

**L'HOMME EN MARGE DE LA SOCIETE DANS L'ŒUVRE  
THEATRALE DE HENRY MILLON DE MONTHERLANT**

deur

**SHIRLEY LEISSNER**

Verhandeling voorgelê ter vervulling van die vereistes  
vir die graad

**D. LITT. et PHIL.**

in die Lettere en Wysbegeerte in

**FRANS**



**Studieleier : Professor D. A. Godwin**

November 1999.

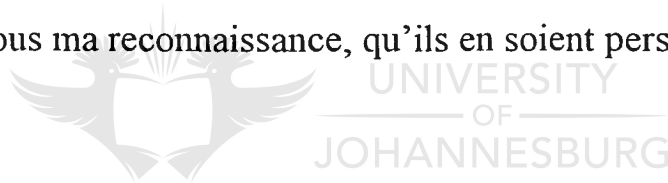
## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes remerciements sincères au professeur Denise Godwin qui a orienté ma recherche et en a suivi le déroulement avec une patience inlassable. Sans son soutien, son assiduité, son encouragement et ses conseils précieux, je n'aurais pas pu mener à bout cette étude. J'en suis vivement reconnaissante.

Je voudrais également remercier Monsieur David Bancroft, directeur de CPEDERF à Paris, ainsi que ses collègues, qui ont pris à cœur de faciliter l'accessibilité de la documentation.

Que soient remerciées Mlle Ronel Smit, bibliothécaire à la RAU, les bibliothécaires à la Bibliothèque Brenthurst et ma collègue, Marie-Hélène Wilreker qui a accepté de relire les épreuves et m'a fait part de ses remarques.

Je garde à tous ma reconnaissance, qu'ils en soient persuadés.



## ABSTRACT

A sense of isolation pervades all of Montherlant's writings -- the notebooks, the essays, the novels, and the plays. Although cognisance has been taken of his œuvre as a whole, we have limited our study to that of Montherlant's theatre, for it is in his theatre that many of the thematic interests dispersed throughout the novels and the essays are crystallised in a striking and concrete form. We have, however, had recourse from time to time to his other writings.

The object of this study is to examine in both intellectual and theatrical terms, the way in which Montherlant presents the voluntary distancing of the self in his plays. Almost all of his protagonists appear isolated within their family groups and social frameworks, but they seem voluntarily to have embraced that condition, and, furthermore they actively seek this isolation. Montherlant's first play, *L'Exil*, establishes a leitmotif that recurs time after time in all his subsequent plays.

Chapter One of this study is devoted to a brief general discussion of the phenomenon of solitude and some of its manifestations from the Middle Ages to the present day. The concept of *Einsamkeit*, *Entfremdung* and estrangement has been recognised today as one of the tragedies of the human condition. Kafka, Beckett, Camus, Nabokov, Pynchon -- seminal figures of 20th Century Literature -- all in different ways, explore the isolation of the individual. His contemporaries do not necessarily share Montherlant's sense of separation. Montherlant's work effectively defies simple categorisation. Montherlant is not of the 'absurd school' of Beckett or Ionesco. His tragedies are not tragedies in the pure Aristotelian sense, nor is he an adherent of the existentialists like Sartre or Camus. Antiquity and the solitude of ancient heroes, Barrès, Nietzsche and Schopenhauer all exerted a profound influence on his thought.

In Chapter Two we consider certain biographical details that pertain directly to his work. Montherlant was himself a solitary figure. Referred to as '*le séparé*', '*l'exil*', '*le bourreau de soi-même*', Montherlant was haunted by an abiding sense of alienation, social and cultural exile, and self-destruction until his suicide in 1972. His obsession with loneliness and alienation stems from episodes in his own life, such as his expulsion at a young and impressionable age from the Collège Sainte-Croix de Neuilly. An only child, born into a minor aristocratic family, Montherlant was always the bearer of a self-

constructed consciousness of his own sense of superiority and his difference. He was imbued with lofty ideals, a sense of pride and a growing distaste for the hypocrisy of bourgeois existence. In this chapter we discuss various influences on Montherlant's personal life, such as that of his mother and his devoutly religious maternal grandmother. His discovery of ancient Rome through reading Henryk Sienkiewicz's *Quo Vadis?* stimulated his permanent interest in antiquity. Another important influence was his introduction to bullfighting. For Montherlant, the bullfight with its contest between two creatures pitted against each other for physical and encoded sexual domination, represented in microcosm, the nature of man's existence. The importance of solitary sports, the discovery of sensual pleasure, the First World War and the virile comradeship he found in the French army, the communion of belonging to an 'order' for which he longed, all played a major role in defining Montherlant the man and Montherlant the writer. At the age of thirty, Montherlant suffered a family crisis. Filled with a personal sense of futility he set off on lengthy peregrinations in Europe and North Africa where he steadily came to experience a sense of sexual and intellectual reintegration and a reconstructed attitude towards France, its society, to his peers and to his own creativity.

Chapter Three is concerned with the essential solitude of the male protagonist that Montherlant delineates in his plays and the different types of males he compels us to encounter there. We meet bachelors, young and old; widowers, Don Juan types, and married men. These personages are all characterised by their boundless egotism and their scorn for those they regard as the weak and the mediocre. Their love of grandeur and inner glory, power, struggle and victory affirm their moral superiority in their own eyes. Thus they are set apart and alone. However, since the people who surround them are, in their judgement, wholly lacking in moral, intellectual, social and spiritual fibre, these heroes of Montherlant are consequently overwhelmed by feelings of indifference and despair, and desire death.

In Chapter Four we consider the striking ambivalence of Montherlant's attitudes and beliefs. The contradictions and the multitude of antitheses in both Montherlant's works and his being are well recognised. Montherlant is of the opinion that human instinct and experiences are compounds of conflicts and contrasts. This is his doctrine of *Syncretisme et Alternance*, which holds that the qualities of pride and humility, self-restraint and self-indulgence, kindness and cruelty, should be equally desirable and equally acceptable expressions of a proper and fulfilling way to live. This chapter examines this juxtaposition of



pessimistic and optimistic speculations about the human condition to show that this ambivalence is directly linked to the idea of alienation as Montherlant dramatically defines it. It is also an important factor in the development of his attitude to life and to those attitudes with which he invests his characters. «Je construirai et, ensuite je détruirai. *Aedificabo et destruam* », is one of the innumerable maxims that epitomise this dichotomy.

Chapter Five is devoted to the female personages, who also share the destiny of the pariah as Montherlant presents it. In Montherlant's theatre we meet a variety of different types of women: the mother, the widow, the wife, the young girl and the nun. These women are, in Montherlant's perception and presentation of them, either morally weak, poor of intellect and unworthy of serious attention, or they are courageous, lucid, strong and admirable. In some of the plays the women oppose the men and rise above them, but in others they are subjected to the power and the cruelty of their male counterparts. Although Montherlant is often accused of misogyny, his presentation of the female protagonist is highly ambivalent. The majority of these women, like the heroes, are ultimately alone, alienated or abandoned.

Montherlant claims that the tragic in his theatre stems from the internal inadequacies of human beings and not from external situations outside their control. He builds his philosophy on a base of nihilism, which he explains in his essay *Service Inutile*. Montherlant postulates the premise that conscious action is useless action. Consequently action *without* faith is the credo of many of his heroes. He also asserts that *all* action is, in fact, equally useless in a world that has always been, and always will be, futile.

Chapter Six discusses the tragic isolation suffered by many of the characters in his plays. We define certain aspects of classical tragedy and how such concepts, *mutatis mutandis*, are perceived in Twentieth Century French Drama. We illustrate how the solitude of Montherlant's heroes is in fact a tragic isolation. Montherlant has often expressed his predilection for the adolescent. Thus the abandonment and rejection of children by their fathers in several of these plays are indeed tragic in the terms we define. Many of the other protagonists are old men who reflect on the *taedium vitae* and on the futility of old age, which leads inexorably to death. This pessimism is an increasing reflection of Montherlant's obsession with suicide which, we show, was in turn carried out with the calculated fixation on his doctrine of *Syncretisme et Alternance* that increasingly dominated his ever darkening dramatic

vision with an almost obsessive precision. For example, he killed himself on the day of the autumn equinox, that day of the year in which day and night are of equal length.

In Chapter Seven we demonstrate how Montherlant's dramatic art and stylistic perfection, his detached observation, his purity and sobriety of language, as well as the skill of his stage directions and *mise en scène* are all deliberately designed to bring into sharp relief the essential solitude of his heroes. Scenery, costumes and special effects are all therefore measured to emphasise the state of mind of the protagonists as he successively presents them. Much use is made of bare stages, prolonged silences which are all designed to accentuate the isolation of his personages. Montherlant's stage techniques are simple and precise, most of his plots are skeletal, because all interest as well as all action, is centred within the minds of his characters. He presents us with human situations of infinite complexity, to which no conclusions are offered and no authorial message is appended.

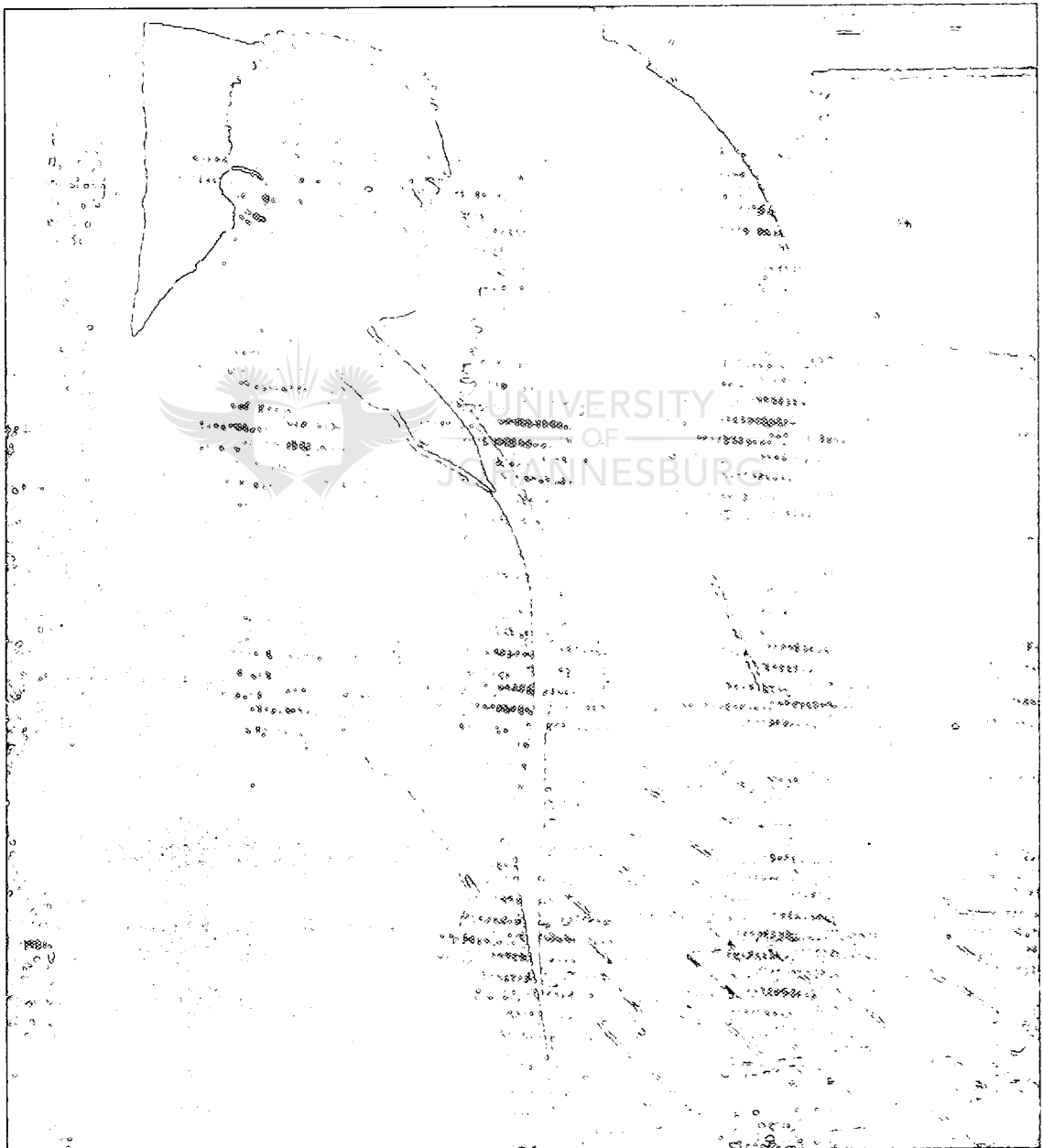
In the conclusion we demonstrate that Montherlant rejects all that is artificial in the traditional depiction of artistic reality. Rather Montherlant particularises his own idiosyncratic, highly personal and deeply solipsistic conception of the complexity of human nature, its inconsistency and ultimately from Montherlant's singular perspective, its unalterable isolation.

L'HOMME EN MARGE DE LA SOCIÉTÉ

DANS L'ŒUVRE THÉÂTRALE

DE

HENRY MILLON DE MONTHERLANT.



“Les Poètes et les Artistes ont seuls parmi tous les hommes le bonheur  
d’accomplir leur mission dans la solitude”  
(Alfred de Vigny, *Stello*, XL).

*Figure 1: Montherlant. Paris Match, Roger Viollet.*

# NOTE BIBLIOGRAPHIQUE LIMINAIRE

## Œuvres de Montherlant consultées

L'édition du *Théâtre* de Montherlant à laquelle cette étude se réfère est celle de la **Bibliothèque de la Pléiade** (Paris: Gallimard, 1972).

Les références aux *Romans I*, 1959 et *Romans II*, 1982 et aux *Essais* de 1963 se font à la même édition.

Il faut joindre à cette série *L'Album Montherlant* (1979), qu'on appellera *Album*, et encore d'autres ouvrages ayant paru chez d'autres maisons d'édition. (Nous les présentons dans l'ordre de leur parution).

### 1. Editions Gallimard : NRF

1957. *Carnets : Années 1930 à 1944*.

1966. *Va jouer avec cette poussière : Carnets 1958 à 1964*.

1970. *Le treizième César*.

1972. *La Marée du Soir : Carnets 1968-1971*.

1972. *La Tragédie sans masque : Notes de théâtre*.

1973. *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ? Récit*.

1974. *Le Fichier parisien*.

1975. *Tous Feux Eteints : Carnets 1965, 1966, 1967, Carnets sans date, Carnets 1972*.

1976. *L'Equinoxe de septembre suivi du Solstice de juin et de Mémoire* (texte inédit).

1976. *Coups de Soleil*.

### 2. La Table Ronde.

1955. *Carnets. XXII à XXVIII : Du 23 avril au 22 novembre*.

1986. *Moustique*.

### 3. Autres.

1933. *La Relève du matin*. Paris: Editions Bernard Grasset.

1937. *Flèche du sud*. Paris: Maurice d'Hartoy Editeur.

1944. *D'Aujourd'hui et de toujours*. Belgique: Editions de la Toison d'Or.

1944. *Croire aux âmes*. Paris: Jean Vigneur Editeur.

1949. *L'Etoile du soir*. Paris: Henri Lefèvre.

1958. *Sur les femmes*. Paris: J. - J. Pauvert

1984. *Thrasyllé*. Paris: Robert Laffont ; Lausanne: J - P. Laubscher.  
1995. *Quelques mois de féerie, quelques jours de galère ... Inédits nord-africains (1926-1940)*. Paris: Editions du Donjon.



## SIGLES ET ABREVIATIONS.

Les sigles suivants désigneront les pièces de théâtre dans l'ordre de leur présentation dans l'Édition de la Pléiade :

<i>EX</i>	<i>L'Exil</i>
<i>PS</i>	<i>Pasiphaé</i>
<i>RM</i>	<i>La Reine morte</i>
<i>FP</i>	<i>Fils de Personne ou Plus que le sang</i>
<i>IN</i>	<i>Un Incompris</i>
<i>ML</i>	<i>Malatesta</i>
<i>MS</i>	<i>Le Maître de Santiago</i>
<i>DF</i>	<i>Demain il fera jour</i>
<i>CB</i>	<i>Celles qu'on prend dans les bras ou Les chevaux de bois</i>
<i>VP</i>	<i>La Ville dont le prince est un enfant</i>
<i>PR</i>	<i>Port-Royal</i>
<i>BR</i>	<i>Brocéliande</i>
<i>DJ</i>	<i>Don Juan (La Mort qui fait le trottoir)</i>
<i>CE</i>	<i>Le Cardinal d'Espagne</i>
<i>EM</i>	<i>L'Embroc</i>
<i>GC</i>	<i>La Guerre civile</i>



UNIVERSITY  
OF  
JOHANNESBURG

## INTRODUCTION

«Ma première pièce était *L'Exil*. Ma dernière pièce, celle que je joue moi-même, pourrait elle aussi avoir pour titre *L'Exil*» (*Tous Feux Eteints* : 120).



UNIVERSITY  
OF  
JOHANNESBURG

«Quelle épreuve ! Quelle tristesse ! Ne vaudrait-il mieux que nous fussions tous en exil dans une île lointaine, ou morts !» (*Quo Vadis ?*, 1939 : 29).

Dans ses *Carnets* (années 1930 à 1944, XXI: 1061) Montherlant affirme qu'on ne devrait rien écrire au sujet d'un auteur sans avoir lu toute son œuvre et, en plus, tout se rappeler. Nous l'avons fait. Il continue en assurant que « l'important n'est pas d'être original mais de dire ou redire ce qu'on croit être la vérité » (*Sur les femmes*, 1958: 35). Nous avons l'intention dans cette étude de tracer le thème qui nous paraît vrai, accaparant dans l'œuvre de Montherlant : celui de l'exclusion.

Presque chaque personnage que l'on y rencontre est un exclu, un marginal, un solitaire. Et presque chaque protagoniste est en même temps le porte-parole de son créateur. Il existe, pensons-nous<sup>1</sup> un lien étroit entre l'homme et l'écrivain qu'on ne peut dissocier. C'est à cause de cette alliance entre l'homme et l'œuvre que nous consacrons un chapitre à la vie de Montherlant. Mais ce qui va nous préoccuper principalement c'est que les personnages de cet auteur sont des exilés volontaires. Ils *recherchent* la solitude et l'isolement. Ils restent, tous, à l'écart de la société et ils semblent le faire délibérément ; ils sont en tout cas conscients de prendre leurs distances par rapport aux autres.

