, dont l'étendue ne se prête pas à trop d'analyses. Mais nous croyons toujours que les procédés psychologiques et dramatiques que nous verrons au cours de ces sept pièces s'appliquent à tout le théâtre de cet écrivain.

Nous avons choisi L'Exil comme en étant le pivot de tout le théâtre de Montherlant, pour être la première pièce écrite par lui à l'âge de dix-huit ans et pour pouvoir, en même temps, apprécier l'évolution de la pensée montherlantienne.

Fils de personne et Demain il fera jour ont attiré particulièrement notre attention car nous nous sommes toujours intéressés aux conflits existants entre parents et enfants. En outre, il était intéressant d'étudier les seules deux pièces dans le théâtre de Montherlant qui se

complémentent et de comprendre comment le Georges Carrion de Fils de personne peut devenir une autre personne dans Demain il fera jour.

La Reine morte, considérée par presque tous les critiques comme le chef-d'oeuvre de Montherlant, nous donne la clé pour comprendre l'image que cet écrivain se fait de l'homme universel en proie aux plus bas instincts et aux plus hautes aspirations. Ce fut cette pièce qui réveilla notre admiration envers Montherlant en nous montrant les divers visages d'un personnage hanté par la contradiction et l'ambiguïté.

La Ville dont le prince est un enfant fait partie de notre choix à cause de la profondeur et la pureté avec lesquelles Montherlant traite le sujet des amitiés particulières.

Le Maître de Santiago et Le Cardinal d'Espagne ne pouvaient guère manquer dans notre analyse puisque tout ce qu'un auteur français traite ou écrive sur des personnages tirés de l'histoire ou de la légende espagnoles nous intéresse étant donné le lien qui nous unit avec l'Espagne. L'étude de ces deux pièces nous montre aussi la conception que Montherlant révèle sur le Catholicisme traditionnel et le devoir dû au roi au XVI^e siècle.

A mesure que nous examinerons chaque pièce, nous essaierons de justifier de quelle façon les personnages se voient-ils enveloppés dans un devoir illusoire et trompeur. Ce devoir fera que les héros se trompent sur eux-mêmes et sur les autres en devenant des aveugles; leur erreur consiste à ne pas voir au-delà de leurs propres conceptions. Il y aura dans l'aveuglement de ces héros l'élément classique si cher à Montherlant.

Le devoir dans ces pièces est la plupart du temps une abstraction étouffée par le poids des êtres, car ce qui compte dans l'oeuvre entière de Montherlant ne sont pas les abstractions, mais les êtres. Geneviève de Presles, son fils Philippe, le roi Ferrante, Georges Carrion, don Alvaro de Dabo, l'abbé de Pradts et le Cardinal Cisneros seront les personnages-clés qui nous serviront de modèles pour montrer ce que nous entendons par "devoir illusoire." A la fin de chaque analyse, nous verrons que le devoir illusoire, bien qu'il ait des apparences trompeuses, n'est pas incohérent. Il y a toujours un élément externe ou interne qui fait surgir ce devoir pour le rendre logique aux yeux de celui qui l'exécute.

Il serait donc insensé de donner une définition unique du devoir. Chaque individu peut le concevoir d'une manière différente et avec des points de vue opposés. Néanmoins, nous admettrons que la qualité première du devoir est synonyme d'obligation, voire de tâche. Ses griffes nous emprisonnent impitoyablement anéantissant notre liberté. Nous pouvons l'accepter ou essayer de le refuser avec héroïsme. Assez souvent, nous nous trompons sur le sens du devoir et lui prêtons un autre qui ne correspond nullement à la réalité. Comme le dit Voltaire: "Le devoir est un prestidigitateur qui se moque des humains en leur faisant voir des choses imaginaires."¹

¹ Voltaire, Essai sur les moeurs (Paris: Editions du Seuil, 1952), p. 52.

Flaubert affirme: "Le devoir est une croix que nous sommes obligés de porter tout au long de notre calvaire. Il ne nous quittera jamais et deviendra le calice que nous boirons jusqu'à la mort."²

Montherlant nous offre à son tour la conception qu'il se fait du devoir et déclare:

Les hommes ont inventé le devoir, et s'empoisonnent la vie avec des obligations envers des entités que souvent ils ne respectent pas et n'aiment pas. Tel se ruine pour une famille qu'il a en horreur. Tel souffre des camouflets reçus par sa patrie qui l'écoeure; d'innombrables se contraignent en vue de devoirs religieux et ne croient pas. Chacun va chercher des chaînes, et se les attache. Et gronde et mord si on veut les lui enlever.³

Examinons ces paroles et grâce à elles, nous arriverons à tirer plusieurs conclusions.

Selon Montherlant, ce sont les hommes qui ont inventé le devoir, mais nous ne pouvons approuver entièrement cette conception. Il y a aussi les circonstances matérielles et spirituelles créées par une force extérieure, appelée Dieu ou le Destin et à cette force viennent s'ajouter des circonstances psychologiques. Ne pourrions-nous dire que le devoir est aussi une somme moitié humaine, moitié divine? Dans un contexte chrétien, Georges Bernanos soutient: "Le devoir de tous les êtres doit se borner à accomplir les dessins de Dieu."⁴

² Gustave Flaubert, Correspondance (Lettre à Louise Colet) citée par Roger Brulard, Montherlant (Bruxelles: Editions La Lecture au Foyer, 1953), p. 124.

³ Henry de Montherlant, Carnet #XXII, Essais, (Paris: Gallimard, 1963), p. 1073.

⁴ Georges Bernanos, La Grande Peur des biens-pensants, (Paris: Amiot-Dumont, 1968), p. 59.

Croyons-nous souvent à ce que nous faisons? Question difficile car l'être humain est toujours en train de changer. Dans certaines occasions nous luttons pour atteindre un but qui correspond à notre idéal, mais il y a des fois où nous accomplissons une tâche sans l'aimer et sans y croire nullement.

Il arrive assez souvent que nous pensons accomplir un excellent devoir tandis que les autres personnes jugent faux et mauvais ce que nous menons à bout. C'est pourquoi nous avons considéré nécessaire de montrer le rôle essentiel que les illusions trompeuses jouent sur les diverses sortes du devoir.

Ce devoir illusoire n'est pas seulement présent dans les pièces de Montherlant. Nous pouvons le trouver aussi dans les romans de cet écrivain. Bien que les mots illusion, tromperie et devoir ne soient pas expressément nommés par Montherlant dans toute son oeuvre, nous nous apercevons qu'ils sont les points de départ de tous les autres thèmes développés par l'auteur dans sa production littéraire.

ANALYSE DES PIECES

Notre première pièce à analyser sera L'Exil que Montherlant écrit à l'âge de dix-huit ans. Selon certains critiques tels que Jacques de Laprade, Robert Brasillac, Julien Green et Gabriel Marcel, on peut la considérer comme le sceau qui marquera l'oeuvre entière de Montherlant.

L'amour maternel joue un rôle important dans la production littéraire de Montherlant et dans L'Exil ainsi que dans Fils de personne, cette sorte d'amour s'épanouit comme synonyme d'égoïsme et empêche les personnes d'accomplir celle qui devrait constituer leur véritable tâche.

Bien que Montherlant même appelle sa première pièce "une expression de l'amour maternel" cet amour est loin d'être le pivot de L'Exil. Pour nous, Geneviève de Presles n'incarne nullement ce sentiment, sinon l'égoïsme féminin, déjà traité de la même façon dans la série des Jeunes Filles.

L'action de l'oeuvre se déroule pendant l'année 1914 au moment où tous les Français sont engagés ou songent à le faire pour sauver leur patrie et accomplir ainsi le devoir d'un bon citoyen. Philippe de Presles apprend que son camarade Sénac va s'engager. Il décide de partir avec son meilleur ami. Mais sa mère, Geneviève, s'oppose aux désirs de son fils. Elle supplie Philippe de rester: s'il part, il la tue. Philippe cède, non sans prévenir sa mère qu'il lui sera un reproche constant, qu'elle le verra souffrir à chaque instant. Rejeté de la guerre, le jeune homme se compose un masque de sophistication et

commence à subir le mépris de tous. Au bout de quelques mois, comprenant que Philippe est las de tant d'humiliations et qu'elle perd son amour, Geneviève le pousse vers la guerre. Mais c'est Philippe qui ne veut plus partir car Sénac va revenir à Paris après avoir souffert des blessures. Leur rencontre cependant est une déception mutuelle. Sitôt que son ami l'a quitté, Philippe prend la décision d'aller au recrutement. Dans un mois, il sera au front. "Je pars," dit-il à sa mère, "me faire une âme comme la sienne, pour le retrouver au retour."⁵

La guerre dans L'Exil, ainsi que dans le roman Le Songe, n'est qu'une excuse pour rester auprès de l'être aimé. Prinet peut se comparer à Sénac et Alban à Philippe. La guerre étant absente, ce seront les êtres qui compteront et non pas les abstractions. Cette idée est présentée par Henri Perruchot qui écrit:

L'Exil est tellement l'illustration du thème que "tout vient des êtres," que Montherlant, quand il le fera éditer pour la première fois, en 1929, lui donnera précisément pour épigraphe ces mots: Tout vient des êtres, qui sont le titre d'un chapitre du Songe, mais qui figurent déjà dans son livre de début, La Relève du matin, composé à 20 ans.⁶

Au commencement de la pièce, Geneviève connaît parfaitement la cause qui pousse Philippe à vouloir s'engager et c'est pourquoi elle lui dit:

Ecoute, mon vieux, voilà un mois que les Allemands sont en France. Qu'est-ce que tu as fait? Tu as joué au tennis et tu as fait des vers, et qui n'étaient même pas des vers

⁵ Henry de Montherlant, L'Exil dans Théâtre, "Bibliothèque de la Pléiade" (Paris: Gallimard, 1965), p. 93.

⁶ Henri Perruchot, Montherlant (Paris: Gallimard, 1959), p. 51.

patriotiques. Là-dessus Sénac s'engage, et tu veux le suivre comme un petit chien. Je ne méconnais pas la noblesse de tes sentiments. Je voudrais seulement que tu ne parles pas trop de ton pays.⁷

Jusqu'ici, elle reste lucide, mais perd sa lucidité et est prise par l'aveuglement de ses sentiments maternels quand Philippe s'écrie:

"Quand mon devoir . . . "⁸

Le mot "devoir" appliqué par son fils à la patrie commence à nous montrer comment Geneviève se trompe sur la véritable portée du devoir patriotique. Elle dévoile ses pensées en s'adressant à son fils:

Ton devoir est de ne pas rendre inutile le mal qu'on s'est donné pour toi. On m'a saignée dans ma chair quand tu es né, et maintenant on me saignerait en toi! Si tu étais appelé, encore, je ferais comme les autres, j'accepterais; qui sait? j'offrirais peut-être. Mais ton pays ne t'appelle pas, il t'indique en ne t'appelant pas qu'il n'a pas besoin de toi, et tu irais te faire tuer stupidement!⁹

Ici commence l'affrontement entre la conception de la mère et celle du fils et cet affrontement parents-enfants sera un des thèmes de L'Exil, thème qui sera à son tour développé dans Les Célibataires, approfondi dans Les Jeunes Filles et complété dans Fils de personne et dans Demain il fera jour.

En interdisant à Philippe de s'engager, Geneviève sacrifie sa patrie à son fils et ce qui est pire, elle sacrifie son fils à l'excessif amour qu'elle lui voue. De cette façon, elle n'accomplit point son devoir patriotique et empêche son fils de le faire.

⁷ L'Exil, p. 41.

⁸ Ibid., p. 43.

⁹ Ibid., p. 43.

Peut-on concevoir qu'une mère traite d'"inutile," encore plus, de "stupide" le voeu de servir la patrie? A son égoïsme, nous pouvons lui opposer le dévouement dû au pays et non seulement en temps de guerre. Nous pourrions dire avec Louis de Saint-Pierre: "Geneviève n'est qu'une mère-poule incapable du moindre sacrifice."¹⁰

Néanmoins, des critiques dont la renommée est très grande, comme par exemple Jacques de Laprade, se plaisent à défendre la conduite de Geneviève. Entendons ce que dit Laprade:

Le refus de Geneviève n'est une faute qu'à l'égard de l'opinion qui régnait pendant les premiers mois de la guerre de 1914; on ne peut l'estimer telle que si l'on tient pour dernière instance morale les divers revirements de la psychose collective. Or, Geneviève ressemble trop à son fils, elle a une personnalité trop marquée pour attacher beaucoup de prix aux sentiments de la foule. L'héroïsme lui est naturel; il la porte à l'avant-garde de la grande ferveur que les événements ont éveillé; mais il peut aussi bien s'affirmer comme un défi.¹¹

Nous ne nions pas que Geneviève puisse être héroïque dans l'accomplissement de son devoir à l'ambulance, mais cet héroïsme disparaît lorsqu'il s'agit du sort de son fils auquel elle dit:

Les soldats de l'ambulance, ce sont les autres. Mais toi, tu es quelque chose d'unique. Ce n'est pas ta mère qui est à l'ambulance.¹²

Dans cette réplique, le tempérament de Geneviève se dévoile d'une façon totale: elle dédaigne la destinée des autres pourvu que celle de

¹⁰ Louis de Saint-Pierre, Montherlant et les femmes (Paris: Amiot-Dumont, 1969), p. 60.

¹¹ Jacques de Laprade, Le Théâtre de Montherlant (Paris: La Jeune Parque, 1950), p. 174.

¹² L'Exil, p. 43.

Philippe ne coure point de risques. Cette idée de remettre son amour sur un seul être s'applique en même temps à Philippe et c'est en ce sens que mère et fils se rejoignent ayant tous les deux une conception illusoire du devoir. Au fond, et comme l'écrit Montherlant: "ils sont pareils"¹³ et s'en apercevront à la fin de la pièce, mais comme le dit Jeanne Sandelion, un des critiques de Montherlant, "Philippe mérite d'être excusé à cause de sa jeunesse, tandis que sa mère doit recevoir le mépris le plus profond."¹⁴

Henri Perruchot, Jean de Beer et Nicole Debrie-Panel se rangent du côté de Philippe en alléguant qu'il est trop jeune pour comprendre encore le véritable sens du devoir patriotique. Ils prétextent aussi que ce qui compte c'est l'intention, quel que soit le mobile de cette intention. Ainsi, si le motif qui pousse Philippe à s'engager repose sur l'amitié de Sénac, il faut le laisser agir. Cette amitié pourrait lui permettre de comprendre ce dont il est capable. D'autres critiques parmi lesquels nous trouvons Jacques de Laprade et Faure-Biguet accusent Geneviève d'être coupable du rejet de son fils de ce monde où les hommes accomplissent le devoir que leur patrie exige d'eux.

Parmi les détracteurs de Philippe nous trouvons Arsène Chassang qui soutient: "Le jeune de Presles n'est qu'un lâche, un égoïste et un rêveur."¹⁵ Philippe n'est point un type courageux: il est au contraire

¹³ Préface de l'Édition Originale, L'Exil, p. 16.

¹⁴ Jeanne Sandelion, Montherlant et l'amour (Paris: Plon, 1967), p. 76.

¹⁵ Arsène Chassang, Montherlant, critique de son oeuvre (Paris: Fayard, 1969), p. 42.

"un tiède." Sénac le sait lorsqu'il lui dit: "Je te connais: il n'y a rien de pire que les tendres."¹⁶ Et c'est en "tendre" que Philippe agit tout au long de la pièce en ayant l'illusion que l'amitié qu'il porte à Sénac continuera à être la chose la plus importante pour lui et pour son ami. Mais il se trompe car Sénac a su accomplir son devoir patriotique, tandis que de Presles est rentré dans sa coquille d'égoïsme.

A la fin de la pièce, Philippe dédaigne sa mère et court à la rencontre d'une âme nouvelle, d'une âme qui lui permette de retrouver son ami. Y arrivera-t-il? La réponse à cette question nous laisse dans l'incertitude.

Dans L'Exil nous avons vu comment la mauvaise interprétation de l'amour maternel empêche Geneviève d'accomplir la tâche que son pays lui exige: celle de pouvoir se passer de son fils, pour que celui-ci serve les intérêts de la patrie. Pour Geneviève, comme le dit John Cruickshank: "L'amour est une ombre qui enveloppe sa conscience des ténèbres et des confusions."¹⁷

A l'égal de Prinnet (Le Songe), qui n'est pas assez lucide, de M. de Coantré (Les Célibataires) qui n'a pas assez d'ambition, et de M. Dandillot (Les Jeunes Filles), qui n'a pas assez de volonté, Philippe a manqué de courage pour devenir lui-même, pour se soumettre à

¹⁶ L'Exil, p. 34.

¹⁷ John Cruickshank, Montherlant et La France (London: Oliver and Boyd, 1969), p. 55.

l'égoïsme de sa mère. Cette soumission lui enlève la possibilité de devenir pareil à Sénac, c'est à dire, de devenir un citoyen conscient de ses devoirs patriotiques.

Après avoir étudié L'Exil, nous passons à faire l'analyse d'une autre pièce: La Reine morte.

Peu de pièces françaises ont été aussi commentées que La Reine morte et on lui a donné tant d'interprétations qu'il serait difficile de rassembler les diverses positions des critiques et de Montherlant lui-même envers cette pièce, qui est pour nous, le chef-d'oeuvre de cet écrivain. Nous essaierons uniquement de prouver que le devoir d'Etat ne joue presque aucun rôle dans la décision finale de Ferrante.

La Reine morte, drame en trois actes, est dominé par la personnalité complexe et ténébreuse du roi Ferrante, ce roi portugais lassé du trône, lassé de tout. Ferrante voudrait que son fils, don Pedro, épousât l'infante de Navarre. Mais Pedro a secrètement épousé une bâtarde, Inès de Castro. Lorsque le roi apprend la nouvelle du mariage clandestin, il ordonne l'arrêt de son fils. Au bout d'un long entretien avec Inès, où il apprend qu'elle attend un enfant, et incité par les suggestions de son Premier Ministre, le roi ordonne qu'Inès soit tuée. A la fin de la pièce, une fois Ferrante mort, don Pedro pose la couronne du royaume sur le ventre du cadavre de sa femme.

Les héros des romans de Montherlant, spécialement Costals de la série des Jeunes Filles, pourraient nous aider à mieux comprendre les changements perpétuels du tempérament de Ferrante. Montherlant essaie toujours de nous montrer les diverses visages que l'être humain peut

prendre selon les circonstances internes et externes.

Costals, à l'égal de Ferrante, est la représentation de l'homme en proie à toutes les passions et à toutes les faiblesses humaines. Ces deux hommes nous offrent l'image vivante de ce noeud de contradictions qui vit en chacun de nous. Robert B. Jackson établit même des parallèles entre les pièces de Corneille et celles de Montherlant. Il écrit à ce propos:

There is a touch of the Cornelian in La Reine morte, although in such a definition one risks finding parallels that are coincidental. Montherlant's play is a study of duty--the Cornelian "devoir"--in counter-balance with the passions; but King Ferrante's passions, and not his duty, prevail in La Reine morte.¹⁸

Nous partirons de cette citation pour étudier le conflit du roi Ferrante. Il arrange un mariage de convenance entre son fils et l'Infante de Navarre en accomplissant de cette façon son devoir de souverain: celui d'unir son royaume à un autre pays beaucoup plus puissant pour en tirer des bénéfices politiques et géographiques. Mais des coups externes viennent s'opposer à l'accomplissement de ce devoir. Premièrement, don Pedro est déjà marié à une autre femme et le Pape, ennemi de Ferrante, ne permettra jamais la dissolution du mariage. Deuxièmement, les attaques africaines mettent en danger la sûreté du Portugal et pressent le Roi à prendre des décisions tranchantes concernant la vie d'Inès.

Ces deux circonstances pourraient faire croire que Montherlant

¹⁸ Robert B. Jackson, Montherlant (London: Oliver and Boyd, 1968), p. 89.

allait traiter un sujet concernant le dilemme où s'affrontent le coeur et la raison, les sentiments paternels et le devoir du souverain, l'amour et l'ambition, le bonheur particulier et le bonheur de tout un royaume. Mais Montherlant va plus loin dans La Reine morte: il y essaiera de peindre le portrait d'un homme à visages multiples qui est doux et cruel à la fois, humain et inhumain, cohérent et incohérent envers lui-même et envers les autres. Ferrante affirme des contraires, nul ne sait ce qu'il pense, mais c'est aussi parce qu'il n'a pas de pensée précise. Il vit solitaire isolé dans son illusion et ne s'en aperçoit qu'au moment de mourir, avec désespoir.

Ferrante à l'égal du Cardinal Cisneros a bâti un royaume, a lutté contre ses ennemis et en est sorti vainqueur. Néanmoins, il y a une grande différence qui sépare ces deux héros: le Cardinal Cisneros ne se rend pas compte que tout ce qu'il a construit sera détruit; par contre, Ferrante sait que son oeuvre d'homme et de souverain sera défaite. Il dit à Inès:

Je vois que de tout ce que j'ai fait et défait, pendant plus d'un quart de siècle, rien ne restera, car tout sera bouleversé, et peut-être très vite, par les mains hasardeuses du temps; rien ne restera qu'un portrait, parmi douze autres, à l'Armeria de Coïmbre, le portrait d'un homme dont les gens qui viendront seront incapables de citer un seul acte. . . .¹⁹

Ces phrases servent à nous prouver que Ferrante est peut-être le personnage le plus lucide de tous les héros-clés que nous avons choisis dans le développement de ce travail.