Bien que le thème de la solitude paraisse en leitmotiv dans l'œuvre entière de Montherlant, nous avons choisi de suivre les personnages dans son œuvre théâtrale. Ses pièces, longtemps oubliées dans les coulisses, ont connu récemment un renouveau d'intérêt. Elles s'insèrent non seulement dans le répertoire de la Comédie Française et d'autres théâtres, mais dans les programmes universitaires<sup>2</sup>. Il est évident que les questions qui se relèvent dans le théâtre montherlantien telle l'exclusion et la solitude sont des problèmes universels et éternels. Nous estimons que c'est une des raisons pour lesquelles ces pièces reviennent à la mode et se rétablissent. Il ne faut pas perdre de vue, en même temps, que l'éthique de Montherlant se manifeste plus ou moins parallèlement dans ses essais et dans ses romans, et que son univers dramatique semble découler de son univers romanesque. Par conséquent, nous aurons besoin de nous référer de temps en temps à l'œuvre romanesque, aux

---

<sup>1</sup> Et nous ne sommes pas la seule : avant nous André Blanc (1995), Pierre Sipriot (1975), Jean de Beer (1963) entre autres sont du même avis. De Beer fait remarquer que Montherlant

« s'est souvent plaint d'être confondu par les critiques avec des personnages dans lesquels il ne se reconnaissait pas. C'est à la fois vrai et faux. Car s'il est absurde de croire qu'il se peint ou se démasque dans chacun de ses personnages, il semble vrai qu'il engage lui-même, à travers chacun de ses personnages, une partie de poker avec le destin, comme s'il avait un vieux compte à régler avec lui » (1963 :12).

<sup>2</sup> Voir Annexe 1 pour les répertoires des théâtres qui ont repris l'œuvre dramatique de Montherlant.



essais et aux carnets de Montherlant, qui comportent des rapports étroits avec le théâtre, et dont le théâtre est, en fait, une extension<sup>3</sup>.

Nous pensons qu'il serait valable d'examiner le phénomène de la solitude avec toutes ses implications à travers les siècles. Ensuite nous aborderons le rôle de ce phénomène par rapport aux personnages montherlantiens. Nous verrons que ces personnages, auxquels Montherlant prête des traits et des propos, constituent réellement un reflet de certains aspects de la vie de notre auteur. Avec la parution des ouvrages consacrés à sa vie et à son œuvre, tels ceux de Jean de Beer (1963), de Pierre Sipriot (1990) et plus récemment ceux de Paule d'Arx (1995) et d'André Blanc (1995) qui ont tous eu le privilège de le connaître intimement pendant sa vie, notre tâche se trouve facilitée. Il sera donc inévitable que nous reprenions de temps en temps des idées développées par les auteurs en question, car leurs études éclairent notre idée et confirment qu'il est parfois impossible de séparer l'homme de l'œuvre. Selon de Beer (1963 : 74), «la connaissance de Montherlant ne nous permet pas de séparer les deux visages, celui qui vit et celui de l'homme qui écrit». Montherlant prétend les différencier pour sa tranquillité personnelle, mais sa vie privée filtre quand même dans chacune de ses œuvres. «Mes personnages<sup>4</sup>», dit-il, «je les ai créés à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, étant chacun d'eux, et étant détaché de chacun d'eux» (*Notes de théâtre* : 1392). Nous sommes de l'opinion que l'homme qui écrit est en même temps ce qu'il écrit : Montherlant est Ferrante, ou Cisneros, ou même Don Juan. Disons en plus que la plupart des écrits littéraires impliquent un travail de sélection, de transposition et de stylisation. Quand un écrivain transforme la réalité en langage, soit en roman soit en pièce de théâtre, cet écrivain trie son expérience pour y imposer une cohérence qui la rende transmissible. Montherlant constate dans ses *Carnets* (1934: 162) que «publier un livre, c'est parler à table devant les domestiques».

Montherlant croyait que tout ce qu'écrit un écrivain est révélateur de son âme. André Gide, écrivain contemporain de Montherlant, s'intègre dans la même tradition que notre auteur. La vie personnelle et la création littéraire de celui-là semblent parfois inséparables : Gide est à reconnaître dans Michel, héros de *L'Immoraliste* (1902), dont l'aventure

---

<sup>3</sup> La publication de l'œuvre théâtrale de Montherlant eut lieu de 1914 jusqu'à 1965 : *L'Exil*, la première pièce, fut écrite en 1914, quoiqu'elle ne fût publiée qu'en 1929. La dernière pièce de Montherlant, *La Guerre civile*, fut publiée en 1965. La plupart des essais, des romans et des articles furent écrits entre les deux guerres, donc de 1914 à 1939. Les carnets s'étendent sur toute sa carrière.

<sup>4</sup> Il existe certains personnages romanesques qui préfigurent quelques-uns des personnages dramatiques, comme par exemple Alban de Bricoules du roman *Le Songe* (1919) qui se métamorphose en Philippe de Presles de *L'Exil* (1929), ce que nous verrons ultérieurement. (Chapitre 4 : 110)

suit le même plan que la sienne, ou même dans Lafcadio, qui dans *Les Caves du Vatican* (1914), cherche à se délivrer par un acte gratuit<sup>5</sup>. Pourtant à la différence de Montherlant, Gide s'est dégagé de toutes contraintes dans *Corydon* (1924) où il parle ouvertement de son homosexualité, alors que la devise de Montherlant est qu'on doit dire «la vérité, rien que la vérité, *mais pas toute la vérité*» (*Carnets*, 1965: 25. Nous soulignons), et il garde le secret de sa vie privée.

Des seize pièces montherlantiennes que nous allons explorer, quelques-unes répondent par leurs préoccupations à des catégories thématiques. Nous parlons ici de la veine profane et de la veine chrétienne, des pièces inspirées de la légende, de l'Antiquité, de l'histoire ou de l'Espagne. D'autres pièces se préoccupent des relations familiales ou du monde de l'enfance en face de celui des adultes, tels *L'Exil*, *Fils de personne*, *Demain il fera jour*, *La Ville dont le prince est un enfant* et *La Reine morte*. Le théâtre de Montherlant peut, en plus, se diviser en six pièces à sujet contemporain, dites «pièces en veston<sup>6</sup>» et sept pièces à sujet historique, dites «en pourpoint» ou «en costume<sup>7</sup>». Trois pièces ne s'insèrent dans aucune catégorie : *Pasiphaé*, inspirée de l'Antiquité, n'est qu'un «poème dramatique» selon Montherlant. *L'Incompris* et *L'Embroc* sont des saynètes destinées à servir de pendant à *Fils de personne* et à *Demain il fera jour*. L'on peut encore classer *La Ville dont le prince est un enfant*, *Port-Royal* et *Le Maître de Santiago* comme trilogie catholique, tandis que dans *La Reine morte*, *La Guerre civile* et *Le Cardinal d'Espagne*, l'on retrouve la question du pouvoir et de l'action. L'on distingue donc plusieurs groupements dans l'œuvre théâtrale de Montherlant.

Le fil de la solitude, de l'aliénation même, parcourt presque toutes ces pièces, quel qu'en soit le thème. Le sentiment de l'exclusion prédomine. Mais pourquoi ces personnages sont-ils des marginaux ? Pourquoi sont-ils en conflit ? Qui est en effet en conflit ? Le conflit est-il toujours le même ? Vis-à-vis de qui voudraient-ils se distancier ? Qui sont les gens qui peuplent le monde montherlantien, ceux pour qui, à juger des titres choisis par Montherlant lui-même, «un assassin est leur maître», qui jouent «avec la poussière» et qui luttent contre «le chaos et la nuit» ?

<sup>5</sup> Lafcadio Wluiki jette un inconnu par la portière d'un train, sans raison, pour affirmer sa liberté.

<sup>6</sup> *L'Exil*, *Fils de personne*, *Demain il fera jour*, *Celles qu'on prend dans les bras*, *Brocéliande* et *La Ville dont le prince est un enfant*.

<sup>7</sup> *La Reine morte*, *Le Maître de Santiago*, *Malatesta*, *Port-Royal*, *Don Juan*, *Le Cardinal d'Espagne* et *La Guerre civile*.

L'on ne peut manquer d'apercevoir aussi, qu'il existe à travers toute l'œuvre montherlantienne une ambivalence et une ambiguïté<sup>8</sup> chez la plupart des personnages et dans les attitudes propagées. Montherlant avoue être «content de suivre [sa] nature (...) dans les contraires» (*Mais aimons-nous ceux que nous aimons?* 1973: 196). Des formules paradoxales abondent : «Il faut tout garder des religions, sauf la foi» (*Essais*, 1963: 387) ou «la cohérence de ce caractère [Ferrante] est d'être incohérent» (*En relisant La Reine morte*, 1954: 193). Montherlant, pour qui le bien et le mal coexistent, note dans ses *Essais* :

Des conceptions gréco-romaine, chrétienne, bouddhiste de la vie et de la mort, aucune n'est vraie, mais chacune a ses côtés grands, poétiques, exaltants, sans parler de ses bribes de vérité. Il est bien évident qu'il est impossible d'adhérer à pas une d'entre elles ; [...]. Mais on peut les aimer avec force successivement (1963: 387).

En fait un des principes fondamentaux de la pensée montherlantienne est d'unir des attitudes contradictoires, qui, d'après lui, sont enfin égales. Montherlant en parle dans «Synchrétisme et Alternance», qui fait partie de son essai *Aux Fontaines du désir* :

Etre à la fois, ou plutôt faire alterner en soi, la Bête et l'Ange, la vie corporelle et charnelle et la vie intellectuelle et morale, que l'homme le veuille ou non, la nature l'y forcera, qui est toute alternances, qui est toute contractions et détentes (1925: 240).

Et plus tard dans *L'Equinoxe de septembre* il écrit : «C'est tout oui et tout non, c'est le oui et le non qui s'étreignent et fusionnent déjà dans le temps comme ils s'étreindront et fusionneront dans l'éternité» (1938: 774). Dans *Aux Fontaines du désir* Montherlant opine que :

Le mérite de l'homme sera de cesser de nier [le] rythme essentiel, par aveuglement sur soi-même, ou de le renier, par crainte d'inconséquence, ou de s'en excuser avec des soupirs ; il sera de le connaître et de s'y abandonner heureusement [...] (1925 : 240).

La notion de «Synchrétisme et Alternance<sup>9</sup>» résume nettement la vision montherlantienne du monde. C'est un état d'esprit où des croyances diverses tendent à se rapprocher, une morale qui est diffusée notamment dans *Service Inutile*, et qui est exposée dans presque toute l'œuvre de Montherlant. Dans *Service Inutile*, essai publié en 1935, on lit:

<sup>8</sup> Nous reviendrons à cette question dans le Chapitre 5 (*infra*).

<sup>9</sup> Montherlant suggère (1926 : 237) qu'il existe un «synchrétisme» implicite dans chaque chose qui unit tout par sa surface et il y a en même temps une «alternance», c'est-à-dire, une succession de toutes choses. De cette façon sont unies toutes les contradictions de la vie.

«L'action et le non-action se rejoindront dans l'éternité. *Aedificabo et destruo*. Je construirai, et ensuite, je détruirai ce que j'ai construit. Une épigraphe pour ce livre. Une épigraphe pour ma vie » (*Service Inutile : «Avant-propos»*, 1935: 592). Nous trouvons dans *Aimons-nous ceux que nous aimons ?* la constatation suivante : «Mêler christianisme et paganisme était un mouvement inhérent à ma nature, bien que je n'eusse ni foi ni pratique catholique » (1973: 39), et encore : «Tu donnais un chant de vie, et maintenant tu donnes un chant de mort » (*Aux Fontaines du désir*: 329). De même dans les *Carnets* : «Mon côté «pas fixé» aime ces rêves où une chose est en même temps une autre chose ; un lieu, un autre lieu. Tout est confusion » (1930-1944: 1291). Par conséquent nous découvrons une œuvre qui laisse un effet d'instabilité globale et un écrivain qui est par sa nature instable. Ce qui nous mène à poser la question : est-ce que l'ambivalence montherlantienne est consciente ou inconsciente ? Nous sommes de l'avis qu'il ne dit rien à son insu et qu'enfin cette unité de contraires et d'ambivalences est le fondement même de l'esthétique de notre écrivain : «Toutes choses m'étaient égales parce que je les tournais toutes à mon bien » (*Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* 1973: 209).

Cet ensemble de contradictions se trouve souvent chez les Grecs de l'Antiquité, qui croyaient que les principes opposés sont également nécessaires et que toute harmonie naît de leur union. Serait-ce une raison pour laquelle Montherlant aurait choisi dans l'histoire lointaine l'inspiration pour un grand nombre de ses écrits ? Ses personnages tirés de l'Antiquité, lui ont-ils fourni cette unité de contraires, aussi bien que l'éloignement, la distance, qu'il cherchait sans aucun doute ? Comme il constate dans ses *Carnets*, «la vie double est comme les rôles doublés au théâtre. Elle sert à ce que l'une des deux vies soit relayée, quand elle craque » (1966: 56). Nous partageons avec Pierre Danger (1981: 173) l'avis que Montherlant se dérobe derrière son œuvre, «il s'amuse à en tirer les fils, se montrant, se cachant, il joue avec nous comme le matador avec le taureau ». Car c'est bien un masque que revêt Montherlant et derrière lequel il se cache. Mais il s'agit d'une dissimulation qui abolit et en même temps identifie, c'est-à-dire une façon de réaliser l'être que le masque représente, une façon de dérober l'être qu'on ne veut pas découvrir. Ce qui est celé chez celui qui porte un masque, reste privé à l'intérieur de la conscience humaine. Montherlant commente souvent le masque ancien, «la face grave et la face comique, dont on [peut] présenter celle qu'on voudra, selon l'opportunité » (*D'Aujourd'hui et de Toujours*, 1944: 54). Montherlant crée son masque pour éviter d'être démasqué, et lui seul sait ce qu'il est. Sipriot (1982: 45) est aussi de l'opinion que le masque aide à «s'exprimer car on est plus libre derrière

un masque que si on parle pour son propre compte ». D'après lui, le sens de l'œuvre de Montherlant est de «révéler l'homme dans sa généralité » et de «cacher l'écrivain » (*ibid*).

La question d'engagement est aussi, bien sûr, pertinente pour chaque écrivain vivant et écrivant à l'époque de la seconde guerre mondiale. Etant donné les dates de la création de l'œuvre montherlantiennne, il importe de se poser la question : Montherlant était-il engagé ou non ? Dans une lettre à sa grand-mère<sup>10</sup>, Montherlant écrit : «Je serais déshonoré si après la guerre, je n'avais rien fait ». Montherlant voulait partir au front sans avoir même reçu l'ordre et il incite sa grand-mère à faire circuler cette nouvelle. Est-ce que l'engagement de Montherlant est effectué par patriotisme, par opportunisme ou par orgueil ?<sup>11</sup> Du moins a-t-il pris part en personne. Montherlant en parle dans *Service Inutile*. Pour lui, un engagement militaire n'a pas pour but de participer à la défense de son pays : «Ce n'est pas pour cette cause que l'on souffre et que l'on meurt. C'est pour l'idée que cette souffrance et cette mort vous donnent de vous-même » (1935: 732. Nous soulignons). Montherlant accorde une grande importance à la question de la «qualité », de la valeur d'un individu et ainsi Philippe dans *L'Exil* doit-il accepter qu'on puisse souffrir ou même mourir pour une cause à laquelle on ne croit pas.

L'on sait que la pièce de Sartre, *Les Mouches*, comme *L'Antigone* d'Anouilh, ne furent pas montées pendant la deuxième guerre mondiale parce qu'elles étaient jugées par l'envahisseur «comme de la propagande » française. *Antigone* fut en effet lue comme une apologie de la Résistance française, car Anouilh privilégie le personnage d'Antigone, dont il fait la figure symbolique de toutes les «résistances ». Nous savons que ces deux écrivains, parmi maints autres, étaient engagés et reconnus comme tels. En général, le milieu littéraire a réagi à l'occupation allemande selon deux attitudes : celle des résistants, et celle des collaborationnistes, ces derniers pour la plupart ayant choisi de soutenir la propagande fasciste et d'en assurer le relais.

Montherlant fut accusé non seulement de ne pas être engagé, mais de figurer parmi les collaborateurs. Bernanos, dans *Nous autres, Français*

<sup>10</sup> La correspondance entre Montherlant et sa grand-mère reste inédite, mais plusieurs lettres sont reproduites dans *Montherlant sans masque*, (Sipriot, 1982 : 21-122) et dans *Album Montherlant* (Sipriot : 1979). La lettre citée ci-dessus date du 9 février, 1918 et peut se lire à la page 125 de l'*Album*.

<sup>11</sup> Dans une lettre du 30 octobre 1918, qu'on peut lire dans *Montherlant sans masque* (Sipriot, 1982 : 66-76), Montherlant demande à sa grand-mère de raconter son histoire, son volontariat au front et la blessure dont il n'est pas guéri. «Vous attirerez l'attention sur le fait qu'étant auxiliaire, je n'ai pu avoir d'avancement dans l'Armée française, [...] ». Plusieurs lettres sont écrites dans la même veine.