¹⁹ Henry de Montherlant, La Reine morte dans Théâtre, "Bibliothèque de la Pléiade" (Paris: Gallimard, 1965), pp. 204-205.

Ce n'est qu'à la fin de la pièce que Ferrante perd cette lucidité lorsqu'il ordonne qu'Inès soit tuée. En parlant de la cohérence de Ferrante, Jacques de Laprade écrit:

L'audace de Montherlant est d'avoir assemblé autour de cette figure autant d'ombre que d'étranges clartés.

Mais c'était déjà une gageure peut-être que d'avoir fait de l "inconsistance" d'un caractère le ressort d'une pièce. "Le théâtre est fondé sur la cohérence des caractères," mais "la vie est fondée sur leur incohérence." A des formules d'art, il convient toujours de préférer la vérité de la vie. La cohérence du caractère de Ferrante est "d'être incohérent," soumis aux provocations de l'instant, aux réactions de son humeur.²⁰

Néanmoins, il se peut que ce soit à la fin de La Reine morte que Ferrante devienne le plus lucide: il a avoué toutes ses faiblesses à Inès et en la laissant vivre, ce seraient les faiblesses de Ferrante même qui continueraient à vivre. Par contre, avec le meurtre d'Inès, les secrets du souverain meurent avec la jeune femme.

La complexité de Ferrante est trop grande pour qu'il puisse comprendre toujours ce qu'il fait. Les actes qu'il accomplit le trahissent et il trahit ses actes: il avoue ses vérités et en est effrayé.

Ferrante, placé dans le monde de la confiance totale, est un être si multiple, que ses actes sont aussi imprévisibles aux autres qu'à lui-même. Comme l'écrit Nicole Debrie-Panel: "Ferrante est esclave de son idée d'autonomie totale, comme Pasiphaé de sa passion pour un amour illusoire."²¹

²⁰ Jacques de Laprade, Le Théâtre de Montherlant (Paris: La Jeune Parque, 1950), p. 19.

²¹ Nicole Debrie-Panel, Montherlant (Lyon-Paris: E. Vitte, 1960), p. 190.

Et c'est en défendant cette autonomie totale que le meurtre d'Inès devient un devoir pour le roi. Il doit l'assassiner pour ne pas succomber à l'illusion de l'amour et de l'espoir, représentés par la femme de son fils.

Après avoir examiné La Reine morte, nous passons à analyser une autre pièce où ce sera la mauvaise interprétation du devoir paternel qui déclenchera la crise dramatique. Il s'agit de Fils de personne et de son personnage-clé: Georges Carrion. Ce personnage va nous mettre en face du problème: comment élever un enfant. Faut-il le faire avec de la bonté, de la compassion, de la complaisance ou faut-il le gronder avec sévérité et rigueur? Georges est possédé par deux passions: celle de la grandeur de l'être humain et celle de l'amour.

La scène se passe à Cannes, durant l'hiver 1940-1941. Georges Carrion, un avocat, a retrouvé par hasard un fils qu'il a eu jadis mais n'a pas reconnu. Carrion s'est enthousiasmé pour ce fils retrouvé, Gillou. Mais entre le père et le fils, des heurts se produisent bientôt. Gillou n'est pas de bonne qualité et Georges reproche à son fils d'être un médiocre. La mère, ancienne maîtresse de Georges, défend son fils, mais elle n'est guère propre à ce rôle de conciliatrice. Elle veut partir pour Le Havre, afin d'y rejoindre un certain Roger. Georges devine cette raison et demande à son fils de rester avec lui. Mais Gillou ne répond pas. Désormais, il est trop tard. Gillou sera sacrifié.

Essayons de mesurer la portée du comportement de Georges: il abandonne son fils dès sa naissance, non sans lui laisser le "chèque rédempteur." C'est à coup sûr, un acte de lâcheté, mais Georges le

répare ou essaie de le réparer douze ans après, en prenant Gillou sous sa protection. Nous avons déjà remarqué qu'il ne le reconnaît pas officiellement car Georges veut attendre et mesurer la valeur morale de ce fils oublié, dont les années de formation ont été vécues sous l'influence de sa mère, loin de son père, et ce trait pourrait nous aider à comprendre à la rigueur la médiocrité de Gillou. Celui-ci a développé des goûts de mauvaise qualité qui exaspèrent son père, lequel est affamé de perfection et du désir de pouvoir la transmettre à son fils. Mais c'est ici où nous allons trouver la grande erreur commise par Georges. Au lieu d'agir lentement et avec beaucoup de tact, il se précipite et échoue. Georges, à l'égal de Ferrante, dans La Reine morte, essaie de modeler son fils à sa façon sans lui donner la moindre liberté d'action.

Analysons de près les accusations que l'on dresse contre Georges. Celui-ci soutient: "Un petit mot peut condamner un être plus sûrement que si vous l'aviez vu voler à la devanture d'une boutique."²²

N'est-il pas trop tranchant dans cette affirmation? Il vaudrait mieux dire comme Marie, la mère de Gillou:

Mais non. Un être humain n'est pas un verre, dont on reconnaît, à une seule chiquenaude, s'il est de verre ou de cristal. Et puis, qui de nous est de cristal?²³

²² Henry de Montherlant, Fils de personne dans Théâtre, "Bibliothèque de la Pléiade" (Paris: Gallimard, 1965), p. 319.

²³ Ibid., p. 319.

Nous voici en face de deux affirmations extrêmement importantes et qui ont été analysées très particulièrement par deux critiques de Montherlant: André Blanc et Emile Lecerf. Le premier affirme:

On n'a pas besoin de plus d'un mot pour connaître une personne et Georges Carrion ne fait qu'illustrer la pensée de ces êtres supérieurs à qui la nature a fait cadeau d'un sixième sens; celui de la clairvoyance.²⁴

Lecerf, par contre, soutient:

Ce sont les imbéciles ou les "je le sais tout" qui ont le courage de vouloir juger un être d'après un seul mot sans comprendre que les humains évoluent constamment.²⁵

Avant d'accuser ou de défendre la conception de Georges, nous devons tenir en compte la haute idée qu'il se fait de la valeur humaine. Il voudrait transmettre ses grands idéals à son fils, mais échoue devant la médiocrité de Gillou.

Montherlant, dans les Notes de Fils de personne remarque qu'on lui a fait des objections quant au langage employé par Georges, un langage considéré comme trop compliqué pour l'esprit d'un garçon de quatorze ans. L'écrivain défend son héros et écrit:

Il lui parle la langue de la passion, non celle de l'éducation. Et la langue de la passion croit qu'il lui suffit d'être la langue de la passion pour se faire comprendre, alors que, tout au contraire, c'est parce qu'elle est la langue de la passion qu'elle ne sait ni convaincre, ni se faire comprendre. Cette croyance si illusoire est une des beautés touchantes de la passion.²⁶

²⁴ André Blanc, Montherlant et ses personnages (Paris: Editions de la Colombe, 1969), p. 76.

²⁵ Emile Lecerf, Montherlant ou la guerre permanente (Bruxelles: Editions de la Toison d'or, 1959), p. 56.

²⁶ Fils de personne, p. 360.

Nous nous trouvons ici en face de ce devoir illusoire qui fait croire à Georges que c'est le seul qu'il puisse appliquer à l'éducation de son fils. Ce qui nous frappe, c'est la faiblesse voire la médiocrité de Gillou qui peut se comparer à celle de Philippe de Presles. Les garçons dans les pièces de Montherlant, exception faite de Sénac, pourraient être qualifiés comme "des tendres." La médiocrité de Gillou prend des dimensions plus marquées en face de la grandeur adoptée par son père. S'il est vrai que le garçon peut apparaître comme une victime, c'est encore lui qui a voulu garder ce rôle.

Marie, au lieu d'aider Georges dans la tâche de bien élever leur enfant, se plaît à excuser la conduite de Gillou: "Vous savez comment sont les gosses. Il dit tantôt ceci, tantôt cela. Au fond, ça lui est égal."²⁷

On se plaît à vouloir nier l'existence de l'amour que Georges ressent pour son fils. "L'amour pardonne tout, comprend les faiblesses, justifie les erreurs," affirme Simone de Beauvoir.²⁸ Nous ne pourrions accepter ces paroles, car pour nous, l'amour est quelque chose de très exigeant qui nous oblige à nous perfectionner et à chercher la perfection de ceux que nous aimons.

Georges même reconnaît que son fils l'aime: "Vous avez raison, il m'aime. Hélas!"²⁹ avoue-t-il à Marie. Et voici la tragédie de

²⁷ Fils de personne, p. 278.

²⁸ Simone de Beauvoir, Les Ecrivains de notre temps (Paris: Gallimard, 1969), p. 24.

²⁹ Fils de personne, p. 328.

Georges: son fils l'aime et il aime son fils, mais il ne se laisse point affaiblir parce que: "Oh non! ce n'est pas suffisant, qu'on vous aime,"³⁰ et plus loin il ajoute: "Ah! Marie, je souffre de lui. Je l'aime, et je voudrais l'estimer autant que je l'aime, et je ne peux pas."³¹

Fils de personne c'est le triomphe d'un amour pur et épuré. Que Georges se sépare de Gillou? Cela ne compte pas; il restera avec l'idée qu'un amour pur vaut mieux qu'un être corrompu par la médiocrité. Il gardera aussi l'impression d'avoir accompli son devoir paternel. En plus, ce que Georges voit en son fils n'est pas simplement une médiocrité individuelle, mais plutôt un symbole de la décadence de toute une génération de jeunes gens. Il veut que la France soit guidée par des esprits supérieurs et ce désir le pousse à chercher de plus en plus la perfection de son fils. Comme dans La Ville dont le prince est un enfant où l'abbé de Pradts abandonne Souplier pour accomplir son devoir de prêtre, Georges Carrion renonce à l'amour de son fils, en sacrifiant Gillou à la haute conception qu'il se fait de son devoir paternel. Il y a donc entre ces deux êtres un désaccord perpétuel. Ils s'épuisent à vouloir se rapprocher et n'y arriveront jamais: Ils ne parlent point le même langage, ne respirent pas à la même hauteur, et ils appartiennent à des mondes différents. Echec de la part de Georges et échec de la part de Gillou. Les deux ont l'illusion de pouvoir se conquérir

³⁰ Fils de personne, p. 327.

³¹ Ibid., p. 328.

l'un l'autre, mais ils ne se joindront jamais. Georges rejette Gillou hors de la conception qu'il se faisait du devoir paternel et le rend pour toujours "un fils de personne."

Le devoir illusoire dans les pièces de Montherlant peut prendre des allures très variées. Don Alvaro de Dabo illustrera une de ces variations et nous permettra de pénétrer un peu plus profondément dans cet univers habité par des personnes dont les qualités ou défauts les éloignent du reste de leurs semblables.

Le Maître de Santiago est une pièce énigmatique qui se prête aux plus diverses interprétations selon les attitudes prises envers Dieu et envers un sacrifice fait au nom de ce Dieu. La question se pose si le sacrifice peut être considéré comme capable d'assurer la sainteté. Pour certains critiques (Philippe de Saint-Robert, Aureliu Weiss, Francisco J. Hernández), Le Maître de Santiago apparaît comme une étude du fanatisme religieux, vide de toute qualité chrétienne. Aureliu Weiss résume cette tendance en écrivant:

Si le Dieu des chrétiens est Celui décrit par Montherlant dans Le Maître de Santiago, la religion n'est qu'une prison où entreront seulement les fous, les menteurs et les amants de rêves impossibles.³²

Pour d'autres, parmi lesquels nous pouvons citer les noms de Faure-Biguet, Jean de Beer, Georges Bernanos, et François Mauriac, cette même pièce constitue le témoignage le plus sincère d'une vie consacrée à accomplir le devoir d'un véritable chrétien. Mauriac écrit: "Voulez-

³² Aureliu Weiss, Héroïnes du théâtre de Montherlant (Paris: Lettres Modernes, 1968), p. 152.

vous connaître le portrait du chrétien idéal? Lisez donc Le Maître de Santiago."³³

Le besoin de pureté et de solitude qui entoure tous les actes de don Alvaro, sa hantise de se débarrasser des choses de ce monde, sa conception de quel doit être le devoir d'un chrétien, seront les points que nous étudierons pour prouver que la perfection souhaitée par don Alvaro n'est qu'un désir illusoire qui ne peut guère devenir réel.

La scène se passe à Avila, en 1519. Le maître de l'Ordre de Santiago, don Alvaro, a une fille, Mariana, qui aime Jacinto, le fils d'un des chevaliers de l'Ordre, don Bernal. Afin que le mariage de Mariana puisse se faire, il serait nécessaire, selon don Bernal, que don Alvaro partît pour les Indes pour s'y enrichir. Don Alvaro refuse catégoriquement de partir. Cette perspective lui fait horreur. Une comédie est alors montée: on dépêche à don Alvaro un pseudo-émissaire du roi. Don Alvaro est, à ce moment, tout près de céder. Mais Mariana dévoile la supercherie. Mariana est ainsi sacrifiée à l'idée que don Alvaro se fait de la sainteté, de l'honneur et du devoir.

Dieu sera le Tout autour duquel tourneront les actions, mais un Tout oublié. Nous dirions que la présence de ce Dieu ne se sent pas dans la pièce. Par contre, l'obsession de don Alvaro pour obtenir son salut en rejetant même sa fille nous semble extrême. S'il est vrai que Dieu exige les plus grands sacrifices, cela ne veut pas dire qu'il

³³ François Mauriac, "Montherlant et son nouvel auto sacramental," Le Figaro Littéraire, 7 mai 1970, p. 2.

soit un tyran, incapable de comprendre les faiblesses humaines. Comme l'affirme Francisco J. Hernández: "Nous nous sentons incapables de concevoir un Dieu à l'image de Celui conçu par le Maître de Santiago."³⁴

Montherlant défendra son héros et blâmera ces chrétiens qui n'approuvent pas la conduite de don Alvaro. Dans ses Notes à la suite de sa pièce, il cite les paroles de Jacques Lemarchand:

Les chrétiens abandonnés que sont les chrétiens du siècle vingt . . . auront peut-être, tout au long de la pièce, l'amère surprise de retrouver, de réplique en réplique, et d'acte en acte, le visage qu'ils devraient avoir grande honte de n'avoir plus.³⁵

S'il est vrai que don Alvaro peut appartenir à une race supérieure, il l'est aussi que cette race n'est pas la seule parmi les diverses conceptions qu'on puisse se faire du Christianisme.

Les ordres de chevalerie ont presque ou totalement disparu en Espagne, mais don Alvaro a gardé le sien dans son coeur en essayant de ne pas le laisser périr. Néanmoins, au lieu d'attirer le plus grand nombre de chevaliers vers cet ordre, il les éloigne avec sa fermeté, son inflexibilité et sa tyrannie. Il ne veut point donner aux rares chevaliers qui lui rendent visite même un peu de vin, car selon sa fille Mariana: "Mon père trouve qu'il est indécent que des sujets d'une certaine gravité soient mêlés à des soucis de nourriture."³⁶

³⁴ Francisco J. Hernández. El Teatro de Montherlant (Madrid: Editorial Prensa Española, 1969), p. 127. Traduit de l'espagnol par moi.

³⁵ Jacques Lemarchand. Cité par Montherlant dans les Notes du Maître de Santiago dans Théâtre, "Bibliothèque de la Pléiade" (Paris: Gallimard, 1965), p. 675.

³⁶ Le Maître de Santiago, p. 599.

La seule chose qui a de l'importance pour don Alvaro c'est l'âme et ce qui se passe à son intérieur. Il se fait un devoir de préserver la pureté de cette âme et bien que ce soit un devoir digne de la plus profonde admiration, il y a un autre et c'est le devoir que tout père a envers ses enfants. Il délaisse sa fille, renie de s'occuper d'elle et arrive même à dire que Mariana n'existe que par un de ses "instants de faiblesse."

Montherlant pour défendre don Alvaro cite les mots de Saint-Paul (Gal. VI, 8): "'Quiconque sème dans la chair recueillera, de la chair, la corruption.'"³⁷ "Que se passerait-il," dit Jean Datin, "si tous les parents du monde dédaignaient leurs enfants en se réfugiant sur les arguments donnés par Montherlant?"³⁸ Voici la phrase que nous trouvons essentielle pour la placer en face de tous les raisonnements de don Alvaro. C'est don Bernal qui la prononce: "Un peu plus d'amour arrangerait tout cela."³⁹

Avec l'exemple de don Alvaro, nous pouvons apprécier de quelle façon un grand devoir comme celui d'obtenir le salut éternel peut étouffer un autre plus simple: le devoir paternel. Le Maître de Santiago est fatigué de vivre dans une Espagne corrompue. Il s'écrie:

L'Espagne est ma plus profonde humiliation. Je n'ai rien à faire dans un temps où l'honneur est puni--où la générosité

³⁷ Notes du Maître de Santiago, p. 677.

³⁸ Jean Datin, Montherlant et le Catholicisme (Paris: Amiot-Dumont, 1968), p. 132.

³⁹ Le Maître de Santiago, p. 625.

est punie--où la charité est punie--où tout ce qui est grand est rabaissé et moqué--où partout, au premier rang, j'aperçois le rebut--où partout le triomphe du plus bête et du plus abject est assuré.⁴⁰

Don Alvaro critique sans connaître ce qui se passe en réalité, car dans sa solitude, il est incapable de se renseigner des derniers événements.

Don Bernal se charge de se le rappeler:

Vous condamnez votre temps comme le font les très vieux hommes. Vous n'avez pas cinquante ans, et vous parlez comme si vous en aviez quatre-vingts. Et vous exagérez beaucoup. Si vous participiez davantage aux événements, si vous étiez plus informé de ce qui se passe. . . .⁴¹

Pierre Jaccard, un excellent critique suisse, écrit à propos de ce manque de connaissance qu'a don Alvaro des événements de sa patrie: "Faut-il rappeler à Don Alvaro que l'on a le droit de critiquer lorsqu'on a des remèdes pour le mal qu'on critique?"⁴²

Don Alvaro, à l'égal de Georges Carrion ne veut accepter les hommes tels qu'ils sont. Au contraire, il prétend que: "Je suis l'homme que tous devraient être."⁴³ Don Alvaro rejette ses semblables, son époque, son pays, sa fille. Il a soif de pureté, de solitude, de perfection. Trois mots qui semblent pleins de sens, si l'on sait les

⁴⁰ Le Maître de Santiago, p. 614.

⁴¹ Ibid., p. 615.

⁴² Pierre Jaccard, Montherlant (Lausanne: Editions La Concorde, 1967), p. 98.

⁴³ Le Maître de Santiago, p. 628.

comprendre et les développer avec mesure, mais, comme le dit André Marissel, ces mots "deviennent des paravents si l'on veut s'emparer d'eux pour fuir les devoirs réels de ce monde."⁴⁴

Et puis, comme l'affirme don Bernal:

Ce qui est humainement beau, ce n'est pas de se guinder, c'est de s'adapter; ce n'est pas de fuir pour être vertueux tout à son aise, c'est d'être vertueux dans le siècle, là où est la difficulté.⁴⁵

L'humilité de don Alvaro est aussi illusoire que la conception qu'il se fait de son devoir de chrétien. Cette humilité ne fait guère partie des vertus du Maître de Santiago. Ses propres paroles nous le prouvent:

Quelque déchu qu'il soit, l'Ordre est le reliquaire de tout ce qui reste encore de magnanimité et d'honnêteté en Espagne. Si vous ne croyez pas cela, démettez-vous-en. Si nous ne sommes pas les meilleurs, nous n'avons pas de raison d'être.⁴⁶

Cette supériorité qu'il proclame en parlant des chevaliers de l'Ordre de Santiago serait à louer si elle était plus silencieuse, plus humble.

L'illusion de ne jamais se tromper qui domine la conduite de don Alvaro s'étend aussi sur la jeunesse en la considérant "un temps des échecs."⁴⁷ Pour don Alvaro: "Les jeunes gens n'ont l'audace de rien. A eux les expéditions maritimes, c'est bien ce qu'il leur faut. Mais

⁴⁴ André Marissel, Henry de Montherlant (Paris: Editions Universitaires, 1966), p. 98.

⁴⁵ Le Maître de Santiago, pp. 615-616.

⁴⁶ Ibid., p. 617.

⁴⁷ Ibid., p. 619.

les hautes aventures sont pour les hommes de notre âge, et les hautes aventures sont intérieures."⁴⁸ Don Alvaro ne fait que condamner sans se rendre compte que toute époque est capable de mener à bout les plus difficiles entreprises. Lorsque don Alvaro s'écrie: "Je ne tolère que la perfection,"⁴⁹ nous voudrions lui poser la question qui lui est faite par Arsène Chassang: "Etes-vous parfait?"⁵⁰

L'entretien entre le comte de Soria et don Alvaro a une grande importance car c'est ici où nous comprenons que l'humilité de don Alvaro peut être vaincue facilement par les louanges, si ces louanges proviennent du roi. Et n'oublions pas que le Roi appartient à la jeunesse que le Maître de Santiago dédaigne. Cet entretien est aussi important car il nous permet d'entendre une belle et sage défense de la jeunesse, prononcée par le comte: ". . . les jeunes ont des façons brusques, mais souvent le coeur modeste, tandis que les vieux, souvent, avec des apparences saintes, ont le coeur dur et orgueilleux."⁵¹

Le Maître de Santiago renonce à tout. Néanmoins, il va être sauvé, non par son propre courage, mais par l'intervention de ce qu'il dédaignait: Mariana, sa fille. Humblement, ce fou d'orgueil s'agenouille devant elle

⁴⁸ Le Maître de Santiago, p. 620.