(1939: 754), l'accuse du «prodigieux agacement dont il nous fait parfois payer sa gloire [...]. Les intellectuels ont souffert de cette trahison [...]. Il n'est pas des nôtres ». Il est vrai que dans l'essai *Le Solstice de juin*, publié en 1941, Montherlant n'a pas soufflé un mot de la situation en France à cette époque-là. En effet *L'Équinoxe de septembre*, et *Le Solstice de juin*, ont suscité bien des malentendus et des réactions véhémentes, car tous les deux étaient jugés «à contre-courant de l'opinion régnante » (Sipriot, *Préface aux Essais*, 1963: 35). C'est pour cette raison que Montherlant avait préparé, pour la réédition des *Essais: Le Solstice de juin* et *L'Équinoxe de septembre*, un *Mémoire* et un dossier pour éclaircir nettement ses sentiments et son comportement pendant la deuxième guerre mondiale. Il explique dans le détail comment il n'a fait partie, pendant l'Occupation, d'aucun groupement politique, qu'il a décliné les invitations des Allemands, qu'il n'a pas consenti à collaborer au journal intitulé *Le Pariser Zeitung* (1941) et qu'il a même refusé de préfacier un livre de morceaux choisis de Nietzsche (1941), écrivain et philosophe allemand, pour lequel il avait toutefois un respect et une admiration considérables<sup>12</sup>. Pourtant, il montre ouvertement sa fidélité à la patrie quand il remet la publication de son roman *La Rose de sable*<sup>13</sup> à trente ans après sa rédaction en 1932 «pour ne pas affaiblir son pays » (*Album* : 144). D'après Montherlant, pendant la guerre «les hommes reprirent les haines et les armes, et ils recommencèrent [...] les mêmes choses » (*GC*, III, 8: 1306). *La Guerre civile* (1965) offre une méditation sur la bêtise, la lâcheté et la bassesse universelles de l'homme/guerrier et nous présente les sentiments fondamentaux de Montherlant sur la guerre et sur les dictateurs, à travers les Romains avec lesquels il vivait «en familiarité » depuis son enfance. Le chœur de cette pièce, porte-parole de l'auteur, introduit «des vérités simples et permanentes » (*La Tragédie sans masque*, 1972: 290) au dialogue des personnages et affirme «qu'il est doux de ne pas se mêler aux affaires des hommes ! Il est doux qu'ils existent, pour qu'on puisse se tenir à l'écart d'eux » (*GC*, II, 5: 1278).

Nous apercevons là encore un aspect de la tendance habituelle de Montherlant à se distancier. C'est un homme qui a préféré s'éloigner d'autrui, loin du «commerce direct des hommes » (*Va jouer avec cette poussière*, 1966: 48). Mais force est d'avouer que son «manque »

<sup>12</sup> Pour plus d'exemples de la justification de soi de la part de Montherlant pendant la guerre, voir son *Mémoire* (1973 : 277-307).

<sup>13</sup>Le roman *La Rose de sable* est une attaque contre le colonialisme. Dans *Service inutile*, (1935 : 586) Montherlant se justifie en expliquant pourquoi il renonça à la publication de *La Rose de sable* à cette époque-là : «Devait-on publier un ouvrage qui est la critique du principe colonial, et de l'application qu'on avait vu faire par les siens, dans un temps où le pays allait avoir besoin de tout ce qui lui restait de forces pour se défendre à la fois contre l'ennemi du dehors et contre son gouvernement ? ».

d'engagement par rapport à la guerre était plutôt apocryphe. Le mépris de son époque, de sa patrie et de ses détracteurs est un facteur constant dans son œuvre. Il écrit à ce sujet dans *Le Treizième César* : «Un mélange de mépris et d'amour est ce qu'on ressent pour la patrie » (1970: 22) et dans les *Carnets* il opine que la mode politique «fait partie de la niaiserie française » (1957: 36) et également : «Dédaigner le monde comme je le fais ; écrire toujours, cependant, comme si je le respectais : qu'y a-t-il qui montre mieux que ce n'est pas pour lui que j'écris ? » (*ibid* : 29).

L'attitude de détachement de Montherlant envers la politique pendant l'Occupation a bien eu pour résultat la censure de son œuvre, mais n'est-il pas possible qu'en se montrant détaché, Montherlant a en effet adopté une position ? Une telle attitude est tout à fait conforme à la philosophie qu'il applique : «J'aime beaucoup ces personnages qui, dans les tableaux du quattrocento, se désintéressent de la scène. Ils me font souvenir de moi-même » (*ibid* : 22). S'abstenir de faire quelque chose est en lui-même une façon de se fonder sur un principe et Montherlant profite du libre choix pour maîtriser son destin. Il avoue en effet que «la liberté existe toujours. Il suffit d'en payer le prix » (*D'Aujourd'hui et de Toujours* : 63).

Montherlant semble en même temps éprouver la nécessité de se définir et de se redéfinir. Il ne cesse de se citer et de s'expliquer, surtout dans ses carnets, dans ses notes de théâtre et dans les préfaces et postfaces de ses créations dramatiques. Nous pensons que ce besoin presque obsessionnel de Montherlant de se décrire traduit son désir de rester énigmatique et enfermé dans son mythe intérieur. Dans un texte resté inédit jusqu'en 1982<sup>14</sup> que Montherlant écrivit en 1935, et où il parle de lui-même à la troisième personne, il fait comprendre que :

La part la plus profonde de lui-même et de sa pensée, Montherlant nous l'a-t-il jamais livrée complètement ? Les écrivains qui s'expriment avec tant d'ardeur et qui parlent avec tant de liberté d'eux-mêmes, restent sans doute au fond les plus mystérieux. [...]. Depuis longtemps déjà, ce que Montherlant ne veut pas dire est plus important que ce qu'il dit (*Solitaire, mais pas seul* dans Sipriot, 1982: 491).

Montherlant aurait pu partager avec Friedrich Nietzsche les idées qui se définissent dans *Par-delà le bien et le mal* (1991: 290) : «Tout profond penseur craint plus d'être entendu que mal entendu. Mal entendu, sa

<sup>14</sup> Le texte *Solitaire, mais pas seul* apparut pour la première fois dans Sipriot, *Montherlant sans masque*, Tome I, 1982 : 490-492.



“Ce qui dure, c’est l’indifférence” (*Demain il fera jour*, I, 2 : 566).

Figure 2: Andrea Mantegna: *Ludovico Gonzaga et sa famille*, c. 1470.



vanité peut en souffrir ; entendu, c'est la sympathie qui s'éveille, son cœur qui souffre ». Les commentaires qui accompagnent les écrits de Montherlant sont également les défenses d'une âme sensible que la moindre critique déchire. En accusé qui plaide son cas, il semble parfois exaspérer ses adversaires, tout en insistant que

ce qui importe, c'est notre pensée et notre qualité humaine. [...] La qualité est le caractère d'êtres qui, toute question d'intelligence, de culture, de classe sociale mise à part, ne réagissent *jamais* mal. Ou, s'ils ont réagi un peu mal, s'en aperçoivent assez vite et s'en excusent » (*Va jouer avec cette poussière, Carnets, 1958-1964 : 170*).

Pourtant dans *La Tragédie sans masque* (1972 : 83), il emprunte une phrase à son personnage Malatesta qui constate : « Pourquoi ferais-je quelque chose de bien, puisque ce ne sera reconnu par personne ? C'est ainsi qu'on a corrompu et flétri tout ce qu'il y a de fleurissant en moi ! » (*ML, II, 5 : 371*). Cela, c'est encore un exemple de l'attitude ambiguë, contradictoire envers le monde que Montherlant semble trouver menaçant et inhospitalier : « Toute ma vie », écrit-il, « j'ai fui et fuirai les lieux et les êtres qui m'indignent » (*Carnets, 1935 : 199*). Tout ce qu'il désirait en effet, était de s'éloigner d'un univers où « l'on ne donne à un être que le droit d'être son apparence » (*Tous feux éteints : 61*). Dans une lettre à sa grand-mère, datée du 28 février 1919, Montherlant avoue être « une sorte d'eunuque social » pour qui les gens et les choses sont indifférents, et qu'il doit « faire semblant d'être comme les autres tout en prenant soin de rester en dehors du jeu » (*Sipriot, 1982 : 99*). Il s'agit sans aucun doute d'un homme qui a besoin d'un masque, qui ne veut rien communiquer de sa propre vérité. Cela est manifeste dans la constatation écrite dans les *Carnets* : « Je suis célèbre, et cependant je suis aussi méconnu que put l'être, par exemple, Nietzsche. Cela m'est indifférent, parce que ma vie est ailleurs » (1957 : 129) et un peu plus loin : « J'ai toujours été jusqu'au bout de ce que j'avais conçu, dans ma vie privée comme dans mon œuvre » (*ibid : 182*).

Ayant parfois travaillé de bon escient à se faire passer pour un auteur incompris, Montherlant était néanmoins persuadé que les critiques ainsi que les lecteurs percevaient mal ses intentions, qu'ils étaient disposés de « voir le ridicule où il n'est pas et notamment dans tout ce qui est bien, et à ne pas le voir où il est » (*ibid : 139*). De retour après une conférence dans le Midi le dramaturge est rempli d'une

grande sensation d'isolement, qui d'ailleurs m'est indifférent<sup>15</sup>. Isolement du fait de n'être pas connu : la plupart de ces gens n'ont jamais lu un livre de moi, ou, s'ils en ont lu un, ne m'en parlent pas, ou m'en parlent comme s'ils ne l'avaient pas lu. Isolement du fait de n'être pas compris : ce que je dis ne «passe» pas. M'exposant devant eux avec un naturel entier, je suis devant eux comme sous un déguisement. Un déguisement véritable ne serait rien de plus (*Carnets*, 1957 : 183).

Cela nous mène à nous poser la question : Montherlant était-il sincèrement indifférent à l'opinion d'autrui ? Ses airs d'orgueil et de hauteur, si bien cultivés tout le long de sa vie, ne sont-ils pas là pour masquer le malaise qui le ronge ? -- Sinon, pourquoi voulait-il si souvent s'expliquer, se justifier, nier que l'opinion d'autrui l'intéressait ? Montherlant aimait aussi asséner quelques vérités cruelles sur la médiocrité de l'homme contemporain et l'on peut dire que son idéologie est constituée principalement par un refus violent, exacerbé, de l'époque contemporaine, du XXe siècle. Et cela nous apporte au cœur essentiel de l'œuvre montherlantienne, car presque tous ses personnages sont plongés dans une époque qu'ils condamnent et qu'ils rejettent avec passion ; ils sont exilés dans leur siècle quel que soit celui-ci.

Montherlant, comme eux manifestement, se sent exilé dans son époque. Il se délecte donc à des activités solitaires. Sa passion pour la tauromachie joue un rôle important dans sa quête pour la solitude puisque la corrida, c'est l'affrontement de l'homme seul en face de la bête. La tauromachie est étroitement liée au danger et à la sexualité. Les taureaux, comme les femmes, sont des objets qui peuvent être domptés, sur lesquels l'on peut détenir un pouvoir énorme, et qui sont d'autant plus satisfaisants qu'ils peuvent être dangereux. La tauromachie, qu'il trouvait enivrante, «fut avec le plaisir du sexe, la plus violente passion de ma vie», constate-t-il dans ses *Carnets* (1961 : 69). Dans *Les Bestiaires* Montherlant attribuait un caractère sacré à la corrida, et il le définit comme «un combat singulier de la bête contre l'homme» (1929 : 559). Plus d'un art, la corrida est pour Montherlant «son école de vie» (Sipriot, 1982 : 152), c'est une religion, qui le «soulevait de terre comme les mystiques par un extraordinaire bonheur corporel et spirituel» (*Les Bestiaires* : 560). Il est fort possible que ses sentiments sur la tauromachie proviennent de son solipsisme et de son esprit égoïste. La tauromachie est un sport solitaire et répond donc exactement aux besoins d'un auteur qui cherche la solitude. Il n'en a cependant pas écrit dans

---

<sup>15</sup> Le mot 'indifférent' revient en effet très souvent à travers les écrits de Montherlant, au point que nous nous croyons justifiée d'y voir une clé.

son théâtre, quoique le thème de la pièce *Pasiphaé* reprenne l'histoire d'une passion pour un taureau.

L'amour est une autre préoccupation de notre auteur. Montherlant parle souvent de l'amour charnel entre l'homme et la femme. Il était obsédé par l'amour et par le plaisir sensuel, par «la splendeur de l'acte charnel» (*Carnets*, 1964: 138). Il revient sans cesse sur ce sujet et observe dans les *Carnets* que «c'est le plaisir charnel, et lui seul, qui pendant toute ma vie m'a soutenu à la surface de la vie : sans lui, j'aurais déjà depuis longtemps coulé à pic» (*Carnets* 1970 : 95). Au même titre, dans *Textes sous une occupation*, il écrit : «Pour faire face au néant, je n'ai avec moi que le plaisir [entendre le plaisir sexuel] : tout le reste ne m'est rien» (*Essais* : 1576). Pour Montherlant, le désir physique est lié au bonheur. Toutefois, est-ce vraiment du bonheur s'il compare le désir à une fuite plutôt qu'à une quête ? Ne s'agit-il pas plutôt de l'illusion du bonheur ? Pourquoi faisait-il tant de voyages en Afrique du Nord, en Espagne, en Italie ? A quoi voulait-il échapper ? Et pourquoi insiste-t-il tant sur la notion de surface, tout en sachant que la vérité est en effet tout autre que ce qu'il dit ? Car tout n'est pas ce qu'il paraît être : Montherlant confesse dans ses *Carnets* : «Qu'ai-je été ? J'ai été un aventurier. Non pas un aventurier littéraire, se faisant photographe avec chapeau ou chandail à col roulé, mais le vrai aventurier, celui qui *se cache de l'être*» (1963: 1215. Nous soulignons). — Et dans les paroles du héros d'*Un Incompris* : «Je prétends être ce que je suis. Je finis par préférer la solitude» (*IN* : 318).

Dans les domaines de l'amour et du plaisir charnel, c'est la femme qui est présentée comme objet du désir, mais la correspondance entre Montherlant et Roger Peyrefitte dont parle Pierre Sipriot, a révélé au monde que la concupiscence et le plaisir sont en fait liés aux jeunes garçons<sup>16</sup>. La référence à la femme dans les écrits de Montherlant est souvent une référence codée aux garçons qu'il poursuit. Montherlant était pédéraste et tout le contraire d'André Gide, il ne voulait jamais que ce fait soit connu. Il n'y fait que quelques allusions voilées : «Une demi-heure de plaisir, donné par mon semblable, et le verre de mes lunettes était changé» (*Carnets*, 1957: 975). Pour Montherlant «la pédérastie a peu d'importance puisqu'elle est l'amour sensuel pour les enfants et adolescents [...], c'est-à-dire l'amour de la féminité qu'il y a en eux, c'est-à-dire qu'elle est l'hétérosexualité à la petite différence près»

<sup>16</sup> Sipriot fait remarquer (1982 : 166) : «L'œuvre de Montherlant, du début à la fin, est à la fois un récit et un démenti des aventures homosexuelles qu'il recherchait et craignait en même temps».

(*Tous feux éteints*, 1975: 116)<sup>17</sup>. Comme son Don Juan, notre dramaturge est pris dans un engrenage obsessionnel et passionné. Montherlant a commenté l'amour spirituel aussi souvent qu'il a valorisé la sensualité : «Quand le corps est calmé par de vigoureuses aventures, qui n'ont employé que lui, l'âme intacte peut construire dans le solide et trouver le calme à son tour [...]» (*Aux Fontaines du désir*: 284). D'après lui l'amour avec les adolescents est quelque chose de pur et de spirituel, tout comme l'amour d'Inès pour son mari et pour son fils à venir dans *La Reine morte*. «Aimer a fort occupé Montherlant. Il ne fut pas un Casanova couvert de femmes. Plutôt un des dragueurs obstinés que le monde a de la peine à intégrer», précise Sipriot, son ami et biographe (1988: 26).

Néanmoins nous ressentons que le désir chez Montherlant est une évasion plutôt qu'une recherche, et que cela lui donne l'illusion seulement d'être heureux. Pour autant que nous le sachions, Montherlant n'a jamais vécu dans une relation stable ni permanente. Pour lui, échapper à la banalité de la vie, entrer dans le tourbillon du désir et de la douleur pour croquer le fruit défendu, «torse de marbre, tête de bronze, bois sculpté» (*Les Olympiques*: 272), égale la joie d'entrer dans un jardin édénique. Selon Montherlant, il n'y avait rien de plus émouvant ni de traître que l'amour d'un jeune garçon car, disait-il, «l'enfant est génial» et «à douze-treize ans, c'est le matin de la vie» (*Tous feux éteints*: 116). Ajoutons que dans la littérature l'homosexualité peut se définir comme un type d'isolement marginal.

Quand il s'en agit de femmes, -- des vraies -- l'attitude de Montherlant provoque une forte réaction de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, ouvrage consacré au mythe féminin et à la libération de la femme de son image traditionnelle de 'ménagère' et d'objet sexuel. Simone de Beauvoir condamne Montherlant qui, selon elle, s'insère avec D. H. Lawrence, avec Paul Claudel, avec Léo Tolstoï et d'autres, dans la longue tradition des écrivains pour lesquels «la femme, c'est la nuit, le désordre, l'immanence» (De Beauvoir, 1976: 320). L'on se rend compte que même à cette époque-là, Montherlant est perçu comme un original, comme un être marginal à la dérive de la société. Bien que de Beauvoir accepte quelques-uns des griefs de Montherlant (car ceux qu'elle concède ne sont pas sans fondement), elle trouve intolérable que parmi les reproches explicites que Montherlant adresse à la femme, «il déteste en elle sa propre naissance. Il se croit dieu, il se veut dieu : parce

---

<sup>17</sup> Dans le monde de l'Antiquité la pédérastie fut considérée comme un rite initiatique entre un homme et un adolescent. Platon et Aristote ont vanté l'amitié virile et les mâles beautés. Du côté romain, les pratiques sexuelles baignent dans une certaine libéralité où tout est permis.

qu'il est mâle, parce qu'il est un *homme supérieur*, parce qu'il est Montherlant » (*ibid* : 321). De Beauvoir critique dans le même esprit le fait que Montherlant

n'a jamais voulu assumer la condition humaine; ce qu'il appelle son orgueil, c'est, dès le départ, une fuite apeurée devant les risques que comporte une liberté engagée dans le monde à travers une chair; il prétend affirmer la liberté, mais refuser l'engagement; sans attache, sans racine, il se rêve une subjectivité souverainement repliée sur soi-même; le souvenir de son origine charnelle dérange ce songe et il a recours à un procédé qui lui est habituel: au lieu de la surmonter, il la répudie (*ibid* : 322).