⁴⁹ Ibid., p. 631.

⁵⁰ Arsène Chassang, Montherlant, critique de son oeuvre (Paris: Fayard, 1969), p. 92.

⁵¹ Le Maître de Santiago, p. 651.

et balbutie: "Quand ma meilleure part se dérobaît, toi, tu as été ma meilleure part. Je t'ai donné la vie: tu m'as rendu la mienne."⁵²

Et Mariana, aspirée par le souffle brûlant de l'âme de son père, achève elle aussi de rompre ses entraves. Elle abdique son rêve d'amoureuse. Ce mariage avec don Jacinto, sera rejeté pour s'unir à toujours avec Dieu.

Don Alvaro, pendant toute la pièce a renié le devoir qu'il devait à sa fille et ce sera celle-ci qui lui permettra d'essayer d'accomplir le devoir envers Dieu. Le Maître de Santiago croyait se trouver dans la route qui conduit vers le salut, mais il se rend compte à la fin de la pièce que cette route était fausse. C'est l'illusion qui a guidé toutes les actions et les paroles de don Alvaro. Et ce sera encore l'illusion qui le poussera à faire que sa fille s'enferme dans un couvent, en empêchant Mariana d'accomplir ses vœux d'être femme et mère.

Montherlant veut nous prouver à chaque instant que l'être humain est une somme de contradictions perpétuelles. C'est ainsi qu'il écrit Demain il fera jour dont la lecture nous apprend que la vie nous réserve les surprises les plus imprévues. Comme le dit Jacques de Laprade:

Un héros peut avoir des moments où il s'abandonne à la pire lâcheté. Celui-là même qui semblait un exemple au front se révèle, deux ans plus tard, dans la vie civile, comme un médiocre résigné à l'abandon le plus veule. Tel qui nous paraît, sans ressource, sans volonté, sans valeur propre,

⁵² Le Maître de Santiago, p. 652.

réserve tout ce qui est en lui pour une grande passion secrète où il est--et là seulement--lui-même. On ne peut juger un homme. Le meilleur est capable du pire, le pire du meilleur. "Là est la vie."⁵³

Demain il fera jour est la suite de Fils de personne. Il ne s'agira plus ici de la haute conception que Georges se fait des valeurs humaines et du devoir paternel. Il s'agit des ravages causés par la peur et la lâcheté qui produiront la défaite morale de Georges, ainsi que la chute de ses principes, le devoir y compris.

Montherlant a donc donné une suite et une fin à Fils de personne. Nous retrouvons Georges Carrion, en juin 1944, à Paris où il est revenu deux ans plus tôt, appelé par Marie Sandoval, son ancienne maîtresse. Dès la première scène, Georges nous paraît changé, sa tension qui fut orientée vers des idées nobles et justes est devenue caprice, amertume et égoïsme. Il a vieilli et bien qu'il ait suivi son fils, Georges n'éprouve plus pour lui que de l'indifférence. L'affection exigeante de Georges a disparu. A la fin du premier acte, le drame se noue. Georges reçoit une lettre de menace et il donne à Gillou la permission d'entrer dans la Résistance, permission niée au commencement de la pièce. A la fin, un messager viendra annoncer la mort de Gillou.

Dès les premières pages de la pièce, nous nous apercevons du changement des personnages. Montherlant dans ses Notes se charge de nous en offrir le portrait de chacun de ses personnages:

⁵³ Jacques de Laprade, Le Théâtre de Montherlant (Paris: La Jeune Parque, 1950), p. 162.

Gillou est resté lui-même. Sa personnalité est faible, il n'est pas très intelligent, mais il est gentil, affectueux, docile. Lui, que son père accablait, traitait de médiocre, il fait ce que fait un garçon généreux qui n'a pas grand chose d'autre à offrir: il offre sa vie.

Marie s'est élevée. Ayant abdiqué l'emploi d'amante, elle a reporté tous ses pouvoirs d'affection sur son fils. Sa meilleure part, l'amour maternel, maintenant unique, la transfigure. Insignifiante et souvent sottise dans Fils de Personne, ce sera elle, ici, la créature la plus valable des trois.

Georges s'est affaîsé. Il a vu l'occupation, et il prévoit ses lendemains: son ressort en est brisé. Par ailleurs, il ne lui reste rien de son amour pour son fils: la source est tarie. Le champion de la qualité ira jusqu'à un acte affreux. En 1941 il sacrifiait son fils à un idéal. En 1944 il le sacrifie à sa peur. Et c'est le même homme.⁵⁴

Georges, le père qui avait sacrifié son fils à un idéal, sacrifiera ce même fils à la peur. L'affaîssement de Georges est total. Sa passion d'accomplir le plus parfait des idéals paternels est tombée. Il n'y a derrière lui aucun principe: il n'y avait qu'une illusion, un état trompeur qui le faisait croire à de fausses réalités. La hauteur, la dignité, l'honneur n'étaient que des abstractions pour Georges et ces abstractions disparaissent sous le coup des événements extérieurs.

Gillou deviendra la victime de son propre père, qui à la fois restera marqué pour toujours par la médiocrité qu'il avait tant combattue. Le but que Georges s'était proposé, celui de créer un fils supérieur, a existé, mais ce fils meurt, tué par son propre père, assassin de lui-même. Le père épris de perfection prendra Gillou comme paravent de son manque de courage et de sa peur. En conduisant son propre fils à la mort, il

⁵⁴ Henry de Montherlant, Postface de Demain il fera jour, dans Théâtre, "Bibliothèque de la Pléiade" (Paris: Gallimard, 1965), p. 747.

agit non seulement comme un lâche, mais plutôt comme un meurtrier. "Georges, le père modèle, n'était que le fruit d'une illusion passagère, ainsi que ses idées, ses désirs et ses paroles," affirme Pierre de Boisdeffre.⁵⁵

Cette chute de Georges sert à illustrer notre point de vue: les personnages des pièces de Montherlant ont de grands buts, remplis des plus hautes conceptions de l'honneur ou de l'amour ou du devoir, mais ces buts, la plupart du temps, ne sont que des apparences qui disparaissent sous le coup des épreuves externes ou internes. Georges reconnaîtra que "la plupart des hommes recèlent en eux-mêmes leur propre caricature" et que "cette caricature ressort un jour, à l'improviste, sous le coup de l'événement."⁵⁶

Georges Carrion avait réveillé notre admiration en Fils de personne, pièce dans laquelle, rien n'arrive qui mette en danger l'image que nous en avions conçue. Par contre, Demain il fera jour nous offre l'occasion de voir ce même Georges devant les risques de la guerre, vaincu, défait. Il nous semble plus humain, plus vulnérable. Réprouvons-nous sa conduite? Oui, dans le sens moral, mais du point de vue littéraire, nous admirons cette chute qui nous permet de comprendre jusqu'où peut aller la nature humaine. Georges est devenu un pauvre type comme un autre quelconque pour nous rappeler que la perfection n'existe point et

⁵⁵ Pierre de Boisdeffre, Montherlant et l'illusion (Paris: Editions Alsatia, 1970), p. 134.

⁵⁶ Demain il fera jour, p. 712.

que c'est une utopie que de vouloir la trouver.

Marie, devenue très lucide, a compris que l'ancienne grandeur de Georges était fictive. Elle dit à Gillou:

Ton pere vieillit. J'en arrive à regretter ces jours de Cannes où il te tançait à propos de tout: il était le père du dimanche, un prêcheur de week-end, un procureur plutôt. Oui, d'avocat il s'était fait procureur, toujours procureur; tu étais le prévenu. Toi, tu lui parlais comme s'il avait eu quatorze ans. Lui, il te parlait comme si tu en avais eu cinquante. Cela faisait quelque chose d'assez ahurissant, mais enfin il mettait dans ses divagations une alacrité, une vigueur... Il était intransigeant, mais son intransigeance était de la jeunesse. Pourtant, je me demande parfois si, ce qu'il frappait en toi, en l'appelant mollesse, ce n'était pas la mollesse qu'il commençait de sentir poindre en lui; et c'est pourquoi il la frappait avec tant de rage: il avait honte d'elle, peur d'elle. Il se sentait en état de légitime défense.⁵⁷

Ces paroles nous semblent presque prophétiques et clairvoyantes, car si le Georges Carrion de Fils de personne sut dominer ses faiblesses, celui de Demain il fera jour se laisse "suicider" par elles, se transformant en un mou.

Marie, plutôt que Georges, exprime le sens de la tragédie. C'est elle qui comprend la vérité, cette vérité cachée dès Fils de personne en disant: "Lâche quand tu l'as abandonné à Cannes. Lâche et hideux quand tu viens de le tuer, pour te sauver toi-même."⁵⁸ Georges, dominé par la plus profonde lâcheté, répond: "Il était marqué depuis toujours."⁵⁹

⁵⁷ Demain il fera jour, p. 720.

⁵⁸ Ibid., p. 745.

⁵⁹ Ibid., p. 745.

Cette excuse ne convainc personne et ne fait qu'accroître le qualificatif de mou que nous lui avons donné.

Nous avons vu comment les idéals de Georges étaient des idéals illusoires qui n'ont rien produit d'utile ou d'efficace. Comme l'écrit Michel de Saint-Pierre:

Gillou meurt: service inutile. Lui, du moins, un instant, a voulu servir. Mais les autres? Les autres se sont servis de lui. Tout le monde s'est servi de Gillou. Dans Fils, sa mère se servait de lui pour aller au Havre retrouver un amant. Dans Demain, son père s'est servi de lui pour essayer de sauver sa peau. Et ceux-là aussi se servaient de lui, qui lui disaient que c'était bien d'assassiner les "moins que suspects." Fils de personne? Fils de son époque, fils du faux foyer, de la veulerie, du déséquilibre, des fougades sentimentales ou politiques; fils de ce manque de respect pour la personne humaine que stigmatisait dernièrement le film Retour à la Vie. Fils, encore, d'une génération d'hommes usés par la guerre et le mensonge qui sont les signes de notre Age.⁶⁰

Notre étude sur La Ville dont le prince est un enfant se bornera à prouver que c'est exactement dans cette pièce où l'on peut apprécier avec le plus de précision comment l'amour empêche l'accomplissement du devoir. La "Ville" dont il s'agit est un collège catholique des garçons. Le préfet de la division des "moyens," l'abbé de Pradts, se montre plein d'indulgence pour un élève de troisième, Serge Souplier. Or, une amitié s'est nouée entre Souplier (14 ans) et un élève de philosophie, André Sevrans (16 ans), et l'abbé voit cette liaison d'un fort mauvais oeil. Il travaille à séparer les deux garçons et réussit à faire exclure du collège Sevrans. L'abbé triomphe, mais pour peu de temps. Le

⁶⁰ Michel de Saint-Pierre, Montherlant bourreau de soi-même (Paris: Gallimard, 1949), p. 62.

supérieur du collège exclut également Souplier et s'en explique avec l'abbé de Pradts dans une scène où M. l'abbé Pradeau de la Halle rappelle à son collègue quel est le véritable chemin d'un ecclésiastique.

L'action se déroule dans un collège catholique, mais elle aurait pu se dérouler aussi bien dans n'importe quelle institution secondaire et il faut faire remarquer dès le commencement que ce n'est pas le Catholicisme qui est en jeu dans La Ville, mais plutôt la passion insidieuse de l'abbé de Pradts pour le jeune Souplier. Ce sera la figure troublante de l'abbé qui retiendra notre attention et non pas l'innocente relation née entre deux adolescents, relation que nous considérons tout à fait naturelle et innocente. Dans un sens, comme le dit Pierre Jaccard: "Sevrais parle à Souplier d'une façon presque paternelle qui sert à nous prouver la pureté et la droiture de ses sentiments."⁶¹ Comme l'a écrit Mayra Kasterska:

Les critiques, les lecteurs et le public en général ont toujours peur de donner leur avis sur ce qu'on appelle les amitiés particulières. Cette attitude appartient aux lâches et ce seront eux les seuls qui ne comprendront jamais La Ville dont le prince est un enfant.⁶²

L'abbé de Pradts nous aidera à illustrer ce déchirement entre l'amour et le devoir que nous avons traité antérieurement dans L'Exil, Fils de personne et Demain il fera jour. "Lorsqu'on entend le nom de l'abbé

⁶¹ Pierre Jaccard, Montherlant et son théâtre (Lausanne: Editions La Concorde, 1952), p. 124.

⁶² Mayra Kasterka, Pages catholiques (Paris: Plon, 1947), p. 72.

de Pradts on aurait la tendance à penser immédiatement au curé décrit par Bernanos, parce que ce curé de campagne est le prototype du prêtre que les vieilles générations nous ont appris à connaître," nous dit Francisco J. Hernández.⁶³ Mais il y a longtemps que les Catholiques ont cessé de voir dans la figure d'un prêtre la représentation de tous les principes du Catholicisme. C'est à cause de la perte de ces conceptions traditionnelles et étroites que beaucoup de Catholiques peuvent s'écrier à l'égal de Henri Clouard: "La Ville nous dépeint un prêtre qui n'est pas prêtre, un éducateur qui n'est pas éducateur. Elle nous dépeint simplement un homme avec toutes ses passions, tous ses défauts et toute sa capacité d'aimer."⁶⁴

Il nous faut avant tout comprendre la richesse d'un personnage aussi plein de nuances psychologiques que l'abbé de Pradts, dont la tragédie naît du conflit entre son amour et sa tâche. Il aime Souplier et pense que cet amour est la seule chose qui compte dans le monde. Entendons-le quand il parle à Sevrais: "Je crois, je crois infiniment au pouvoir de l'affection vraie. Je crois que l'affection vraie est le plus puissant levier qui existe sur la terre. Le bon Dieu nous fait une grâce en nous accordant d'aimer quelqu'un."⁶⁵

⁶³ Francisco J. Hernández, El Teatro de Montherlant (Madrid: Editorial Prensa Española, 1969), p. 75. Traduit de l'espagnol par moi.

⁶⁴ Henri Clouard, Montherlant prêcheur (Paris: Gallimard, 1953), p. 126.

⁶⁵ Henry de Montherlant, La Ville dont le prince est un enfant (Paris: Gallimard, 1967), p. 47. Dans les citations qui suivront nous nous bornerons à mettre La Ville suivie du numéro de la page.

S'il est vrai qu'une affection peut être la chose la plus importante de cette vie, il est aussi vrai que l'affection ressentie par un prêtre et par un éducateur doit se répandre non seulement sur une seule personne, mais plutôt sur toutes celles qui en ont besoin.

La jalousie, l'égoïsme et la tromperie commandent la conduite de l'abbé de Pradts. Lorsqu'il commence à demander à Sevrais ce qui s'est passé entre lui et le jeune Souplier, de Pradts dévoile son tempérament jaloux. Le premier entretien entre l'abbé et Sevrais nous montre cette jalousie. De Pradts voudrait connaître tous les détails--appelons-les "romantiques"--qui ont caractérisé l'amitié entre les deux garçons. Il essaie de pousser Sevrais à lui raconter comment et quand a commencé cette amitié.

En plus de jaloux, de Pradts est extrêmement égoïste. Il veut garder Souplier uniquement pour lui, sans partager avec une autre personne l'affection du jeune élève. Son désir de s'emparer du cœur et de la vie de Souplier le pousse à vouloir le séparer non seulement de Sevrais, mais aussi de ses parents. Il lui dit: "Il vaut mieux que vous ne parliez pas de ces histoires de collègue à votre mère: les parents et le collègue, ce sont deux mondes bien distincts, et il n'y a pas intérêt à les mêler."⁶⁶

Son égoïsme s'accroît lorsqu'il s'exclame: "Eh bien, mon petit

⁶⁶ La Ville, p. 45.

Serge, je pense que cet incident aura au moins un bon résultat: il a fait place nette. Je pense qu'il y a au moins une personne qui ne me gênera plus, dans ce que je veux faire pour vous."⁶⁷ Son égoïsme devient de l'aveuglement lorsqu'en parlant avec le Supérieur l'abbé de Pradts dit: "Je reconnais simplement, et, s'il le faut, humblement, que le renvoi de cet enfant serait la plus grande douleur de ma vie sacerdotale."⁶⁸

Nous revenons encore à ce thème si cher à Montherlant qu'il développe dans L'Exil: ce qui compte ce sont les êtres et non les abstractions. La vie sacerdotale, le rôle d'éducateur ne sont que des abstractions pour l'abbé de Pradts dont la vie et le bonheur sont basés sur l'affection qu'il porte à Souplier. Une fois Souplier renvoyé, l'abbé de Pradts prononce presque les mêmes paroles que Philippe de Presles: "Vous avez brisé," dit-il au Supérieur, "ce qu'il y avait de meilleur en moi: comment n'en aurais-je pas de la peine?"⁶⁹ Mais ce n'est pas Souplier qui aurait pu sauver De Pradts, car comme le dit le Supérieur: "Je vois donc à fond ce qu'est un attachement où Dieu n'est pas. C'est affreux."⁷⁰

Au contraire, si Souplier était resté tout près de l'abbé, ce prêtre se serait égaré pour toujours du chemin tracé par le devoir.

⁶⁷ La Ville, p. 114.

⁶⁸ Ibid., p. 160.

⁶⁹ Ibid., p. 163.

⁷⁰ Ibid., p. 163.

Ce qui dégoûte chez l'abbé c'est son hypocrisie montrée à l'égard des deux garçons. Comme l'écrit Maurice Bruézière: "Donner la permission aux jeunes gens de se voir librement n'est qu'une ruse de la part de M. l'abbé de Pradts pour supprimer son adversaire."⁷¹

Mais c'est simplement sur la force de l'amour que l'abbé ressent envers Souplier que nous devons concentrer notre attention. L'abbé de Pradts peut se tromper en donnant son amour à un seul être, mais il donne cette affection avec une telle force, que devant ce personnage nous nous trouvons en face du portrait de l'homme en proie aux faiblesses humaines.

Dans l'entretien final avec le Supérieur, l'abbé de Pradts se débat et souligne le bienfait de la crise dans les âmes adolescentes. Le supérieur, en renvoyant Souplier, a percé le coeur de son collègue et lui a enlevé toute possibilité d'aimer, car l'amour de Dieu n'a aucun sens pour l'abbé sans le support de l'affection charnelle.

Ce sera le Supérieur qui se chargera de mettre les choses dans leur place en disant à l'abbé de Pradts: "Vous me jugez dur, inhumain, comme sans doute m'a jugé Sevrans. Cela est sans importance. Ce qui importe, c'est que chacun ici fasse son devoir. C'est que vous aussi vous fassiez le vôtre, et vous le ferez."⁷²

Néanmoins, l'abbé de Pradts est incapable de concevoir aucun

⁷¹ Maurice Bruézière, Montherlant et son théâtre (Paris: Fayard, 1965), p. 198.

⁷² La Ville, p. 162.

devoir qui ne soit pas en relation avec Serge Souplier. Lui-même l'affirme:

Que m'importe maintenant ce qui me reste: la pédagogie, le trantran, ce que je pouvais mettre de zèle dans la voie que j'ai choisie? Il n'y a qu'une chose qui compte en ce monde: l'affection qu'on a pour un être.⁷³

Ces mots nous permettent de nous rassurer qu'il n'y aura pas de devoir valable pour l'abbé de Pradts, si ce devoir n'est pas celui d'aimer un être en particulier. C'est ainsi que Daniel-Rops a pu écrire:

Le personnage le plus inquiétant, le maître qui se laisse emporter par une passion dont il faut penser qu'elle n'est pas seulement pédagogique, l'abbé de Pradts, est présenté par l'auteur, expressément et même dramatiquement, comme un prêtre qui n'accède pas au plan surnaturel, qui jamais, pas une seule fois au cours des trois actes, ne prononce le nom de Dieu, et qui en somme, ne vit que sur la terre. Ce n'est donc pas le véritable éducateur-prêtre que Montherlant a voulu mettre en cause, et la preuve en est donnée par le supérieur, dont le rôle, totalement chrétien, est non seulement au-dessus de tout reproche, mais a une puissance admirable de rayonnement et d'exemple.⁷⁴

Dans l'analyse de La ville dont le prince est un enfant nous avons voulu simplement prouver que si l'abbé de Pradts échappe à son devoir de maître et d'ecclésiastique ce n'est pas à cause d'une mauvaise interprétation du Catholicisme, mais à cause d'un amour terrestre qui dépasse en puissance son amour de Dieu.

⁷³ La Ville, p. 163.

⁷⁴ Daniel Rops, cité par Montherlant dans ses Notes à La Ville, pp. 210-211.

Les héros espagnols ont toujours exercé une grande influence sur Montherlant. Nous avons déjà vu qu'un de ses chefs-d'oeuvre, Le Maître de Santiago, traite d'un chevalier castillan; une autre de ses pièces traite le sujet de don Juan.