De Beauvoir aborde ici un aspect primordial pour notre étude. Elle reconnaissait déjà en 1949 que Montherlant s'écartait délibérément, volontairement et qu'il se plaisait à se défendre tout en dénigrant et en attaquant les gens et les institutions qui l'entouraient.

Mais pour en revenir à cette question de l'attitude de Montherlant vis-à-vis de la femme, Paule d'Arx, dans une œuvre qui révèle pour le reste un jugement plutôt approuvateur sur notre dramaturge, se joint à de Beauvoir pour condamner son attitude anti-féministe, intolérante, voire misogyne. «Dès sa jeunesse, Montherlant s'est forgé une conception de la femme susceptible de flatter et de rassurer son tempérament orgueilleux et dominateur [à lui] » (D'Arx, *Henry de Montherlant ou Les Chemins de l'exil*, 1995: 78). Pour lui la femme reste un objet inférieur à l'homme. Nous verrons que le plus souvent, c'est l'homme qui est le centre de son œuvre. Quoique la condition de la femme se soit métamorphosée dans le monde réel au fil des années, Montherlant n'a jamais changé d'avis à son propos: «L'amour des femmes [...] nous assomme. Il nous envahit, nous englué, et nous idiotifie » (*La Rose de Sable* : 156). Dans son roman fleuve, *Les Jeunes Filles*, il s'agit de la place de la femme dans une vie d'écrivain<sup>18</sup>. Le dernier volume des *Jeunes Filles*, «Les Lépreux », doit son titre à l'idée que son héros se fait de la femme<sup>19</sup>: c'est un être qui contamine tout ce qu'elle touche et qu'il rend responsable de quelques-uns des maux de l'Occident moderne. On ne s'étonne pas que ce roman a valu à son auteur sa réputation de

<sup>18</sup> *Les Jeunes Filles* comprend quatre parties et connaît un grand succès dès sa publication en 1936.

<sup>19</sup> L'on pourrait constater que «la lèpre » est la métaphore de l'ensemble de la tétralogie *Les Jeunes Filles* : bref «la lèpre » c'est l'aliénation dont les hommes et la société sont victimes à cause des femmes. De plus, c'est aussi l'expression que Montherlant utilise pour évoquer la solitude, l'isolement et la singularité. Il est écrit dans son essai *Un Voyageur solitaire est un diable*, «Il y a des heures où nous sentons notre singularité sur nous comme une lèpre ; oui, dans la foule comme un lépreux, n'ayant en commun avec les hommes que les fonctions animales, et pour le reste ne nous rencontrant avec eux qu'à force des malentendus » (444).

misogyne, malgré les quelques grandes figures féminines qui illuminent le reste de son œuvre.

Nous savons grâce à ses biographes que les seules femmes pour lesquelles il avait un sentiment de tendresse étaient sa mère et sa grand-mère maternelle. Il constate qu'il ne cessait jamais de se sentir coupable envers sa mère, qui a failli mourir à sa naissance. Ce sentiment de culpabilité devient évident dans une interview avec Patrick Bureau, où Montherlant confesse: «Je suis né en tuant ma mère» (Film de la Pléiade: 1995). Dans cette même interview, il reconnaît que sa grand-mère, qui était 'quasi' janséniste, l'avait beaucoup influencé. La notion du péché, partie intégrante de la vision janséniste, revient souvent dans l'œuvre de Montherlant et l'on ne peut éviter d'y voir la conséquence de l'austère influence de cette femme puritaine. Montherlant était en quelque sorte la victime du pouvoir de sa grand-mère, à juger de l'emprise d'une conscience du péché, de la punition et du chantage émotionnel qui sont manifestes en lui.

Le pouvoir exercé par la femme n'est pas la seule sorte de pouvoir prise en considération par Montherlant dans son œuvre. En effet nous y découvrons cinq aspects du pouvoir : le pouvoir parental, la domination de l'homme sur la femme, l'hégémonie religieuse, l'intellectualité supérieure, et l'omnipotence physique liée aux sports. L'importance de la manifestation de puissance va se répercuter dans son œuvre. Montherlant y fait allusion dans ses *Carnets* : «Il n'y a pas besoin de courage quand on est soutenu par une passion. Et le goût du pouvoir est, certes, une passion » (*Va jouer avec cette poussière* : 16).

Un exemple du pouvoir parental est à voir dans *Fils de personne*, où Georges Carrion, père qui condamne son fils pour être médiocre, n'hésite pas à sacrifier ce fils. Et pourtant, c'est lui qui avait coopéré à créer cet être dit médiocre, et qui avait donc contribué de cette manière à faire de son fils un être marginalisé. C'est le père, Georges Carrion, qui est l'instrument de la faiblesse de son enfant. Nous verrons que les rapports d'autres parents avec leur progéniture, -- Geneviève et Philippe, Ferrante et Pedro, le Maître de Santiago et Mariana, -- n'impliquent pas moins une question de dominance. Philippe de *L'Exil*, Pedro dans *La Reine morte* et Mariana dans *Le Maître de Santiago* céderont tous à la puissance de leur parent sans offrir de résistance sur aucun plan.

La domination de la femme par l'homme est mise en relief dans l'œuvre romanesque *Les Jeunes Filles* (1936) avant qu'elle ne se voie dans l'œuvre théâtrale. Dans son roman *Les Jeunes Filles*, Montherlant



Henry de Montherlant appartient a “cette race bénie des enfants uniques” (*Les Garçons* : 110).

*Figure 3: Montherlant a cinq ans avec sa mere, dans la serre du pavillon de Neuilly, reproduite dans Sipriot, 1975, Montherlant Ecrivains de toujours (20).*

compare ce pouvoir à un affrontement entre le matador et un taureau : ainsi lors de la première étreinte de Costals et de Solange, Costals avait dans son âme «la même maîtrise absolue de soi et de l'autre : l'ivresse et le sang-froid mêlés en lui comme la terre et l'eau dans l'argile. Sa domination sur elle était absolue, et il le savait [...] : elle était subjuguée. Mais rien n'était égal à sa domination sur elle » (*Les Jeunes Filles* : 1056). Le thème de la subordination de la femme à la supériorité de l'homme est repris dans la dramaturgie de Montherlant : Ferrante fait exécuter la douce Inès de Castro dans *La Reine morte* pour prouver à son entourage qu'il n'est pas faible : «Et dire qu'on me croit faible ! » (*RM*, III, 7 : 174). Il s'adresse aux gens du palais :

Messieurs, doña Inès de Castro n'est plus. Elle m'a appris la naissance prochaine d'un bâtard du prince. Je l'ai fait exécuter pour préserver la pureté de la succession au trône, et pour supprimer le trouble et le scandale qu'elle causait dans mon Etat. C'est là ma dernière et grande justice. Une telle décision ne se prend pas sans douleur. Mais, au-delà de cette femme infortunée, j'ai mon royaume, j'ai mon peuple, j'ai mes âmes ; j'ai la charge que Dieu m'a confiée et j'ai le contrat que j'ai fait avec mes peuples quand j'ai accepté d'être roi (*ibid*, III, 8 : 175).

Le pouvoir religieux est à voir dans l'attitude de Montherlant envers le catholicisme, qui joue un rôle primordial dans sa vie et dans son œuvre. On le trouve dans le reflet qu'il donne de l'église ; l'église semble parfois transformée en symbole d'un tyran qui possède l'autorité de marginaliser les gens, comme on le voit dans *Port-Royal*, *Le Maître de Santiago* et *La Ville dont le prince est un enfant*. Il est évident que Montherlant fait la critique de l'église et de ses valeurs. L'abbé de Pradts ou la Sœur Angélique, qui souffrent du poids de la religion et de la crise, perdent leur foi : l'action de l'église n'est donc pas positive.

Le pouvoir intellectuel, quatrième élément de notre inventaire, est à remarquer dans le souci de Montherlant de mettre en lumière des vérités humaines et l'évolution psychologique des personnages. Or, le mouvement intérieur des émotions, les passions des personnages et leur complexité pèsent plus que leurs actes. Au sortir du conseil avec ses ministres, Ferrante évalue sa vie et il s'interroge sur la signification de son existence :

Je passe mes jours à recommencer ce que j'ai déjà fait, et à le recommencer moins bien. Il y a trente-cinq ans que je gouverne : c'est beaucoup trop. [...] Seulement, sur qui m'appuyer ? Sur les ennemis de mes ennemis ? Eux aussi sont mes ennemis » (*RM*, II, 3 : 139).



Le pouvoir dit «intellectuel» dans ce théâtre se montre dans les débats et les monologues des protagonistes, dans leur lutte pour assumer leur condition, et pour prévaloir sur autrui. Il se peut que ce pouvoir intellectuel ne soit qu'une forme d'égoïsme chez Montherlant et chez ses personnages, entraînés qu'ils sont dans des délibérations avec le monde.

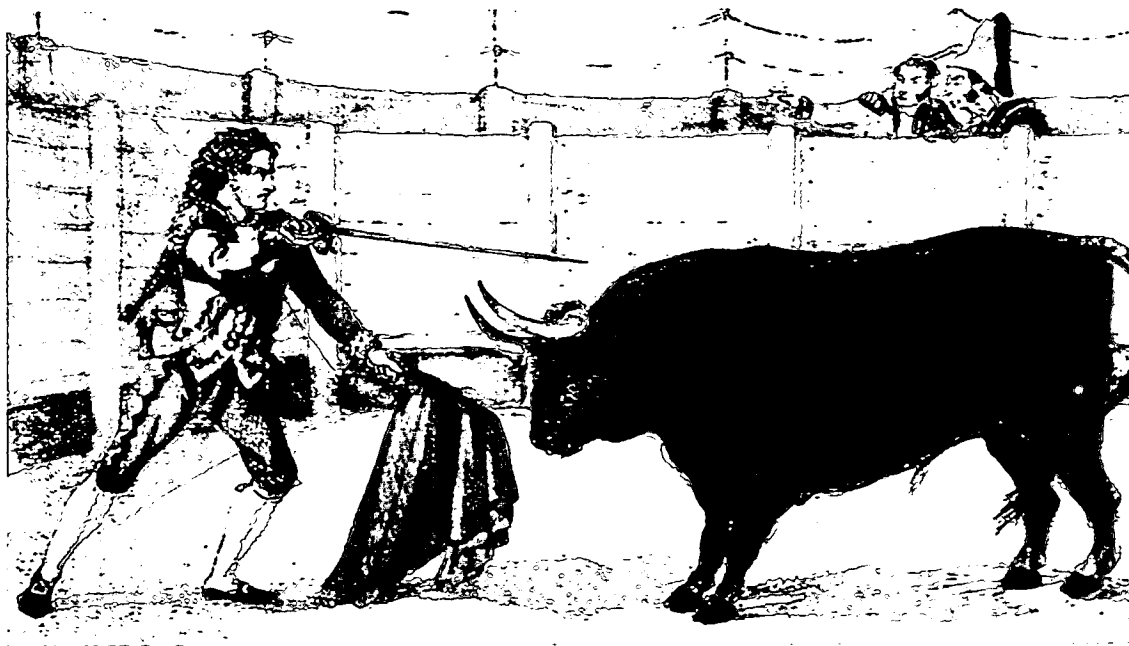
En dernier lieu, le pouvoir physique relié au sport est évoqué en la passion de Montherlant pour la tauromachie dont nous avons déjà parlé plus haut. Ce sport le fascinait dès sa prime jeunesse et il est entré lui-même dans l'arène. Dans une lettre à sa grand-mère en 1918 il a expliqué comment le risque et le danger de la corrida exaltaient la vie, surtout, comme le dit Sipriot «si ce danger est voulu, cherché délibérément» (1982: 375). D'après Montherlant,

La domination de l'homme sur la bête suppose un fond d'amour de l'homme pour la bête. L'homme ne maîtrise la bête que dans la mesure où une *sympathie* avec elle, une sympathie physiologique, le renseigne sur les points vulnérables de la bête. La bête et le bestiaire, seul à seul, et qui luttent, c'est une sorte de couple mystérieux dont le désaccord se résout en accord. L'enivrement que l'homme reçoit de cette domination est bien proche de celui de la volupté, et la domination accomplie est bien proche d'une possession (*Conférence donnée par Montherlant en avril, 1926 à Paris* dans Sipriot : 1982).

Dans *Les Bestiaires* il célèbre le grand combat entre l'homme et la bête :

Ensemble, tellement ils étaient appareillés dans cette lutte, cette danse, cet embrassement, le taureau et l'homme s'arrêtèrent. Et chacun d'eux faisait son souffle contre l'autre. La possession n'avait pas son sceau, et pourtant elle était accomplie [...] (*Les Bestiaires* : 560-561).

La corrida implique le pouvoir physique de l'homme car sa puissance se mesure à celle du taureau. L'élection de ce sport solitaire est presque une religion pour Montherlant, comme nous l'avons déjà dit, ainsi que pour le protagoniste d'Alban, porte-parole de l'auteur : «Ce n'était plus un combat, c'était une incantation religieuse» (*ibid* : 560). Selon Sipriot, c'est «l'immense liberté naturelle reconquise, c'est la satisfaction sans bornes de tous ses instincts [...] ; il s'agit d'une vie poussée à son paroxysme» (1982: 373).



“Ensemble, tellement ils étaient appareillés dans cette lutte, cette danse, cet embrassement, le taureau et l’homme s’arrêtèrent. Et chacun d’eux faisait son souffle contre l’autre. La possession n’avait pas son sceau, et pourtant elle était accomplie ...” (*Les Bestiaires* : 560-561).

JOHANNESBURG

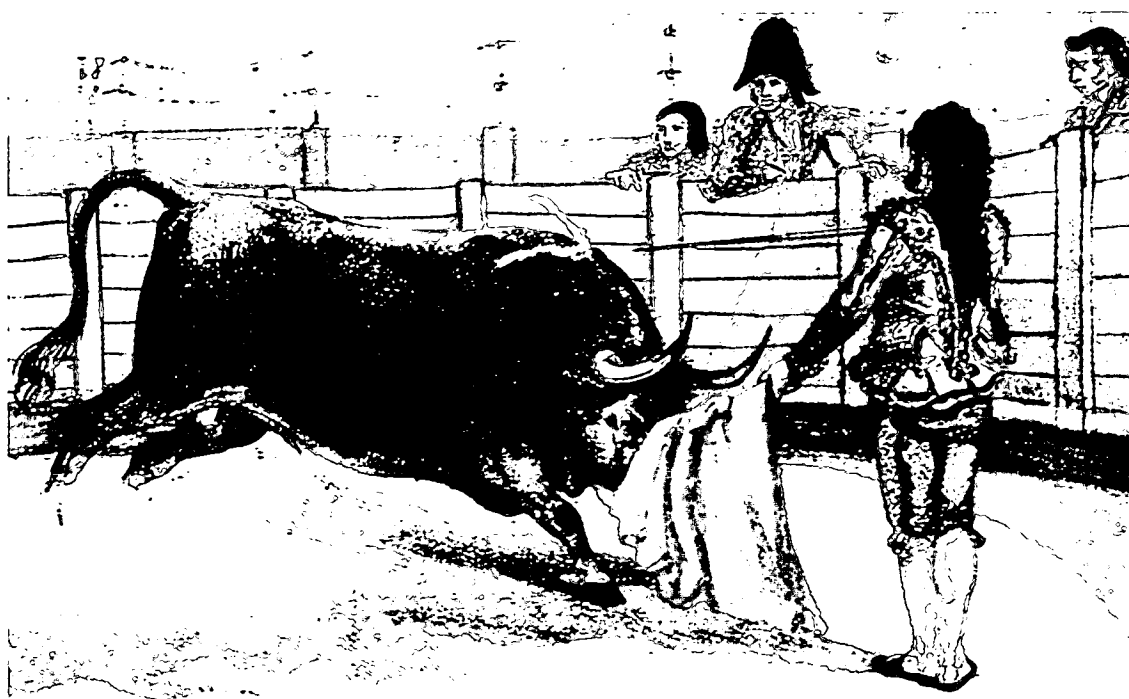


Figure 4: La Corrida, Musée Taurin de Nîmes.

En plus de la tauromachie, Montherlant se complaisait dans l'athlétisme, le boxe et le football car, concède-t-il dans *Les Olympiques* (224) : «Aristocratique, le sport l'est sans doute, puisqu'il est la sélection des meilleurs physiquement (et ayant en outre de l'intelligence et du caractère) ». Dans le milieu sportif Montherlant pouvait surmonter sa timidité et sa peur physique et par là éprouver «une sensation de pouvoir » (*Les Olympiques* : 237) sur les autres. Il pouvait en même temps signaler sa supériorité. Sipriot constate qu'avec «le sport tout le monde peut accéder à la grandeur » (*Album Montherlant*, 1979: 98). Montherlant éprouvait l'importance de la camaraderie et de la poésie du stade :

Depuis mon renvoi du collège, j'étais non seulement sans amis, mais sans camarades -- et manquant à tel point d'ouverture sur l'extérieur que, ayant résolu d'entrer dans un club sportif -- pour se débarrasser d'un certain nombre de préjugés (*ibid* : 237).

Le sport, dans lequel on entre «comme on entre en religion » (*Mais aimons-nous ceux que nous aimons?* 1973: 67), devenait pour Montherlant une discipline et une joie avec la «beauté du corps à la portée de la main » (*Album Montherlant*, 1979 : 98). Il opine qu'il «aime dans le sport un bonheur qui n'est pas un relâchement, mais une activité et une tension » (*Les Olympiques* : 237). Le plaisir que lui apporte le sport est «une ivresse qui naît de l'ordre » (*ibid* : 237). Nous savons que l'appartenance à un «ordre » était d'une importance capitale pour notre auteur et que c'était dans le sport comme auparavant au collège, qu'il a découvert l'agrément de la vie en communauté : «Je trouvais un ordre, et j'ai raconté déjà comment, en 1919, j'avais été travaillé par ce concept d'Ordre » (*Notes de théâtre* : 526).

Cependant Montherlant aimait affirmer sa singularité et sa marginalité. Le désir donc de prendre part au sport est précisément le contraire de l'originalité. Mais suivant «toujours la danse à contretemps » (*Carnets*, 1930-1944: 77), Montherlant constate : «Dans le foot je me prêtais. Dans la course je me donnais. Pourquoi cette différence ? Parce que la course était poursuite individuelle ? Sans doute » (*Mais aimons-nous ceux que nous aimons?* 1973: 95). Montherlant joue peut-être, comme le suggère de Beer (1963: 18), «pour donner à ses biographes prétexte à variations sur un thème donné ».