Le Cardinal d'Espagne met sur la scène le personnage du Cardinal Francisco Ximénez de Cisneros, régent d'Espagne pendant la minorité du futur Charles V. L'action se déroule à Madrid, en 1517. Le Cardinal agit en maître absolu, pendant que la reine Jeanne (mieux connue comme "Jeanne la Folle") reste enfermée dans un pavillon du palais sans vouloir intervenir dans les affaires du gouvernement. Dans le premier acte, nous avons un Cisneros tout-puissant, sûr de son immense autorité, croyant que rien ni personne ne pourront l'abattre. Dans le deuxième acte, un nouveau personnage surgit, la reine Jeanne, qui se chargera d'abaisser l'orgueil du Cardinal, en lui disant:

Je parle au Cardinal d'Espagne, archevêque de Tolède, primat des Espagnes, régent et chancelier de Castille, Grand Inquisiteur de Castille et de Leon, qui n'est que poussière comme son bouffon et comme nous tous.⁷⁵

Pendant tout le troisième acte, la force du Cardinal s'écroulera peu à peu, jusqu'à aboutir à l'anéantissement total. D'une part il y a la trahison du neveu du Cardinal, le capitaine Luis Cardona et d'autre part, l'ingratitude du futur Charles V, qui avant son arrivée en Espagne destitue le Cardinal Cisneros de son poste de régent et lui

⁷⁵ Henry de Montherlant, Le Cardinal d'Espagne (Paris: Gallimard, 1960), p. 119.

exige sa retraite. Cette action du jeune souverain causera la mort de Cisneros.

Avec Le Cardinal d'Espagne Montherlant ne fait que suivre la route tracée par Corneille en prenant un événement ou une légende de l'histoire espagnole pour en tirer une étude psychologique de l'homme. Nous pourrions même établir un certain parallèle entre le Cardinal Cisneros et Sigismond Malatesta, un autre personnage historique et comme le Cardinal, un homme de la Renaissance.

Cisneros est en même temps une expansion de Ferrante, le roi de La Reine morte, avec des sandales et une robe de moine. Nous pourrions aussi l'associer avec don Alvaro, le Maître de Santiago, dans le sens qu'ils sont dominés par une sorte de fanatisme religieux qui n'a presque rien à voir avec le véritable Christianisme.

Le portrait du Cardinal nous est offert par le duc de Estibel lorsqu'il dit en s'adressant au comte d'Aralo:

Notre cardinal-moine est immortel. Quatre-vingt-deux ans sans doute. Mais défiant, et dur, et amer, et tenant les lèvres tellement serrées qu'il lui est venu à la lèvre inférieure une petite blessure. Tout cela conserve.⁷⁶

Ces trois adjectifs: "défiant," "dur" et "amer" ne servent qu'à nous présenter une image incomplète de Cisneros, image qui sera complétée un peu plus tard par la mise au point du drame qui déchire sa vie: le partage entre les biens terrestres et les biens divins. C'est Estibel

⁷⁶ Le Cardinal d'Espagne, p. 16.

qui dit encore:

Vous vous souvenez, l'autre jour, quand il a montré son cordon de franciscain et qu'il a dit: "Ceci me suffit pour mater les superbes." Une corde pour attirer à soi les dignités, et pour étrangler ses ennemis: ô bienheureuse corde! Et cette façon qu'il a de la tripoter sans cesse, comme s'il en tirait de la force. . . . Son neveu est un personnage ambigu. Mais, quand on est ensemble moine franciscain et gouverneur d'un royaume, est-ce qu'on n'est pas soi-même ambigu?"

Nous voici en face de la tragédie de Cisneros: dans sa qualité de franciscain il a des devoirs religieux dont un des plus importants est l'humilité. Sans cette vertu, "il ne pourrait pas appartenir au troupeau des 'élus,'" écrit Loutrel-Tschirret.⁷⁸ Mais, ce n'est pas l'humilité qui gouverne ses actions; tout au contraire, c'est un orgueil démesuré qui guide ses pas et le pousse à se croire supérieur à ses semblables. Nous retrouvons dans le Cardinal cette même fierté propre au Maître de Santiago, aux religieuses de Port-Royal, à Georges Carrion de Fils de personne et même à Costals de la série des Jeunes Filles. Cet orgueil mènera ces héros à un monde différent créé par eux et pour eux et où n'entrent que les "meilleurs," ceux qui sont au-dessus des personnes communes.

Cisneros s'est fixé un but: celui de servir sa patrie et son roi et il accomplira sa tâche en écrasant avec une impitoyable cruauté les sujets du royaume qu'il régente. Entendons-le lorsqu'il s'adresse à son neveu Cardona:

⁷⁷ Le Cardinal d'Espagne, p. 19.

⁷⁸ Loutrel-Tschirret, Les Astres et nous (Paris: Editions de la Colombe, 1959), p. 48.

Je suis comme un vieil arbre tout pointillé de coups de becs par les pics: il n'en a pas perdu une goutte de sa force pour cela. Ou comme un fleuve que les enfants criblent de pierres, et qui continue. Je sais bien qu'il me faudra disparaître, mais cela n'est pas pour demain. Qu'on ne m'ennuie pas avec ma mort. J'ai autre chose à faire qu'à mourir. J'ai des affaires à régler, et non pas à me préparer à la mort. La nature peut contre moi; les hommes, eux, n'ont jamais rien pu de sérieux contre moi.⁷⁹

L'orgueil du Cardinal pourrait être condamné si l'on voyait en cet orgueil seulement un affront contre la conception traditionnelle du Catholicisme. Mais si l'on considère cette doctrine dans un sens plus largement humain, on comprendra que ce n'était pas un humble et insignifiant franciscain qui aurait pu remplir la besogne de régent dans un royaume comme celui du XVI^e siècle espagnol. L'Espagne avait besoin d'une main forte, dure et implacable qui fût capable de gouverner le peuple pendant l'absence du roi.

Nous ne nions pas l'importance du devoir religieux dans la vie du Cardinal, mais nous devons reconnaître en même temps qu'il est beaucoup plus un homme d'action qu'un ecclésiastique. Néanmoins, ce constant déchirement entre l'état de "conquistador" et celui de serviteur de Dieu illustrera son ambiguïté.

Cisneros ne représente pas uniquement le prototype de ce qu'un bon chrétien doit être: il est un mélange de positions contradictoires, confuses et ambivalentes et c'est justement ce mélange qui donne au personnage toute sa valeur psychologique.

⁷⁹ Le Cardinal d'Espagne, p. 58.

Pour comprendre le Cardinal il suffit de penser que pour lui le devoir le plus important est celui de servir son roi, car servir le roi au XVI^e siècle est synonyme de servir Dieu. Pour nous, comme pour le critique catalan Antonio del Castillo: "Le Cardinal Cisneros arrive à joindre le devoir dû à Dieu et le devoir dû au Roi dans un seul devoir: celui de servir l'Espagne."⁸⁰

L'accomplissement de sa tâche fera croire au Cardinal qu'il est indispensable et que sans lui, le cours de la vie espagnole s'arrêterait. C'est ainsi qu'il peut dire à la reine Jeanne:

Madame, avec votre permission, je vous baise les mains et je me retire. Je me retire de votre royale présence, mais non pas du service du royaume, comme j'en eus l'envie naguère quand Votre Majesté m'interdit l'entrée de son palais. L'Eglise peut se passer de moi peut-être; l'Etat, cela est moins sûr. Il faut bien que quelqu'un la porte, cette Espagne que vous vous refusez à porter. Et le roi n'y est pas prêt, pour un temps encore.⁸¹

La reine Jeanne, cette création majestueuse du théâtre de Montherlant, prononce cette phrase capitale qui fait tomber toute conception que l'on puisse se faire non seulement du devoir, mais de la vie même. Elle dit: "Rien ne 'vaut la peine de."⁸² Ces mots ont poussé Henri Perruchot à écrire:

Le Maître de Santiago approfondit l'idée de la "nada" à l'intérieur de la construction catholique. Enfin, comme le feu d'artifice final embrase tout, l'acte II du Cardinal

⁸⁰ Antonio del Castillo, Montherlant y El Cardenal de España (Barcelona: Editorial Salvat, 1968), p. 5. Traduit de l'espagnol par moi.

⁸¹ Le Cardinal d'Espagne, p. 123.

d'Espagne fait flamber la conception du néant comme jamais elle n'avait flambé même dans l'oeuvre de Montherlant, et comme sans doute elle n'a jamais été exprimée sur une scène dans aucun pays et dans aucun temps. Bien plus que Service inutile, voilà un acte qui pourrait avoir pour épigraphe la parole (étrange, à la vérité, dans une bouche chrétienne) de Mgr Darboy: "Votre erreur est de croire que l'homme a quelque chose à faire en cette vie."⁸³

Le "nada" espagnol ressemble beaucoup à cette idée que nous avons du devoir illusoire: on se crée des devoirs, on lutte pour eux, on en souffre ou bien on laisse que les autres créent des devoirs pour nous, devoirs que nous essayons de mener à bout. Une fois ces devoirs accomplis, nous nous rendons compte qu'ils n'étaient que des illusions imposées par la vie, ou par les êtres ou par cette autre force appelée Dieu ou Destin et c'est ainsi que nous arrivons à nous demander s'il y a quelque chose qui vaille la peine d'être vécue.

Pour conclure cette analyse du Cardinal d'Espagne, nous pourrions retenir plusieurs traits qui s'appliquent non seulement au Cardinal Cisneros, mais à l'homme en général. Cisneros doit remplir un devoir qui lui a été donné par une personne plus puissante que lui: la reine Jeanne. L'accomplissement de ce devoir le fera signer en même temps un "contrat" pour servir Dieu et César et ce partage entre les biens terrestres et les biens divins déclenchera une crise perpétuelle dans son coeur, crise qui sera à la fois le pivot de la pièce. Cisneros oubliera ses devoirs envers Dieu pour rester fidèle à Charles V, le roi pour lequel il a tant lutté.

⁸³ Henri Perruchot, Montherlant (Paris: Gallimard, 1959), p. 93.

CONCLUSION

La plupart des personnages du théâtre de Montherlant créent des devoirs faux qui deviennent quelquefois des chimères ou des utopies. La mauvaise interprétation de ce devoir par les héros peut être la cause du malheur des autres et même de la mort de quelqu'un comme dans La Reine morte, Malatesta, Demain il fera jour, Brocéliande et La Guerre civile.

Nous avons omis dans notre étude l'analyse de plusieurs pièces de Montherlant: Pasiphaé, Un Incompris, Malatesta, Celles qu'on prend dans ses bras, Port-Royal, Brocéliande, Don Juan et La Guerre civile pour la simple raison que l'analyse de toutes ces pièces aurait exigé un développement trop long. Néanmoins, aucune d'elles n'échappe aux principes que nous avons appliqués pour prouver ce que nous entendons par "devoir illusoire." L'oeuvre dramatique de Montherlant aussi bien que son oeuvre romanesque ne forment qu'un tout où les ressorts littéraires se complètent les uns les autres d'une façon cohérente et presque systématique. Dès La Relève du matin, suite d'essais écrits en 1916 jusqu'à La Guerre civile, dernière pièce écrite en 1965, Montherlant ne fait que perfectionner et approfondir sa pensée et améliorer son style. Il évolue constamment, mais en gardant toujours les mêmes thèmes, parmi lesquels nous trouvons celui de l'exil, du syncrétisme, de l'alternance et du devoir mal appliqué, pour n'en citer que les plus importants.