En outre du goût du sport, Montherlant fut obsédé, comme nous l'avons déjà suggéré, par l'histoire et par l'Antiquité dont il subit l'influence dès son enfance. Il importe de poser la question de savoir quelle en serait la raison. Est-ce une forme d'encoder une constatation politique ? En

tirant profit du passé, on peut se distancier. Comme nous l'avons déjà dit, on peut également exploiter des événements historiques comme un masque, comme un voile derrière lequel on peut se cacher. Il reste à voir ce que font Montherlant ainsi que ses personnages, avec les masques d'autrefois. Néanmoins les masques derrière lesquels s'abrite Montherlant nous indiquent un homme qui souffre, un homme qui se marginalise. Montherlant concède que «chaque vertu cardinale de l'homme est pour lui une cause de solitude. L'intelligence isole. L'indépendance isole. La franchise isole. La sagesse isole» (*Un voyageur solitaire est un diable : Essais*, 1963: 444). Et Sipriot fait remarquer que «Montherlant aime être seul, il n'aime pas être solitaire» (1985: 164). Effectivement, presque toutes les perspectives de Montherlant en ce qui concerne la famille, la société, l'amour, la guerre et le désir, sont celles d'un étranger, d'un homme qui n'a rien investi et qui, par conséquent, n'a rien à perdre -- et qui, pourtant, en souffre.

Une préoccupation qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre montherlantienne à partir de ses premiers écrits, est celle du suicide<sup>20</sup>: Montherlant parle de «ces jours où l'on a envie de se tuer en songeant que pendant trente ans encore on aura de la cendre de cigarette qui tombera sur son gilet» (*Carnets*, 1957: 982) et il trahit ce qui est quasiment un pressentiment inné dès l'enfance, qu'il va se donner la mort: «Une folie comme une autre: je cherche à livrer au néant, par ma mort, un ensemble du plus haut prix» (*ibid.*: 1034). Pourtant notre écrivain ne s'est pas suicidé en jeune homme, mais en septuagénaire quand il ne pouvait plus supporter la douleur que lui apportaient les inquiétudes d'une santé en voie de détérioration et surtout la cécité: «Alors, si en cet état [la cécité] j'y pouvais parvenir, c'était le suicide, car je ne supporterais pas d'être aveugle», Montherlant note-t-il dans ses *Carnets* (1968: 27). Gabriel Matzneff, écrivain, critique et ami de Montherlant se rappelle qu'il a reçu un

coup de téléphone [qui] était un adieu [...]. Montherlant était sombre, mais je l'avais toujours connu sombre. Quant au suicide, quant à notre cher Atticus, voilà quinze ans qu'ils étaient au cœur de nos préoccupations, de nos entretiens, de notre amitié. Je savais

<sup>20</sup> Montherlant parle souvent de la supériorité des Anciens en comparaison avec la civilisation d'aujourd'hui. Nous voudrions signaler deux aspects caractéristiques du monde ancien qui sont largement commentés par notre écrivain: le suicide et la pédérastie. «De nos jours, le suicide est tenu pour fait de neurasthénie, voire de lâcheté, et il crée une sensation d'horreur. Chez les Anciens, il est accompli par les hommes les plus posés et les plus dignes» (*Carnets*, 1957: 377-378). Et Montherlant ajoute dans les mêmes *Carnets* que la pédérastie est aussi «tenue pour vice ou, comme le suicide, névrose» et il nous rappelle que des grands hommes tels que César, Catulle, Virgile, Cicéron et maints autres, étaient pédérastes. «Rome nous rappelle, écrit Montherlant, que suicide et pédérastie sont faits communs chez des hommes parfaitement équilibrés, et l'honneur de leur pays» (*Carnets*, 1957: 377-378).

qu'un jour Montherlant se donnera la mort [...] (*Souvenirs*, 1988: 37).

Bien des protagonistes dans l'œuvre dramatique de Montherlant sont, eux aussi, obsédés de leur mort prochaine. Ainsi Ferrante : «J'ai conscience d'une grande faute, pourtant je suis porté invinciblement à la faire. Je vois l'abîme, et j'y vais » (*RM*, II, 1: 130) et Don Juan : «Ne me retiens pas ! Laissez-moi mon abîme ! Je ne peux pas attendre une minute de plus » (*DJ*, III, 7: 1077). Ce sont des êtres qui souffrent et qui aspirent au néant.

L'on sait qu'il ne faut pas interpréter une œuvre seulement du point de vue d'une vie : néanmoins les expériences de Montherlant, celles qu'il recherchait lui-même, sont très pertinentes pour une compréhension de son œuvre. Il ne semble pas qu'on puisse séparer l'homme de son œuvre. Nous allons voir, quand nous arriverons à une étude de l'art dramatique<sup>21</sup> de Henry de Montherlant, que son écriture dévoile l'impression d'une attitude d'indifférence et de désengagement. Cela nous fait penser que Montherlant regardait le monde de loin, car c'était pour lui un théâtre qui jouait en permanence, qui se déroulait, scène après scène, toujours masqué. Lui, il vivait en danger, prenant des risques, mais sans peur. L'écrivain et ses textes, avec tous leurs drames, cachés ou non, sont inextricablement fusionnés. Nous pensons que l'auteur adopte une attitude d'éloignement et de hauteur, dans son œuvre comme dans sa vie, pour se protéger jalousement. Dans son écriture, dans son style, nous trouvons une expression, une mise en œuvre classiques, austères et détachés. C'est un style d'écriture sobre et dépouillé qui est diamétralement opposé aux excès de sa vie sexuelle. Il est fort possible que le détachement révélé dans les textes soit la mesure même du manque d'engagement de la part de Montherlant et que ce détachement soit une illusion nécessaire.

Pierre de Boisdeffre propose que «Montherlant vivait dans l'histoire romaine, comme le Général de Gaule vivait dans l'histoire de France. Tous deux *solitaires* ; tous deux épris de grandeur ; tous deux capables de mépris » (Hommage à Montherlant, *Nouvelles Littéraires*, 1972: 4. Nous soulignons). Nous allons voir qu'il existe pour Montherlant deux sortes de solitudes : il y a l'isolement absolu, c'est-à-dire, l'isolement physique, sans douleur mais tout à fait nécessaire pour qu'il puisse créer, écrire, travailler. Puis il y a l'autre solitude, difficile à vivre : c'est la solitude de se voir, de se trouver, dans un univers différent de celui

---

<sup>21</sup> Voir le Chapitre 7.

d'autrui, un univers où l'on est à l'écart. Philippe de Presles, héros de *L'Exil*, exprime justement ce qu'aurait pu sentir son créateur :

C'a été d'abord l'exil du collègue. Et puis la guerre, et exilé de la guerre. Et demain, comme aujourd'hui, exilé de tout ce pourquoi je suis fait, tantôt par ma faute, à cause de ce que je suis, tantôt par la faute des autres [...]. Manquer cette occasion de devenir pareil aux autres ! (*EX*, II, 8 : 50).

Et Jacques de Laprade, dans sa *Préface* au théâtre de Montherlant (1972), explique la solitude qui semble s'emparer de toute l'œuvre de Montherlant : «Ce qui exile chacun d'eux [des protagonistes dramatiques], c'est la conscience de ce qu'ils sont irrévocablement, l'intuition aiguë de leur différence» (*Préface au Théâtre*, 1972: XXXVII).

Cette attitude manifeste dans l'œuvre est celle de l'auteur. Tout être humain, normalement, se rassure avec la conformité, avec des signes d'appartenance, minutieusement fabriqués. Montherlant, lui, se met intuitivement un masque d'indifférence, tout en étant toujours pleinement conscient de sa différence. Il s'est condamné lui-même à la solitude et à l'isolement. Il a choisi cette route, ainsi que les dimensions et les répercussions les plus profondes de ce choix. C'était en s'exilant que Montherlant se défendait, et au-delà des masques qu'il revêt pour nous, lui reste le seul à pouvoir dire qui il est.

Nous allons voir dans les chapitres qui suivent, qu'il existe des parentés évidentes entre la vie et la production littéraire de Montherlant. De *La Reine morte* à *La Guerre civile* on verra se répercuter comme des leitmotiv dans presque chaque personnage le sentiment de l'aliénation, de la solitude et de l'exclusion même.

## CHAPITRE 1

### LE PHENOMENE DE LA SOLITUDE

«Toute ma vie j'ai lutté pour la solitude » (Montherlant : *CE*, III, 2 : 1154).

«Solitude où je trouve une douceur secrète » (La Fontaine : *Le Songe d'un habitant du Mogol* : 22).

«Solitude. O que j'aime la solitude !  
C'est élément des bons esprits » (Saint-Amant, *Poèmes «La Solitude* »).

«Je n'aspire plus qu'à rentrer dans ma solitude (...)»  
(Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome V, VII).

«Combien la solitude a d'attraits pour le poète » (Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit* : 15).

Avant de délimiter la notion de la solitude, telle que nous la comprenons dans l'œuvre de Montherlant, il nous est nécessaire de poser quelques questions, notamment : qu'est-ce que c'est que la solitude ? Quelles sont les causes de la solitude, ses conséquences et ses diverses représentations dans les nombreux champs de savoirs où l'on rencontre ce phénomène ? Quelle en est la signification pour l'homme, qui vit, comme Montherlant, au vingtième siècle ?

Nous allons commencer par quelques définitions du concept de la solitude afin de mieux le circonscrire. Puis, par un survol historique des domaines de la pensée et de l'écriture, nous allons convoquer les connotations de la solitude à travers les époques avant d'apprécier ses relations avec l'œuvre et l'esthétique montherlantienne.

Examinons à premier abord quelques termes synonymiques, dont il existe un grand nombre : altérité, écartement, exil, marginalité, séparation. Furetière dans *Le Dictionnaire Universel* (1690) signalait déjà que la solitude renvoie à un « lieu désert et inhabité, ou séparé du monde ». Il distinguait en outre la solitude comme état volontaire ou subi. La solitude est aussi « une séparation complète du commerce des hommes ». Furetière suggère en plus qu'on « peut vivre au milieu d'une grande ville, et demeurer dans une *solitude* » sans admettre la visite de personne. Il ajoute que « la retraite et la *solitude* ont leurs charmes pour les dévots et les spéculatifs ». À cette époque la solitude, ainsi que l'aliénation, signifiait un état d'abandon, de séparation, où se sent l'homme vis-à-vis de Dieu, des consciences humaines ou de la société. Les formules de Furetière sont acceptées pendant le dix-septième siècle ; les dictionnaires modernes donnent la même signification, le même sens alternatif à la représentation intellectuelle de la solitude.

Le mot *aliénation* suggère une signification analogue à celle donnée à la '*solitude*', mais avec l'addition d'une notion de déséquilibre mental : Le Robert (*Dictionnaire Electronique de la langue française*, CD-ROM: 1996) précise que l'*aliénation* correspond à la formule allemande *Entfremdung* de Hegel et de Marx : C'est « l'état de l'individu qui, par suite des conditions sociales (économiques, politiques, religieuses), est privé de son humanité et est asservi ». Par extension, l'*aliénation* est « tout processus par lequel l'être humain est rendu comme étranger à lui-même ». *Le Dictionnaire des philosophes* (Lalande : 1962) détermine le concept à travers des penseurs, tels Hegel, Feuerbach et Marx. Pour Hegel, c'est l'opération par laquelle la conscience se dépouille de son moi et en fait une chose. « L'esprit est alors un 'être-pour-soi', puis



nature. La nature, l'esprit aliéné n'est dans son propre 'être-là' que l'éternelle aliénation de sa propre substance » (Cité dans Lalande : 173). Feuerbach reprend la conception hégélienne du processus d'objectivation créateur de nouvelles réalités et il constate que l'aliénation est le processus par lequel l'homme se projette sous la forme de représentations religieuses. D'après lui, la distinction entre humain et divin se ramène à la distinction entre l'essence de l'humanité et l'individu : l'essence de Dieu, opine Feuerbach, c'est l'essence de l'humanité. Marx, au contraire, attribue à la notion d'aliénation une puissance économique, résultant du travail de l'homme, mais échappant à son contrôle. La définition proposée dans *Le Dictionnaire critique de la sociologie* (1982: 23)<sup>11</sup> est la suivante :

Le mot latin *alienatio* a une signification juridique (transfert ou vente d'un bien ou droit), une signification psychologique (*dementia, insania*), une signification «sociologique» (dissolution du lien entre l'individu et les autres) et une signification religieuse (dissolution du lien entre l'individu et les dieux). En allemand, le mot *Entfremdung* (littéralement : fait de devenir *étranger* à) revêt des sens multiples, mais dans une large mesure parallèles à ceux de *alienato* en latin.

L'aliénation est une conception d'usage courant de nos jours. Un aliéné est parfois celui qui est censé être banni dans un asile. La connotation du mot *aliénation*, dans son sens actuel et moderne, implique l'écartement. Le terme a, comme le suggèrent les définitions, des portées différentes dans divers contextes. Le mot latin *alienus* donne en même temps le sens de 'autre' ou de 'différent' : donc l'on peut dire que *l'aliénation* est la condition sociale d'être séparé de la société et évoque, dans l'individu, le sentiment d'être exclu.

D'après Bénac (*Guide des idées littéraires*, 1988 : 19) la solitude physique peut avoir pour conséquence la solitude morale. Pour Bénac, c'est le résultat de la mélancolie, du mal du siècle et du fait d'être incompris. Tout cela pousse l'individu à fuir le monde, vers la souffrance ou vers la mort. Néanmoins, comme Furetière l'a signalé, il existe une valeur et un côté positifs de la solitude, et Bénac fait mention de «la douceur secrète», de la solitude qui procure le repos loin de l'agitation des hommes.

La *marginalité* implique l'asociabilité, l'état de celui qui est marginal. Le terme *altérité* évoque le caractère de ce qui est autre. *Le Robert*

---

<sup>11</sup>Il est intéressant de noter que l'autre terme, 'solitude,' ne figure pas dans ce dictionnaire.

définit le mot comme «le fait d'être un autre » et dans *Le Dictionnaire des philosophes*, l'*altérité* c'est «la qualité de ce qui est autre ». Pour le philosophe Renouvier (1815-1903), c'est la «qualité de ce qui est autre que moi ». Le mot *écartement*, désigne l'espace qui sépare une chose d'une autre et précise l'idée de *séparation* ou le fait de se distinguer, d'être différent et de ne pas avoir des relations, de cesser d'être ensemble. *L'éloignement* et *l'exil* indiquent également le fait de ne pas être ensemble, de ne pas être unis, en d'autres mots, une séparation totale. *L'exil* signifie un isolement, une réclusion et parfois une retraite volontaire. L'exil peut être physique avec l'obligation de séjourner hors d'un lieu, loin d'une personne qu'on regrette, ou moral et intellectuel d'après Hugo :

L'exil n'est pas une chose matérielle, c'est une chose morale. (...). L'exil existe en dehors du lieu d'exil. Au point de vue intérieur, on peut dire : il n'y a pas de bel exil. L'exil est le pays sévère, là tout est renversé, inhabitable, démolé et gisant, hors le devoir, seul debout (...). Tels sont les petits côtés de l'exil, voici les grands : Songer, penser, souffrir (*Pendant l'exil, Ce que c'est que l'exil, III et VII*).

Fustel de Coulanges dans *La Cité antique III et XIII* égale l'exil à

la punition ordinaire des grands crimes, car les anciens n'imaginaient guère de châtement plus cruel que de priver l'homme [de la possession de la patrie]. L'exil n'était pas seulement l'interdiction du séjour de la ville et l'éloignement du sol de la patrie : il était en même temps l'interdiction du culte ; il contenait ce que les modernes ont appelé l'excommunication.

*L'exil* peut donc se référer à l'*expulsion* et à l'*ostracisme*, tous des termes liés à l'idée de la solitude et à l'aliénation.

On aurait pu définir 'la solitude' de façon personnelle sans recours aux dictionnaires ou aux penseurs, car nous savons qu'on naît seul et qu'on meurt seul. Cela, c'est notre destin commun. La solitude est pour les uns un fardeau, et, pour les autres c'est une aventure intérieure, voulue et choisie. La solitude, condition de vie universellement ressentie, parfois de manière positive, parfois de manière négative, traduit dans tous les cas la façon dont un individu s'intègre -- ou ne peut s'intégrer -- dans son environnement social. La solitude n'est pas seulement le fait de vivre une exclusion ou une marginalisation ; elle traduit plus généralement la manière personnelle et subjective dont tout individu vit son lien avec la société voisine. Il faut en même temps se rappeler que le sentiment de la solitude, de l'écartement, touche généralement à la vie

privée des individus et, parfois même, à ce qu'il y a de plus intime ou de plus sensible en eux. Les deux volets les plus remarquables de la solitude sont donc d'un côté, une évasion prévue et souhaitée et de l'autre côté, une exclusion redoutée. Ces deux aspects de la solitude ont préoccupé l'humanité de toutes les époques à juger des écrits qui nous sont parvenus dans tous les domaines.

Nous allons aborder, à travers la littérature, le thème de la solitude qu'on va retrouver chez de nombreux écrivains au fil des siècles. Considérons pour le moment l'Antiquité. Quelle définition était accordée pendant ces temps-là au concept de *solitude* ou d'*isolement* ? Pour l'homme de l'Antiquité, le mot désigne un lieu physique plutôt qu'un état d'âme. C'est un désert, un terrain vague, loin des hommes, ce qu'ils appellent en grec l'*eremia* et qui signifie un lieu dangereux et abandonné. C'est le mont Caucase sur lequel Prométhée est lié à son rocher isolé ; c'est l'île de Naxos où Ariane fut abandonnée par Thésée. Pour Prométhée, par exemple, la solitude semble une sorte de malédiction injustifiée. Solitaire par force, il vit sa solitude comme un châtement tragique. Chez les Grecs, l'être humain est isolé ou *eremos* quand il est obligé de vivre en dehors de la société. Le pire destin d'un citoyen grec était l'exil, c'était être exclu du *polis*, loin de la famille ou des pairs. Dans l'esprit grec on n'est vivant que dans le contexte de sa propre cité. Electre est dans la misère n'ayant ni *polis* ni famille. Elle est presque totalement exclue à cause de son hostilité envers Egisthe, usurpateur du trône de son père Agamemnon et amant de sa mère Clytemnestre. Traitée en étrangère et en esclave, elle devait vivre seule, exilée. Abandonnée par sa famille, elle n'a pas le pouvoir de revendiquer ses droits dans sa propre ville. Donc, la perte des liens de la famille et l'ostracisme dans le *polis* sont en effet bien proches de la solitude de l'exil. L'Antigone de la légende, elle aussi, est seule. Elle est condamnée à mort par son oncle, le roi Créon, et reste isolée jusqu'à la mort. C'est précisément ce que veut dire être en marge de la société dans le sens montherlantien, qui constitue l'essentiel de notre étude. Tout comme Prométhée, Montherlant était un solitaire. Certes il en a maintes fois parlé et même chanté : «O solitude, comment vous presser assez sur mon cœur ! » (*Un voyageur solitaire est un diable* : 364).

Les écrits bibliques expriment rarement le thème de l'isolement tragique de l'homme parmi ses semblables ou dans l'univers. Au contraire, l'homme partage un rapport intime avec Dieu et avec son peuple même s'il s'éloigne volontairement de temps en temps pour méditer. La signification du mot solitude dans la Bible est semblable à celle prise chez les Grecs, à la différence près que c'est d'abord un lieu dangereux,

qui devient un lieu de la solitude. Cependant, c'est en même temps un lieu privilégié. C'est l'endroit où Dieu s'est révélé à Moïse, c'est le lieu où le Christ a trouvé Dieu et le lieu qu'Il cherchait pour échapper aux foules et pour être seul avec Dieu (*Mathieu*, 14:13). Bien que Job se sente abandonné par Dieu, son plaidoyer implique une foi ultime dans la présence de Dieu (*Job*, 19: 13-19).

La théorie philosophique et astrologique du Moyen Age lie l'état de solitude à l'esprit mélancolique, tel que nous le rencontrons chez le roi Pêcheur et Perceval dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. La solitude, étant le propre du tempérament mélancolique, est constitutive d'un mode de vie et elle s'enracine dans une vision tragique du monde. La solitude mélancolique est un refus de communiquer et résulte d'une inaptitude fondamentale à se mettre au niveau des hommes parce que l'esprit mélancolique a rencontré des vérités que les hommes ordinaires ne pourraient jamais comprendre. Ainsi le personnage mélancolique est naturellement un solitaire. Enfermé dans son mal, ce reclus est exilé de la vie et de ses pairs : il existe envers et contre tous, et présage en effet l'individualisme de la pensée humaine. Il recherche des valeurs fondamentales de l'individu par opposition aux valeurs imposées de la collectivité, du groupe, du clan et du lignage.

Le seizième siècle, la période désignée la Renaissance, c'est le triomphe de l'humanisme qui est tout entier tourné vers la culture et le bonheur de l'homme. Bien que Montherlant écrit dans ses Carnets (1938 : 303) que «la Renaissance rappelle aux hommes que chaque homme dans la vie est seul », il n'y eut pas à vrai dire de préoccupation avec la solitude. 1558 vit la publication des *Regrets* de Joachim du Bellay (1522-1560), poète de la Pléiade. Le thème dominant de ce recueil est celui de l'exil : *Les Regrets* relatent les déceptions de la vie quotidienne et les mœurs corrompus de la cour pontificale. Du Bellay évoque la nostalgie de son Anjou natal et son exil littéraire :

«[...] Je suis venu si loin  
 Pour m'enrichir d'ennui, de vieillesse et de soin,  
 Et perdre en voyageant le meilleur de mon âge » (*Regrets XXXII*).

*Les Poemata* (1558) de du Bellay complètent ces chants de l'exil. Le regret du pays natal entraîne le poète vers le désenchantement et vers la critique de son vécu. Par sa nostalgie malade, ses thèmes tels l'exil, le temps, la solitude, la souffrance et la nature amoureuse, du Bellay fut un des précurseurs du romantisme obsédé par le sentiment d'isolement.

Durant le dix-septième siècle le fabuliste Jean de la Fontaine (1621-1695) était tenté par l'enchantement de la solitude et de la retraite. Son œuvre élabore le mythe de la retraite et chante les plaisirs de la solitude. La retraite apparaît comme l'idéal utopique, comme «la condition d'une plénitude» (Beugnot, 1996 : 177). Le roman lafontainien *Amours de Psyché* articule une méditation sur les bienfaits d'un lieu clos, d'un espace du bonheur et de l'amour, sans ouverture vers l'extérieur. Comme le dit l'Amour à Psyché : « Si vous aimiez, vous cherchiez le silence et la solitude avec plus de soin que vous les éviteriez maintenant » («Amours de Psyché» dans *Œuvres Diverses*, 1958 : 148). La Fontaine proclame donc sa foi dans les délices de la retraite.

Bien des contemporains de La Fontaine cependant avaient une conception différente sur la solitude. Pour les austères jansénistes de la même époque, qui s'échappaient dans Port-Royal, la vraie solitude signifiait un dégagement total du 'monde' qu'ils envisageaient comme menaçant et imparfait. Le seul choix pour ces Chrétiens-là fut une retraite absolue de la société. Ils profitaient de cette solitude pour mieux tourner toutes leurs pensées vers Dieu et il y avait, pendant cette époque, un grand nombre de solitaires qui recherchait le vrai, l'absolu. Selon Naudin, le Grand Siècle est alors le siècle «par excellence du retirement» qui a vu se multiplier les candidats à la solitude (1995 : 11)<sup>2</sup>, et, parmi ces 'candidats' on trouve Racan, Saint-Amant et La Fontaine.

Pendant le siècle des Lumières, certains auteurs adhèrent à la thèse de la sociabilité naturelle de l'homme. Ni le bonheur, ni la moralité ne sont pensables hors de la société, et la solitude n'est rien que la sanction d'une transgression<sup>3</sup>. Pourtant, c'est aussi l'époque de Jean-Jacques Rousseau qui présente un contre-discours qui fait du monde social le lieu de l'aliénation, et de la solitude le moyen d'une reconquête de soi, voire du bonheur. Il y a donc par moments une inversion de la perception de la solitude qui va du négatif au positif. Pour illustrer ce changement d'orientation, il suffit de penser à Robinson Crusoé de Daniel Defoe<sup>4</sup>. L'île où le protagoniste se trouve représente d'abord un lieu d'exil et de châtement «affreux» (Defoe, 1959 : 39). Au terme d'une série d'épreuves, l'île de l'exil se métamorphose pour Crusoé en un asile rédempteur. Crusoé ressent une renaissance de soi, un sentiment de

<sup>2</sup> La littérature classique produira toutefois peu d'hommes de lettres orientés sur la solitude, car le renoncement de la Cour et de la société fut mal considéré.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet : Naudin, Pierre, *L'Expérience et le sentiment de la solitude*, 1995. (Chapitre 14 : 321)

<sup>4</sup> *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe fut publié pour la première fois en 1719.

bonheur où le négatif encore une fois s'inverse en positif<sup>5</sup>. On peut considérer la cinquième «Promenade» des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau ainsi que *Paul et Virginie* de Bernadin de Saint-Pierre, comme des interprétations du mythe robinsonien.

L'histoire moderne du concept de l'aliénation commence selon certains critiques avec ce même Jean-Jacques Rousseau (Boudon, 1982 : 23). Chez Rousseau, le thème du plaisir de la solitude est une obsession qui colore son œuvre entière. Dans *Du Contrat social ou Principes du droit politique*, Rousseau constate que les clauses du contrat social «se réduisent toutes à une seule [...], que l'aliénation se faisant sans réserve, l'union est aussi parfaite qu'elle peut l'être et [que] nul associé n'a plus rien à réclamer» (*Contrat Social*, 1762, I : VI). L'implicite axiomatique contenue dans cette notion rousseauiste de «l'aliénation sans réserve» postule en effet des êtres égoïstes. Ce qui importe avant tout pour Rousseau, c'est qu'on ne devrait pas transformer chez l'homme une certaine innocence naturelle au profit des artifices de la vie sociale. Misogyne, Rousseau ne tarde pas à s'enfermer dans une solitude austère d'où il cherche à proposer à la société un nouvel idéal civique d'existence vertueuse et naturelle. Pendant ses dernières années, Rousseau se sent de plus en plus persécuté, de plus en plus seul. Il est incapable de s'adapter à la vie en société, de s'entendre avec autrui et par conséquent il se retire dans son propre monde et n'agit qu'en fonction de son seul intérêt. Ce qui est aussi évident dans le cas de Rousseau, c'est l'élitisme de l'âme sensible, solitaire dans sa grandeur et repoussée par la masse bourgeoise. Vivant à l'écart de la société, Rousseau souffre vraiment du *mal du siècle* avant l'heure. Avec le récit du séjour à l'île Saint-Pierre de la cinquième «Promenade», la dialectique de la solitude et de la société se trouve modifiée. Le narrateur est seul, n'ayant plus de frère, de prochain, d'amis de société que soi-même :

De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu. Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix. [...]. Mais il faut avouer que cela se faisait bien mieux et plus agréablement dans une Isle fertile et solitaire, [...] séparée du reste du monde, où rien ne m'offrait que des images riantes, où rien ne me rappelait des souvenirs attristants [...], où je pouvais enfin me livrer tout le jour sans obstacle (Rousseau, 1964 : 1047-1048).

<sup>5</sup> Michel Tournier, écrivain du vingtième siècle, reprend le mythe de Robinson dans son roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* : contrairement au héros de Defoe, quand les dangers de la solitude imposée apparaissent pour le Robinson de Tournier, il perd la faculté de sourire.

Rousseau transforme cette exclusion en solitude choisie, au prix d'une rupture avec les hommes, car c'est en se séquestrant qu'il peut récupérer sa liberté intérieure. Nous estimons qu'il existe une équivalence entre l'univers de Montherlant et celui de l'esthétique élitiste et des sensibilités de Rousseau, comme nous l'expliquerons plus loin.

Les inquiétudes de Rousseau se retrouvent au siècle suivant, dans des accents différents, chez les Romantiques, chez Hegel et chez d'autres penseurs obsédés de la retraite solitaire. Pensons au *René* de Chateaubriand, personnage qui se sent seul parmi les hommes. Exilé volontaire, mais insatisfait, le héros prononce des paroles qui rappellent celles de Rousseau citées un peu plus haut :

La solitude absolue, le spectacle de la nature, me plongèrent bientôt dans un état presque impossible à décrire. Sans parents, sans amis, pour ainsi dire seul sur la terre, [...] j'étais accablé d'une surabondance de vie (1964 : 156).

Mais comme nous l'avons déjà dit, la retraite sociale ne revêt pas pour tous les membres de la société la même signification. Pour le René de Chateaubriand, ou pour les deux enfants de la nature de Bernadin de Saint-Pierre, la solitude n'est pas privation mais plénitude : « Ils croyaient que le monde finissait où finissait leur île ; et ils n'imaginaient rien d'aimable où ils n'étaient pas » (*Paul et Virginie*, 1964 : 90). Pour d'autres, la solitude n'est pas choisie à juger de Moïse dans le poème du même nom d'Alfred de Vigny, qui adresse à Dieu la prière d'échapper à sa solitude :

« Je vivrai donc toujours puissant et solitaire ?  
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre » (v.49-50).

Et le poète Thomas Chatterton, lui aussi, se sent isolé dans une société bourgeoise qui, pense-t-il, ne le comprend pas. Une caractéristique importante de l'époque romantique réside dans le portrait constant du poète isolé parce qu'il est homme de génie. L'on pense aussi au Byronisme en Angleterre. Le héros byronien, l'homme supérieur et isolé, déteste la société philistine dans laquelle il vit enfermé. Ici l'on reconnaît de nouveau Montherlant, qui a disserté sur la solitude :

Il y a pour chaque être un grand nombre de choses auxquelles il ne participe pas. De même pour moi. Mais, toutes les choses auxquelles je n'ai pas de part, je n'y ai pas de part parce que *je l'ai voulu ainsi expressément* (*La Tragédie sans masque* : 148. Nous soulignons).

Dans *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, nous retrouvons encore un héros jeune, isolé et détaché de la vie sociale. La valeur de cette conception de la solitude était si fortement répandue, que Goethe devenait l'un des chefs du « Sturm und Drang », et Marx pourrait faire référence à « die deutsche Misère ». Ces deux dernières propositions constituent un écartement, une séparation de l'intellectuel allemand et de la figure du génie solitaire de ses pairs. Madame de Staël, qui joue un rôle capital dans l'introduction de la culture allemande en France, définit le romantisme allemand comme un 'neue Einsamkeit'. La solitude du poète est accentuée par les images poétiques qui évoquent son caractère solitaire, comme celles du génie, du visionnaire, du prophète, du dandy excentrique. La solitude du poète devient narcissique et se dit encore par l'entremise de héros littéraires comme Don Juan et Faust, ou des modèles de marginalité comme l'assassin. Le sentiment de la solitude, de l'exil est donc une donnée essentielle du romantisme.

Les Symbolistes prolongent l'idée de l'élite intellectuelle qui cherche l'isolement « loin de la multitude vile » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1992: 227) ou qui est isolée à cause de l'incompréhension de ses semblables. On retrouve cette notion d'exil intimement liée à la conception que Baudelaire se fait de l'artiste et qu'il a symbolisé par exemple dans *L'Albatros* :

« Exilé sur le sol au milieu des huées  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » (*ibid* : 171).

Stéphane Mallarmé, poète symboliste, qui refusait de se mêler à la foule, décrit sa solitude comme le « cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau » (*Œuvres Complètes* : 516). Cette attitude aristocratique et cette hautaine réserve chez les poètes symbolistes sont tempérées par un plus secret et plus poignant effroi : la tentation du suicide. Cette tentation, Montherlant l'a aussi partagée. Ainsi la situation du poète symboliste, comme homme déplacé et exilé, a nettement contribué à régénérer cette vision héritée du romantisme.

Le phénomène de la solitude est donc commenté dans presque tous les domaines de la pensée humaine ; dans la littérature, dans la philosophie, et en effet dans toutes les sciences humaines. Dans chacune de ces disciplines, la solitude a une signification unique qui en reflète la nature.

Schopenhauer (1788-1860), philosophe allemand du désespoir, a cru que l'action humaine se détermine par ce qu'il appelle 'la volonté' et non pas par la raison. Dans les grandes lignes, l'esthétique schopenhauerienne



comporte deux niveaux fondamentalement contradictoires : le philosophe souligne la distinction entre le plaisir de libération et le plaisir d'intuition. Le premier concept concerne le désir de la 'volonté' et le deuxième propos, c'est la vision de ce qui a « originellement conditionné la volonté » (Rosset, 1969 : 15). Ces deux 'plaisirs' sont tout à fait paradoxaux : le premier veut qu'on échappe à la volonté et, avec le second on doit confronter l'origine de cette volonté. Par conséquent, si le spectacle de la vie est source d'affliction, l'intuition de ce qui en a permis l'existence est source de joie. Pourtant pour Schopenhauer, la vie n'est que maux et souffrances, une « histoire naturelle de la douleur » (Lalande, 1962 : 251). Solitaire, indifférent, pessimiste, Schopenhauer fonde sa morale sur la pitié, tout en propageant une vue théiste. Il a fortement influencé Nietzsche<sup>6</sup>, qui à son tour semble avoir influencé Montherlant qui le cite souvent. Nietzsche a cru que la mort de Dieu supprimait l'absolu. C'était l'idée même de Montherlant pour qui se tuer, c'était prouver la non-existence de Dieu. La théorie de la « mort de Dieu » entraîne la découverte de l'absurdité de l'existence face à la mort : l'homme est coupé de ce qui pouvait le rattacher au monde et au sens. Il est encore en proie à la solitude, détaché de la société et en exil. Pourtant la philosophie de Nietzsche se caractérise par un amour passionné de la vie. Il a cru qu'il faut accepter la vie joyeusement, et que seules la volonté et l'imagination permettent d'échapper au pessimisme. — L'homme doit saisir à la fois le passé et le futur d'une façon surhumaine. L'homme doit se transformer en un être supérieur : le Surhomme, le *Übermensch*. Et « ainsi parlait Zarathoustra », « Allons! Hommes supérieurs! Maintenant seulement, la montagne de l'avenir humain va enfanter. Dieu est mort : maintenant nous voulons que le Surhomme vive » (1971 : 347). Les valeurs vitales, force de la volonté et de la pensée, intensité de la vie, sont toutes exaltées. La pitié et la résignation chrétiennes deviennent de fausses valeurs ; la volonté de la puissance est donc à la base de l'éthique nietzschéenne. Cette volonté de puissance se révèle dans les personnages montherlantiens tels Ferrante, le Cardinal d'Espagne, Malatesta et même l'abbé de Pradts, comme nous allons le voir.

---

<sup>6</sup>Nous pensons qu'il est pertinent de mentionner Schopenhauer, dont la vision du monde est fortement liée à celle de Montherlant et à celle de Nietzsche. La pensée de ce dernier a influencé l'écriture de Montherlant, qui l'a découvert en 1914 avec *La Volonté de puissance*. Montherlant dira à son propos : « Ce qui vit, ce qui est vers l'avenir, c'est Nietzsche. Entre Jésus et lui, il n'y a personne » (*Album Montherlant* : 68). La lecture de Schopenhauer est un des événements capitaux dans la vie de Nietzsche : Schopenhauer affirme que l'homme était fait pour le malheur. De cette philosophie pessimiste, Nietzsche garde l'essentiel. Mais il va plus loin : pour lui l'idée du tragique et du pessimisme est liée à l'instinct de vie ; la source du désenchantement et de la tristesse, du dégoût de vivre est l'optimisme, la source de la joie est le pessimisme (Voir Rosset, Clément. *La Philosophie tragique*, 1991 et *L'Esthétique de Schopenhauer*, 1989).