La Relève du matin à l'égal de La Ville dont le prince est un enfant traitent le thème de l'éducation que les enfants reçoivent dans les maisons d'enseignement religieuses. La Relève du matin, écrite pendant la guerre, est comme La Guerre civile, un poème dédié à ceux qui combattent. Le roman Le Songe peut être comparé à L'Exil dans le sens que dans les deux oeuvres ce sont les êtres qui comptent et non pas les abstractions (en ce cas, la guerre). Les Célibataires, roman écrit en 1934, met en scène deux vieux messieurs qui n'arrivent jamais à s'adapter à l'existence menée par le reste de leurs semblables. Nous voyons déjà dans ce roman une ébauche du Maître de Santiago et du Cardinal Cisneros.

La série des Jeunes Filles nous offre le portrait d'un écrivain célèbre, Costals, qui est la représentation de l'homme universel en proie au "démon du mal" et au "démon du bien." Ce personnage nous permet d'établir des parallèles entre lui et d'autres héros: Ferrante, Malatesta, Georges Carrion et le Cardinal Cisneros. Costals ne veut que rien ne menace sa carrière d'écrivain et voit dans la femme un ennemi qu'il faut supprimer. Ainsi, à l'image de Costals, Le Maître de Santiago essaiera d'écraser tout ce qui le divertit de sa hantise de solitude et de perfection. Ferrante, Malatesta et Georges Carrion sont, à l'égal de Costals, des hommes à visages multiples qui passent d'un état à l'autre sans la moindre transition en se laissant aller aux pires et aux meilleurs sentiments. Tous ces héros se servent de l'orgueil pour cacher leurs propres faiblesses. Ils se créent des tâches touchant au sublime pour que les autres êtres les croient

supérieurs, mais au fond, ce qu'ils essaient de voiler c'est leur propre faiblesse. Ils deviennent inhumains par peur que leurs semblables découvrent leur fausse supériorité.

L'apparente pureté du Maître de Santiago n'est qu'un prétexte qui le présente comme invulnérable aux devoirs humains; au fond, ce qu'il veut c'est échapper à la réalité en se réfugiant dans l'illusion d'une tâche qui existe uniquement dans son imagination. On croit Carrion un homme supérieur, mais il n'est qu'un pauvre type. Il condamne son fils parce qu'il le croit médiocre et veut lui enseigner les devoirs d'un grand homme. Néanmoins, Carrion deviendra à son tour un médiocre et un lâche. Le Cardinal Cisneros croit servir Dieu en soignant les intérêts d'Espagne et de son roi mais ce sera ce même roi qui provoquera sa mort. Contradiction perpétuelle! Carrion, don Alvaro et le Cardinal Cisneros se trompent sur eux-mêmes et sur les autres. Ils dépensent leurs vies en croyant à des devoirs qu'ils ont créés et qui n'existent que d'après leurs propres conceptions.

Brocéliande, une autre pièce que nous n'avons pas étudiée ici, nous présente l'existence médiocre d'un fonctionnaire, Persilès, existence qui est brusquement transformée par la révélation que lui fait un hérauldite: il descendrait en ligne directe de Saint-Louis. Lui, à l'égal des religieuses de Port-Royal, du Cardinal Cisneros, de don Juan, se crée des devoirs, des obligations. Hélas, Persilès apprendra bientôt que l'honneur de descendre de Saint-Louis, honneur qu'il croyait unique, appartient à des milliers d'autres Français. Dès lors tout s'écroule.

Le Cardinal Cisneros aussi s'écroulera lorsqu'il apprendra qu'il n'est pas indispensable et que le roi le rejette.

Pasiphaé aussi a des devoirs envers son mari et envers ses enfants, mais elle succombe à la tentation parce que sa passion pour le taureau blanc est plus forte qu'aucune de ses tâches. Bien sûr, dans Pasiphae, l'on peut apprécier mieux que dans n'importe quelle autre pièce de Montherlant cet élément classique qui pousse les personnages vers l'aveuglement et la tromperie.

Dans La Ville dont le prince est un enfant, l'abbé de Pradts au lieu d'accomplir son devoir de prêtre et d'éducateur se livre, sans le savoir, à une passion funeste qui le conduira à la perte de sa foi. Il perd la notion de l'amour de Dieu et conçoit uniquement l'amour humain. Dans L'Exil, Philippe et Geneviève de Presles pensent que c'est le devoir patriotique qui les pousse à agir et encore une fois, ils se trompent. C'est l'amour qui guide leurs actions et non pas le devoir dû à la France. Ferrante peut penser qu'il tue Inès pour sauver le Portugal et mener ainsi à bout son devoir de souverain. Néanmoins, il la tue par faiblesse.

Faiblesse, peur, manque de sûreté, ce sont des dénominateurs communs qui servent à illustrer ce monde rempli de fausseté où habitent tous ces héros de Montherlant. Il montre dans ses pièces certains mobiles de l'héroïsme, dénonce les faux idéals, les conventions, les préjugés et prouve comment le devoir n'est qu'une illusion sujette au couteau de la réalité. Comme leur créateur, Georges Carrion, le Maître de Santiago, le Cardinal Cisneros sont hantés de perfection, mais cette perfection

tombe et ne laisse qu'un vide total: le "nada" espagnol, le néant.

Le devoir illusoire a toujours un but, bon ou mauvais, réel ou imaginaire, mais ce devoir devient à la fin non pas synonyme d'incohérence, mais de négation totale.

Il y a des raisons concrètes qui poussent l'abbé de Pradts à aimer Souplier, Le Cardinal Cisneros à vouloir sauver sa patrie, Ferrante à tuer Inès, mais ces raisons n'existent que dans l'esprit de ces personnages et jamais dans l'esprit d'autrui. Cette rencontre de conduites différentes, de conceptions opposées, d'idéals variés, fera que chaque personnage conçoit le devoir d'une façon totalement dissemblable, et lorsque les conceptions se heurtent, la crise dramatique surgit et se déclenche.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE HENRY DE MONTHERLANT

Brocéliande. Paris: Gallimard, 1956.

Le Cardinal d'Espagne. Paris: Gallimard, 1960.

Don Juan. Paris: Gallimard, 1958.

Essais. "Bibliothèque de la Pléiade." Paris: Gallimard, 1963.

La Guerre civile. Paris: Gallimard, 1965.

La Relève du matin. Paris: Gallimard, 1954.

Romans et oeuvres de fiction non théâtrales. "Bibliothèque de la Pléiade." Paris: Gallimard, 1959.

Le Songe. Paris: Gallimard, 1954.

Théâtre. "Bibliothèque de la Pléiade." Paris: Gallimard, 1965.

La Ville dont le prince est un enfant. Paris: Gallimard, 1967.

OUVRAGES CRITIQUES

- Beauvoir, Simone de. Les Ecrivains de notre temps. Paris: Gallimard, 1969.
- Beer, Jean de. Montherlant. Paris: Flammarion, 1963.
- Bernanos, Georges. La Grande Peur des bien-pensants. Paris: Amiot-Dumont, 1968.
- Blanc, André. Montherlant et ses personnages. Paris: Editions de la Colombe, 1969.
- Boisdeffre, Pierre de. Montherlant et l'illusion. Paris: Editions Alsatia, 1970.
- Bruézière, Maurice. Montherlant et son théâtre. Paris: Fayard, 1965.
- Brulard, Roger. Montherlant et ses masques. Bruxelles: Editions La Lecture au Foyer, 1953.
- Castillo, Antonio del. Montherlant y el Cardenal de España. Barcelona: Editorial Salvat, 1968.
- Chassang, Arsène. Montherlant, critique de son oeuvre. Paris: Fayard, 1969.
- Chiari, Joseph. The Contemporary French Theatre. London: Rockliff, 1958.
- Clouard, Henri. Montherlant prêcheur. Paris: Gallimard, 1953.
- Cruickshank, John. Montherlant et La France. London: Oliver and Boyd, 1969.
- Datain, Jean. Montherlant et le Catholicisme. Paris: Amiot-Dumont, 1968.
- Debrie-Panel, Nicole. Montherlant. Lyon-Paris: E. Vitte, 1960.
- Faure-Biguët, J. F. Montherlant homme de la renaissance. Paris: Plon, 1925.
- Hernández, Francisco. El Teatro de Montherlant. Madrid: Editorial Prensa Española, 1969.

- Hernández, Francisco. El Teatro de Montherlant. Madrid: Editorial Prensa Española, 1969.
- Jaccard, Pierre. Montherlant et son théâtre. Lausanne: Editions la Concorde, 1962.
- Jackson, Robert B. Montherlant. London: Oliver and Boyd, 1968.
- Kasterka, Mayra. Pages catholiques. Paris: Plon, 1947.
- Laprade, Jacques de. Le Théâtre de Montherlant. Paris: La Jeune Parque, 1950.
- Lecerf, Emile. Montherlant ou la guerre permanente. Bruxelles: Editions de la Toison d'Or, 1959.
- Lemarchand, Jacques. Article critique sur Le Maître de Santiago. Cité par Montherlant dans Théâtre. "Bibliothèque de la Pléiade." Paris: Gallimard, 1965, p. 675.
- Marissel, André. Henry de Montherlant. Paris: Editions Universitaires, 1966.
- Mauriac, François. "Montherlant et son nouvel auto sacramental." Le Figaro Littéraire, 7 mai 1970, p. 2.
- Neville, Daniel E. Henry de Montherlant and His Critics. Valencia: Artes Gráficas Soler, S. A., 1967.
- Perruchot, Henri. Montherlant. Paris: Gallimard, 1959.
- Pierrefeu, Jean de. Les Beaux Livres de notre temps. Paris: Plon, 1938.
- Pomès, Mathilde. A Rome avec Montherlant. Paris: Editions du Seuil, 1956.
- Rops, Daniel. Article critique sur La Ville dont le prince est un enfant. L'Aurore, 7 novembre 1951. Cité par Montherlant dans La Ville dont le prince est un enfant. Paris: Gallimard, 1967, pp. 207-212.
- Saint-Pierre, Louis de. Montherlant et les femmes. Paris: Amiot-Dumont, 1969.
- Saint-Pierre, Michel de. Montherlant bourreau de soi-même. Paris: Gallimard, 1949.
- Saint-Robert, Philippe de. Montherlant le séparé. Paris: Flammarion, 1969.

- Sandelion, Jeanne. Montherlant et l'amour. Paris: Plon, 1967.
- Sipriot, Jean. Montherlant par lui-même. Paris: Editions du Seuil, 1956.
- Tschirret, Loutrel. Les Astres et nous. Paris: Editions de la Colombe, 1959.
- Voltaire. Essai sur les moeurs. Paris: Editions du Seuil, 1952.
- Weiss, Aureliu. Héroïnes du théâtre de Montherlant. Paris: Lettres Modernes, 1968.