Pour bien des penseurs, des écrivains et des artistes de la fin du XIXe siècle et durant le vingtième siècle, l'existence elle-même est un mal. L'individu essaie de prendre la mesure de sa vie et il s'interroge sur le sens et sur la valeur de son existence. Cette réflexion existentielle mène à la solitude qui naît d'un sentiment d'exclusion. L'homme reconnaît qu'il est séparé des autres, que le seul moyen d'affronter le désespoir, l'angoisse et la fermeture de l'avenir est de se replier sur soi-même et de fuir dans le néant. Cet enlèvement dans l'inquiétude provoque un point de vue nihiliste et le nihilisme fait partie de la philosophie, de la vision du monde de l'homme du vingtième siècle. Vers la fin du dix-neuvième siècle, le nihilisme signifiait la négation de toute croyance, en vertu de l'idée qu'il n'existe rien d'absolu. De même, de nos jours le nihiliste postule qu'on peut ajouter à cette idéologie une négation de toutes les valeurs, un refus de toute vérité.<sup>7</sup> Dans son ouvrage *L'Homme révolté* (1951 : 94), Albert Camus note que «le nihilisme n'est pas seulement désespoir et négation, mais surtout *volonté* de désespérer et de nier» (Nous soulignons). Pour le nihiliste, l'attrait du néant pèse plus que le vouloir-vivre ou les rapports avec autrui. Le nirvâna est le paradis du non-être, qui offre en même temps un remède au désespoir. La lassitude de vivre mène souvent au suicide car «chacun doit pouvoir mourir fièrement quand il n'est plus possible de vivre avec fierté» (*Jaccard*, 1989 : 27). Une esthétique du suicide est donc le seul recours possible pour le nihiliste. Thomas Mann dans son roman *Mort à Venise* illustre bien cette attitude qui est exprimée par le protagoniste Gustave von Aschenbach : «Je connais la mort, je suis un de ses vieux employés ; on la surestime [...] ce n'est presque rien du tout. Nous sortons des ténèbres et nous rentrons dans les ténèbres» (1971: 77). À la différence du romantique qui pense que le monde est un tissu de symboles à déchiffrer, le nihiliste considère que la vie est courte, brutale et insipide et il porte à cette vie une indifférence poussée à son degré ultime. Montherlant avec Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche et d'autres, semble bien vivre dans la certitude que «la vie est une lutte de tous les instants avec la certitude d'être vaincu [...] et que le seul bonheur est de ne pas naître» (Rosset, 1989 : 14). L'homme de l'ère nihiliste est l'individu isolé, atome dans la masse, mais aussi l'homme désolé pour lequel l'exil intérieur devient la condition. Et comme le dira le roi Ferrante dans *La Reine morte* : «Je me suis écoulé comme le vent du désert, [...] : il n'en reste rien» (III, 5 : 161).

---

<sup>7</sup>Le mot nihilisme fut mis à la mode par I.S.Tourgueniev, l'écrivain russe, qui définit le terme ainsi : Un nihiliste est "quelqu'un qui ne s'incline devant aucune autorité, n'admet aucun principe comme article de foi, de quelque respect que soit entouré ce principe" (*Pères et enfants*, Traduit par Mallarmé et publié en français pour la première fois en 1862). Réédition en 1995, Folio, Paris. (Chapitre 5 : 21).



L'homme doit accepter qu'il est seul.

Figure 5: *Le Rocher de Sisyphe*. Sculpture d'Alix Marquet (1930).

Un grand nombre d'écrivains du vingtième siècle sont préoccupés du rôle de l'homme dans son univers. À la différence des nihilistes qui croyaient que le désir du néant avait plus de valeur que le vouloir-vivre, les auteurs du vingtième siècle clament que c'est précisément son absurdité qui donne à la vie son sens. Selon eux, l'univers est insensé et l'homme est abandonné, sans secours, dans cette absurdité. L'on est, en effet, toujours exclu par rapport à quelqu'un ou quelque chose. Le vingtième siècle est une période d'angoisses, de révoltes, de fuites et de vertiges. La passion du dépaysement chez bien des écrivains est le signe de leur perception que leur époque est désaxée et ne peut les satisfaire. Dans les romans de Mauriac, Green et Bernanos l'on retrouve un refus absolu du morcellement et de l'inauthenticité de la société bourgeoise. La plupart de leurs personnages vivent à l'écart et seuls, tout en se détestant et en méprisant autrui, dans le «nœud de vipères» qui est représenté ou par leur famille ou par la société dans son ensemble<sup>8</sup>. Ces protagonistes, étouffés par le monde qui les entoure, se révoltent et essaient de s'évader non seulement en s'isolant, mais aussi par la fuite, par le suicide ou par des actes violents. On voit se répandre durant le vingtième siècle une inquiétude existentielle, un vrai «mal du siècle», semblable en certains points à celui qui avait touché l'époque de Chateaubriand et son *René*. Il y a un accroissement de la solitude qui devient un trait de la condition humaine.

Dans les écrits existentialistes se reflètent encore un approfondissement et un prolongement de l'angoisse qu'on vient de voir dans les romans de Bernanos et de ses contemporains. Pour les Existentialistes l'isolement résume le dilemme éternel de l'homme. C'est bien l'exil qui est au centre de leurs soucis. Qu'est-ce enfin que la solitude, sinon aussi un sentiment de séparation que l'on ressent dans une société dont on ne voit ni le sens ni la cohésion ? Comme le dit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942 : 16), «dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger [...]. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité». Sisyphe incarne cette vision de l'absurde, mais tout en étant conscient de l'absurdité, il la surmonte. Selon Camus, un homme absurde n'a qu'à assumer sa condition et l'affronter comme Sisyphe et par conséquent, l'absurde est la «confrontation désespérée entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde» (*ibid* : 71). Cela veut dire que l'homme ne peut s'attendre à aucun confort, aucun secours du

<sup>8</sup>Ainsi Mouchette dans *Sous le Soleil de Satan* de Bernanos est-elle victime de l'incompréhension de ses parents et de la société. Encore un exemple est à lire dans *Le Nœud de vipères* de Mauriac : Le protagoniste Louis se trouve seul au sein d'une famille qui complotte contre lui. Guéret du *Léviathan* de Green, est lui aussi solitaire, à l'écart et trahi.

monde. L'homme doit accepter qu'il est seul, et faire face à cette solitude. L'être humain, pris dans les tourments de l'histoire, ressent fortement sa fragilité et se complaît parfois dans un sentiment de faiblesse. D'où, dans la littérature de notre époque contemporaine, tant de personnages «à la dérive», c'est-à-dire, des êtres incertains de ce qu'ils sont et de ce qu'ils veulent, sont voués à l'impuissance et à la passivité. L'on trouve donc souvent comme protagoniste un être désorienté et veule, comme Raimbaud d'Italo Calvino dans *Le Chevalier inexistant* (1984), ou comme le roi Ferrante de Montherlant, attiré par le néant parce qu'il se sent vide intérieurement. Les êtres à la dérive ne trouvent d'issue que dans la fuite ou bien ils s'enlisent dans l'ennui. Leur déchéance progressive les mène souvent au suicide. De quelle autre façon accepter la folie du vingtième siècle ?

Correspondant à la conscience croissante de la solitude dans la société moderne, une surabondance d'écrits a paru pendant les années soixante sur le sujet de la solitude dans la littérature. Ces œuvres reflètent, presque toutes, une source commune, c'est-à-dire la tradition existentialiste, et elles sont souvent directement inspirées de la philosophie, celle de Nietzsche, de Heidegger, de Derrida et de Wittgenstein. Pour bien des philosophes, ainsi que pour des écrivains, la solitude, l'altérité et l'écartement sont des dilemmes éternels de l'existence. Nietzsche met en évidence la notion de la solitude dans le roman *Zarathoustra* (1971 : 58) quand un jeune homme déclare : «Lorsque je suis en haut, toujours je me trouve seul. Personne ne me parle, du gel de la solitude je frissonne». C'est grâce au même sentiment d'isolement que la solitude pénètre la fiction avec Proust et le théâtre du vingtième siècle avec Camus, Beckett et maints autres. Tournier, en reprenant le mythe de Robinson Crusoé dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, montre comment l'arrivée de Vendredi marque l'intrusion d'autrui dans un territoire que, une fois maîtrisé, Crusoé croyait et voulait sien. Ces écrivains du vingtième siècle ne luttent plus contre leur condition ; ils ne font que démontrer et décrire la réalité telle qu'ils la voient. C'est précisément à cause de son ardeur pour le destin que l'homme pensant se retrouve face à face aux forces dont il n'est que le pion sur l'échiquier. Cela nous ramène à la conscience aiguë de notre condition, chose que Montherlant ne sépare jamais de l'acceptation, comme il le fait dire à Pasiphaé: «Je suis ce que je suis, et ne veux être aucun d'autre» (PS: 91). Et c'est là justement l'objet de l'art de Montherlant que de donner aux hommes ce surcroît de conscience qui les débarrasse du sentiment étroit et possessif de soi et du monde.

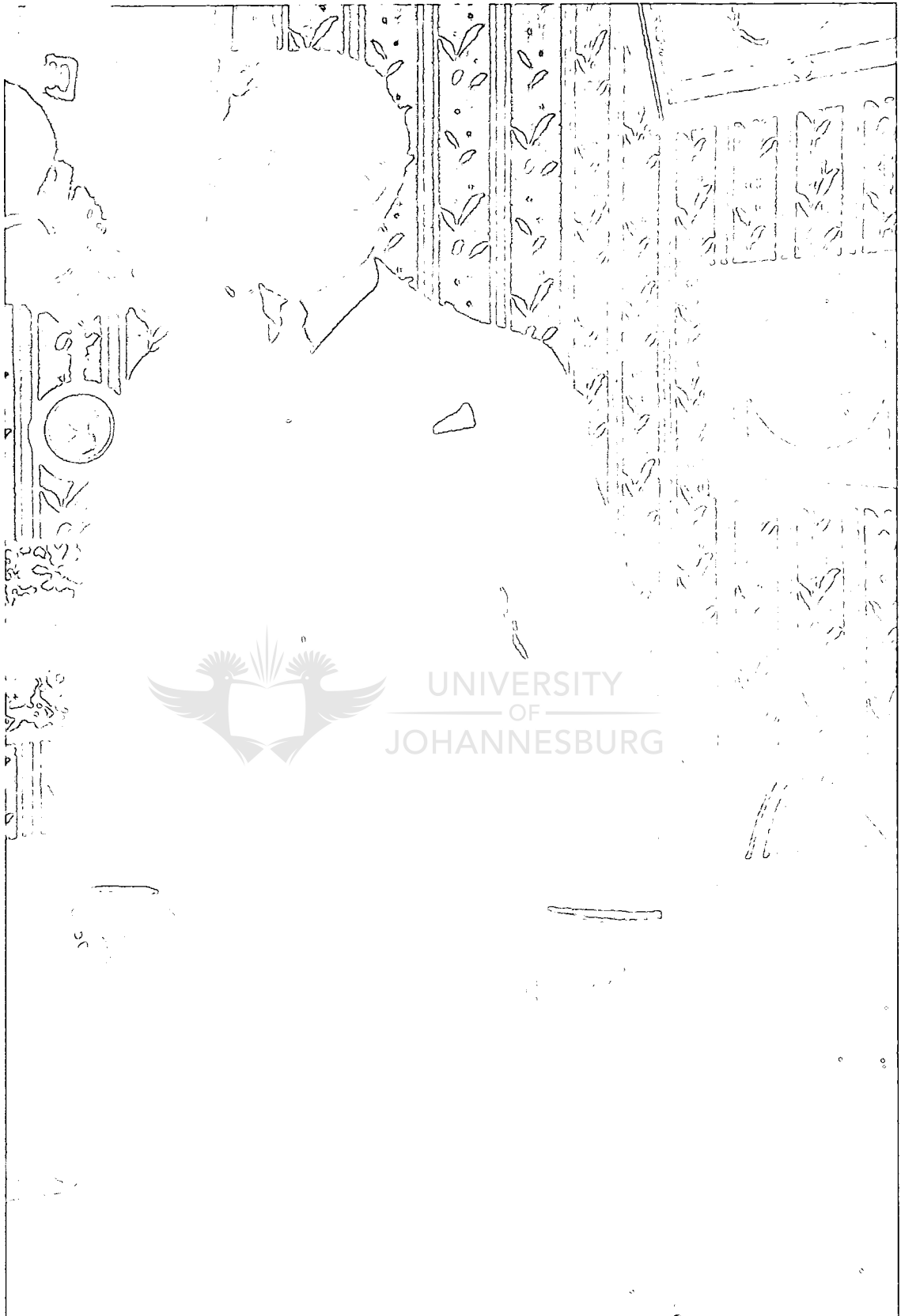
L'homme cherche parfois des solutions dans des idéologies comme le nationalisme, par exemple, la religion, le fascisme ou le socialisme où ses besoins et ses comportements sont déterminés par l'organisation. L'homme devient dépossédé de lui-même. Avec la faillite des idéologies, surtout après la deuxième guerre mondiale, une nouvelle solitude écrasante arrive.

Selon Boudon (1990 : 24), lors du temps de Marx (1818-1883) et sa vive critique du monde capitaliste, le capitalisme avait un effet de déshumanisation qui résulta dans l'aliénation de l'homme. Marx était de l'opinion que l'aliénation devrait être considérée comme étant spécifique, historiquement, au mode capitaliste de production, où elle découle du processus solitaire du labeur dans lequel l'homme considère son travail et donc soi-même comme objet, et qui produit des choses non pas pour leur valeur fonctionnelle, mais pour leur valeur d'échange. Par conséquent, dans le contexte marxiste, avec l'avènement du capitalisme, qui mena à la concurrence, le travailleur fut dépossédé du sens de son travail et il devint aliéné de ses pairs. Pour Marx, une des caractéristiques de l'homme est en effet sa sociabilité. L'homme devient ce qu'il est seulement dans ses rapports avec les autres. La conception de l'individualisme n'a pas de signification dans la doctrine marxiste. Avec l'avènement du capitalisme, l'individu fut détaché des engagements sociaux préalables. Les besoins pour sa solitude augmentée furent donc créés. Pour le Marxiste la solitude dans la société, c'est-à-dire une fragmentation sociale, généralisée et radicale, équivaut à l'isolement de chaque individu dans le cadre social aussi bien qu'à son incapacité de communiquer suffisamment avec les autres. Pour le Marxiste l'isolement de l'homme est donc un aspect de la crise fondamentale provoquée par le capitalisme. Le problème éternel de l'homme est de s'accepter soi-même et d'assumer sa condition.

Les conceptions de la solitude de la part des autres disciplines ne diffèrent pas beaucoup de ce que nous avons déjà vu. Les sociologues pensent que la solitude est une expérience commune dans la société contemporaine. Dans une étude sociologique, *Loneliness : the Experience of Emotional and Social Isolation*, Robert Weiss (1973 : 17) donne la définition suivante : «C'est une réponse à l'absence d'un genre de rapports ou, plus précisément, une réponse à l'absence de quelque stipulation relationnelle»<sup>9</sup>. La solitude se révèle être le résultat de la perturbation ou de la perte des rapports intimes entre les gens d'une

---

<sup>9</sup> "It is a response to the absence of some particular type of relationship or, more accurately, a response to the absence of some particular relational condition" (Les traductions sont les miennes. S.L.)



“Je vis dans la solitude parce que j’ai conquis et payé le droit d’y vivre.” (*Les Jeunes filles*: 955).

*Figure 6: Portrait de Henry de Montherlant: Photo de Jean Roubier.*

société donnée, aussi bien que d'un manque du sens de la communauté chez l'individu. La notion de l'aliénation que proposent les sociologues traduit donc la désillusion et le désenchantement de l'être avec sa condition, et le problème de trouver un sens à son existence. En plus, il faut que chaque homme soit intégré dans un groupe, dans une société cohérente et structurée.

Lucien Goldmann (1901-1970) fait allusion à un autre aspect de la solitude, celui de la religion, dans son étude sociologique *Le Dieu Caché* (1967). Nous avons rappelé tout au début que le phénomène de la solitude peut avoir des éléments religieux. Goldmann trace l'évolution des idées humaines de notre époque. Dans son étude sociologique de Pascal et de Racine, il explique l'idéologie janséniste de la vanité essentielle du monde et du salut par la retraite et dans la solitude. Dans *Le Dieu Caché* (1967:42), il décrit l'isolement de l'homme et parle d'un dieu caché et silencieux. Ce dieu caché, et c'est aussi le dieu de Pascal, ne doit pas être confondu avec la crise religieuse de la mort de Dieu et l'isolement de l'homme qui en est le résultat, dans un univers indifférent, hostile et absurde. Montherlant a repris l'éthique d'une retraite religieuse que nous avons déjà vue en parlant des Jansénistes, et nous allons voir que Montherlant reprend directement la voie de Port-Royal. En écrivant la pièce *Port-Royal* il montre une sensibilité religieuse sans avoir nécessairement la foi, évoquant ainsi une réaction à une question posée par l'homme contemporain. En effet, à cause de ces dieux absents ou silencieux, on pourrait dire que le théâtre de Montherlant est, en partie au moins, un théâtre du dieu caché, du dieu absent dont parle Goldmann dans *Le Dieu Caché*. Cela explique le profond intérêt que Montherlant manifeste toute sa vie pour la religion, et plus spécifiquement pour le jansénisme et le choix du thème de Port-Royal.

Une crise de l'absence de Dieu se fit déjà sentir pendant le XIXe siècle. On l'attribue aujourd'hui à la croissance du socialisme, au rêve romantique d'une réconciliation de l'individu et de la collectivité où les écrivains étaient séduits par l'idée du progrès, de la liberté de l'individu et de la patrie, qui devient en effet la véritable religion nationale, mais on a déjà vu le phénomène chez certains déistes et théistes parmi des philosophes. Néanmoins, pour Pascal déjà comme pour Montherlant, Dieu est toujours absent en même temps que présent à l'homme. Celestino, le protagoniste du roman *Le Chaos et la nuit* de Montherlant, implore Dieu de ne pas le faire mourir et il se justifie : «Puisque Dieu n'existe pas, cela n'a aucune importance que je l'invoque ... » et puis : «Invoquer Dieu, qui n'existe pas, est un non-sens. Mais comme tout est non-sens ... » (1962 : 1046). Plus tard dans un de ses derniers *Carnets*



Montherlant reconnaît qu'une fois arrivé au terme de sa vie, «[il est] revenu à la foi de [s]on adolescence, c'est-à-dire à l'absence de foi ; mais sympathie pour la religion, mêlée à amour pour le grand Pan » (*Carnets*, 1970: 89).

Si l'on cherche une explication du terme de la solitude parmi les anthropologues, l'aliénation n'existe point. Les anthropologues parlent de la marginalité, de l'altérité. Ils se préoccupent des groupes ethniques qui sont marginalisés par rapport aux systèmes capitalistes du monde moderne ou par rapport à d'autres cultures. Des études de la solitude et des théories des rapports entre individus dans une société donnée, ainsi que dans le cadre social, montrent que les théories elles-mêmes ne suffisent pas pour définir les premières causes de l'aliénation. Les causes se trouvent dans la définition véritable d'une société donnée. Dans le domaine de l'anthropologie, «qui cherche à mettre en lumière la définition implicite de l'humain lui-même » (Todorov, 1996 : 9), nous trouvons la conception (qui rappelle celle de Marx) que l'homme est par sa nature un être social. Néanmoins, les anthropologues affirment également que la vérité de l'homme réside dans son inclination naturelle vers la solitude, car il a un tempérament à la fois grégaire et solitaire et égoïste. L'être humain, selon les anthropologues, est dominé par son amour de soi. Déjà au XVIIe siècle, La Rochefoucauld, dans ses *Maximes* (Garnier, 1964 : 81) suggère que «l'homme essentiel et premier est un être solitaire ». Selon Nietzsche dans *La Volonté de puissance* (1991 : 300-303), le surhomme qu'il préconise comme l'idéal, est encore un être qui aspire à la solitude. Pourtant Todorov (1996 : 8) souligne le fait que, même dans sa solitude, l'homme aspire à la reconnaissance de soi, et que la reconnaissance dépend des rencontres avec autrui. Il existe donc des antinomies par lesquelles l'homme veut simultanément rechercher et fuir la société.

La discipline de la psychanalyse suit parfois les conceptions de La Rochefoucauld que l'homme est solipsiste et foncièrement solitaire, qu'il ne veut rien d'autre que satisfaire ses désirs. Sa solitude devient en effet narcissique car il est obsédé de la spécificité de sa propre identité. Freud est de cet avis : l'être humain est essentiellement solitaire et isolé, et c'est la société qui lui offre l'antidote : le choix de pouvoir se retirer ou de pouvoir se réintégrer. L'apport de Freud à l'histoire de la pensée est une exploration de l'inconscient et qui permet de fonder toute une théorie psychologique. D'après lui les composants psychiques de la personnalité sont le moi, le ça et le surmoi. D'où le point de départ de sa théorie du narcissisme, qui est la fixation affective à soi-même. Le seul

but du narcisse est la satisfaction exclusive de soi. Le roi Ferrante ne s'insère-t-il pas facilement dans cette catégorie d'êtres ?

Une autre discipline qui se préoccupe de la solitude est celle des philosophes dans la tradition moderne et existentialiste : Heidegger, Jaspers, Sartre, Tillich, Kierkegaard et Marcel. Bien qu'il existe une grande diversité dans une tradition aussi largement définie, le point de vue existentiel se dirige généralement vers une interprétation universelle de l'aliénation ou de l'écartement. Pour Kierkegaard, «il n'y a rien de plus terrible que d'exister en tant qu'individu », et l'important c'est qu'il faut éclairer la situation de l'homme dans le monde. Les philosophes l'appellent *Entfremdung-hanel* ; pour l'exprimer autrement, c'est la tragédie de la condition humaine, le destin de l'homme, et encore *Einsamkeit* ou solitude. Or il n'y a pas de remède pour cette condition, ou s'il y en a, c'est seulement par la révélation et la grâce de l'amour divin. Selon les philosophes existentialistes, le sens de l'aliénation est plus aigu dans la société moderne où l'homme est plus sensible à son destin qu'autrefois et probablement parce qu'il pense détenir plus de responsabilité sur ce destin.

De plus, les écoles de pensée existentialiste et psychologique se consacrent toutes les deux à l'analyse du désespoir, de l'anxiété et de l'aliénation de l'être humain, de sa société et de soi-même qu'ils considèrent comme l'essence de la condition humaine. Un parallèle s'établit donc entre ces deux domaines qui cherchent, en fin de compte, à trouver une synthèse d'intégration et de signification dans la vie de l'homme. Il existe corrélativement une connotation négative à la perception de la solitude. D'après Freud, la perte de l'autonomie et la répression des instincts humains mènent au morcellement de l'homme. Le philosophe Kierkegaard émet l'hypothèse que l'éloignement de soi de l'individu a pour résultat le désespoir et la dépression. Nietzsche, lui aussi, se montrait obsédé par l'angoisse de l'isolement. Kierkegaard parle dans une époque où Dieu est en train de mourir. Quant à Nietzsche, «Dieu est mort ; c'est sa pitié des hommes qui l'a tué » (1971 : 119). Dans *Zarathoustra*, dans lequel s'exprime l'essentiel de sa pensée, Nietzsche montre un esprit entièrement voué à la recherche du vrai et en même temps, à la critique de toutes les valeurs. Nietzsche a désormais la vision de ce qu'il nommera *le nihilisme européen* comme l'état vers lequel la pensée post-chrétienne s'achemine inéluctablement. La formule donc, tant de fois citée, que «Dieu est mort », est l'expression la plus sommaire, mais la plus frappante de ce nihilisme. Montherlant lui aussi, à travers ses personnages, se révèle sujet à la tentation nihiliste ; il laisse sentir une obsession avec le renoncement de la vie qui lui permet

d'échapper aux souffrances d'une solitude croissante, de se réaliser ontologiquement et de se retrouver en accord avec lui-même.

Montherlant est de ceux qui ont choisi le chemin de la solitude. Il assume sa solitude à lui ; pour lui l'indifférence est la seule solution pour faire face à la vie et à la condition humaine dans son ensemble. Dans *La Tragédie sans masque* (1972 : 205) il s'avoue content : «La façon dont je pense, dont je sens et dont je vis m'isole tout autant du reste des hommes : ils vivent en creux, quand je vis en plein. Cet isolement ne me gêne pas ». Les personnages montherlantiens, tout comme leur créateur, s'exilent volontairement, quoique cet exil soit parfois redouté.

Si l'on le compare à Camus et à d'autres écrivains du XXe siècle – Sartre, Anouilh, Barrès -- et à l'histoire de ce siècle -- deux guerres mondiales, des révolutions, toutes espèces de bouleversements et de convulsions politiques -- Henry de Montherlant est bien l'homme de son époque, parce qu'il souffre d'un sentiment de malaise et d'un esprit troublé. *La Guerre civile* (1965), qui coïncide avec le début de la guerre en Algérie, ne fut pas créée par hasard. Cette pièce traite de la douleur, l'injustice, la rébellion, la répression, l'insoumission à la hiérarchie et la guerre civile, et elle se réfère à la société pendant les années cinquante-soixante et par ailleurs, nous parlent encore de nous en 1999, quand le monde est tout aussi 'absurde'. — La voix de Montherlant, qui a sa pesanteur de misère et d'erreurs et plus important, son terrible poids d'existence, nous parle d'une époque, d'une situation, d'un homme. Quoiqu'il ne cite jamais Beckett, ni Ionesco, l'on trouve dans le théâtre de Montherlant la même angoisse, le même sentiment insidieux de la gratuité des choses, en un mot, de l'absurde. Qu'on songe à la situation dans *La Reine morte* où le roi Ferrante fait mourir Inès de Castro. C'est un acte sans fondement, qui ne fait autre chose que révéler la faiblesse et la cruauté du protagoniste et pour lequel il ne manquera pas de sentir du remords. Montherlant attribue à ses personnages un malaise, un pessimisme, qui est semblable à celui dont souffraient les inquiets de l'après-guerre. Le sentiment pessimiste est souvent nourri du nihilisme et du désir du néant. L'indifférence affichée est en effet un refus instinctif des conventions et des valeurs au moyen desquelles les hommes se cachent la vanité de leur existence. Les personnages montherlantiens prônent volontiers le détachement et la gratuité<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>Un exemple de "l'acte gratuit" est à voir dans *Les Caves du Vatican* (1913) de Gide, où "l'acte gratuit" du héros, Lafcadio est une revendication de liberté absolue et surtout une expression du mépris de Lafcadio à l'égard de l'humanité moyenne. Cette œuvre de Gide est jalonnée par le leitmotiv de "l'acte gratuit" qui est l'expression du mal de vivre de ses personnages.

L'orgueil et l'amertume de Montherlant lui font rêver d'une «chevalerie du néant», à cause de laquelle il se voue à un «service» que sa lucidité tient pour «inutile» (*Service Inutile*, 1935). Lui aussi, comme Gide ou Camus, exalte «l'action gratuite». Construire pour détruire ce qu'on a construit lui semble la formule d'une sagesse désabusée qui a pris la vraie mesure des choses.

Dans ses *Carnets* Henry de Montherlant révèle des préoccupations constantes, et c'est là où il exprime les sentiments les plus profonds de son âme. Montherlant déclare dans *La Marée du soir* (1968 : 13) : «[...] je dirai que ma vie privée est une queue de comète incandescente, qui a brillé pour moi seul, qui s'éteindra donc avec la comète, mais par laquelle je sais et aurai su qui j'ai été et qui je suis». Comme Alban de Bricoule du *Songe*, Montherlant est fier de se sentir «pas comme les autres, (d)'être en avant et *seul* (nous soulignons), comme lorsqu'il prend la tête du peloton de taureaux [...]. Il était seul, et cela valait bien les insultes et le danger» (*Mohrt*, 1989 : 77). Nous pensons, comme Michel Mohrt, que cela est l'essentiel de Montherlant et que son détachement n'est qu'un moyen d'affirmer sa liberté. Pour étayer cette prémisse, on peut tirer un exemple de l'*Avant-Propos* de l'essai *Service Inutile* de Montherlant où il note qu'il vivait «dans cette sorte d'exil qu'est une vie désintéressée» et il ajoute qu'il voulait «enfin rester libre pour tous les possibles» (*Service Inutile*, 576). Exupère, protagoniste du roman *Un Assassin est mon Maître*, est encore un personnage solitaire très proche de son créateur. Dans ce livre Montherlant raconte l'isolement de sa propre vie, surtout pendant les années de vagabondage pendant lesquelles il écrivit les textes des *Voyageurs traqués* (1925-1930) et il avoue dans l'épilogue : «Exupère empoisonnait ma vie. Sa folie me contaminait». Exupère se trouve dans une Algérie hostile, où il se sent seul parmi la multitude. Accablé par la chaleur, tantôt il erre dehors, tantôt il s'enferme sans espoir dans sa chambre, tout en essayant vainement de trouver de la paix ou du bonheur. Il reste un déraciné qui répond à l'hostilité du monde par l'indifférence. Comme pour son créateur, «tout ce qui passionne les autres hommes [lui] est indifférent» parce que «l'indifférence était l'une des passions capitales de [sa] vie» (*Carnets XXI* : 1059). Le manque d'espoir est né du sentiment de l'insensibilité et du détachement.

---

Le degré ultime de "l'acte gratuit" sera l'acte purement absurde de Meursault dans *L'Etranger* de Camus. Meursault, toujours indifférent, se retrouvant seul face à l'Arabe, tire sur lui une première fois, puis quatre fois alors qu'il est déjà à terre.

Les personnages montherlantiens, au contraire, ont presque toujours un mobile (qui est, c'est vrai, parfois mal orienté). Pourtant, ayant toujours des sentiments ambivalents, Montherlant et ses personnages font tantôt des gestes gratuits, tantôt des gestes valables. Les actes, gratuits ou non, deviennent souvent des gestes d'ennui ou de désespoir et signalent le vide intérieur de l'homme.

Le paradoxe de la solitude dans la société est un aspect primordial de la crise qui règne dans notre culture et l'individu reste appauvri et coupé de sa matrice. La logique de la solitude devient parfois la logique du désespoir et cultive à certains moments des idées de suicide. Le sentiment de la solitude, de l'exclusion et de l'exil qui est très répandu aujourd'hui indique que l'individu est d'abord à la recherche de lui-même et que cette recherche est menée solitairement.

Il reste à démontrer soit que Montherlant sentait cet engouement de la solitude et qu'il y chercha une libération des contraintes du conformisme, de la présence des autres, soit qu'il trouvait simplement agréable d'être seul, ou qu'il était rejeté par les autres. Il reste en fait à identifier dans le détail, les aspects de la solitude qui agissaient en lui, et, bien sûr, le reflet de ces sentiments que nous prétendons voir dans son théâtre.



## CHAPITRE 2

### REPERES BIOGRAPHIQUES

«J'ai toujours été jusqu'au bout de ce que j'avais conçu, dans ma vie privée, comme dans mon œuvre » (*Carnets*, 1957 : 138).

«Ainsi ai-je vécu, sachant la vanité des choses, mais agissant comme si j'en étais dupe, et jouant à faire l'homme » (*CE, Notes de théâtre* : 1204).

«Il s'agit de dire ce qui est, et d'être ce qu'on est » (*Tous feux éteints* : 29).

«Ma vie privée [...] a brillé pour moi seul. Je sais et aurai su qui j'ai été et qui je suis » (*La Marée du soir* : 13).

«Très tôt j'en vins à aimer la solitude, la vie retirée » (R. Queneau, *Pierrot mon ami*, : 56).

Les citations que nous avons reproduites en exergue illustrent chacune un des divers aspects de Henry Millon de Montherlant, l'homme. C'est un être complexe qui se croit fidèle à lui-même ainsi qu'à sa production littéraire. On a l'impression que ce qui est primordial pour cet écrivain, c'est de «dire ce qui est, et d'être ce qu'on est». C'est un homme qui, tenté par la solitude, se plaît à cacher des éléments de sa vie privée. Par conséquent, le mélange de passion intellectuelle et de froideur émotionnelle de l'homme provoque parmi les critiques et le public dans son ensemble, une curiosité répandue au sujet de la vie de Montherlant.

Romancier, essayiste, dramaturge, Montherlant naquit en 1895 à Paris dans une famille de petite noblesse. Dans un tel milieu, noblesse oblige et on se fait un point d'honneur de cultiver sa «différence», sa supériorité et même sa grandeur, «une vie sans elle [la grandeur]» n'étant pas «concevable» (*Le Songe* : 7). Les parents de Montherlant ne lui permettaient pas de participer au chœur parce que «cela lui aurait fait porter des vêtements (soutanelle, surplis) qui auraient été portés par d'autres enfants» dont on ne savait pas «d'où ils sortaient» (*Les Garçons* : 287). Même au collège il était exempté de l'heure hebdomadaire de gymnastique, «l'intelligentsia collégienne d'alors étant presque automatiquement dispensée de [...] la gymnastique et l'instruction religieuse» (*Les Olympiques*, Préface : 221). Jacques Porel<sup>1</sup>, un condisciple de Montherlant au lycée, se souvient d'un enfant étrange, sec, intelligent, sans copains, qui ne jouait pas à la récréation pour «garder de la tenue» et qui vouvoyait ses confrères. En plus, précise-t-il, Montherlant était très conscient de son originalité et de sa supériorité. Il avait l'orgueil de sa naissance et de sa race et tout comme son Alban, le héros des *Bestiaires*, Montherlant appartenait à la classe morte de la noblesse française. Il aimait dire en effet : «Je suis par la naissance du parti du passé» (*Carnets XXIV* : 1095).

En raison de soucis financiers, Montherlant et ses parents logeaient à Neuilly chez les grands-parents maternels, «dans la famille la plus marquée par tous les conformismes de la religion et de la caste» (*L'Exil, Note de 1954* : 9). Enfant unique, il passa sa jeunesse entre une mère malade et une grand-mère maternelle dont une angoisse à caractère janséniste était la raison d'être. Nous savons que pendant toute sa jeunesse un fossé sépara Montherlant de son père, «car son père ne s'occupait pas de [lui]» (*Carnets, 1957-1958* : 154). C'était un homme distant, peu affectueux et Montherlant confia que son père ne savait

---

<sup>1</sup> Jacques Porel partagea ses souvenirs avec Sipriot dans un entretien en 1981.

même rien de son renvoi du collège (Interview à la T.V. réalisée par Patrick Bureau, 1995). Montherlant notait lui-même dans ses essais : « Je n'ai jamais connu de son amour une parole ou un geste » (*Essais* : 686). La pièce *Demain il fera jour* illustre ce genre de coupure, ce rapport faible et médiocre entre père et fils. De surcroît, Montherlant fut convaincu que « l'amour paternel est un sentiment à peu près inexistant dans la nature » (*D'Aujourd'hui et de toujours* : 9). L'empreinte la plus profonde du milieu familial d'Henry de Montherlant provint de sa mère Mlle de Riancey « la jeune fille la plus fêtée et la plus spirituelle de son temps » (cité dans *Le Treizième César* : 144), qui « aimait son fils avec un excès blâmable » (*Notes de théâtre*, 1954 : 9). Montherlant est tout comme son Alban<sup>2</sup> des *Garçons* :

Jusqu'à douze ans (...) il venait dans le lit de sa mère, une demi-heure, avant d'aller se coucher. Elle le tenait contre elle, en chemise de nuit, chaud comme un oison ; ils causaient, quelquefois ils lisaient le même livre : c'est ainsi qu'ils lurent ensemble le début de *Quo Vadis ?* (*Les Garçons* : 471-2).

Il fut aussi sous l'emprise de sa grand-mère maternelle, Madame de Riancey, « cette admirable vieille dame » (*Carnets 1957-1958*, 49) qui ne voulait que satisfaire les désirs de son petit-fils. C'était une dame pieuse et religieuse, sévère et dogmatique dans le Catholicisme et elle influença le jeune Montherlant jusqu'à l'âge de vingt-neuf ans. Il écrira dans ses *Notes* (1954 : 10) :

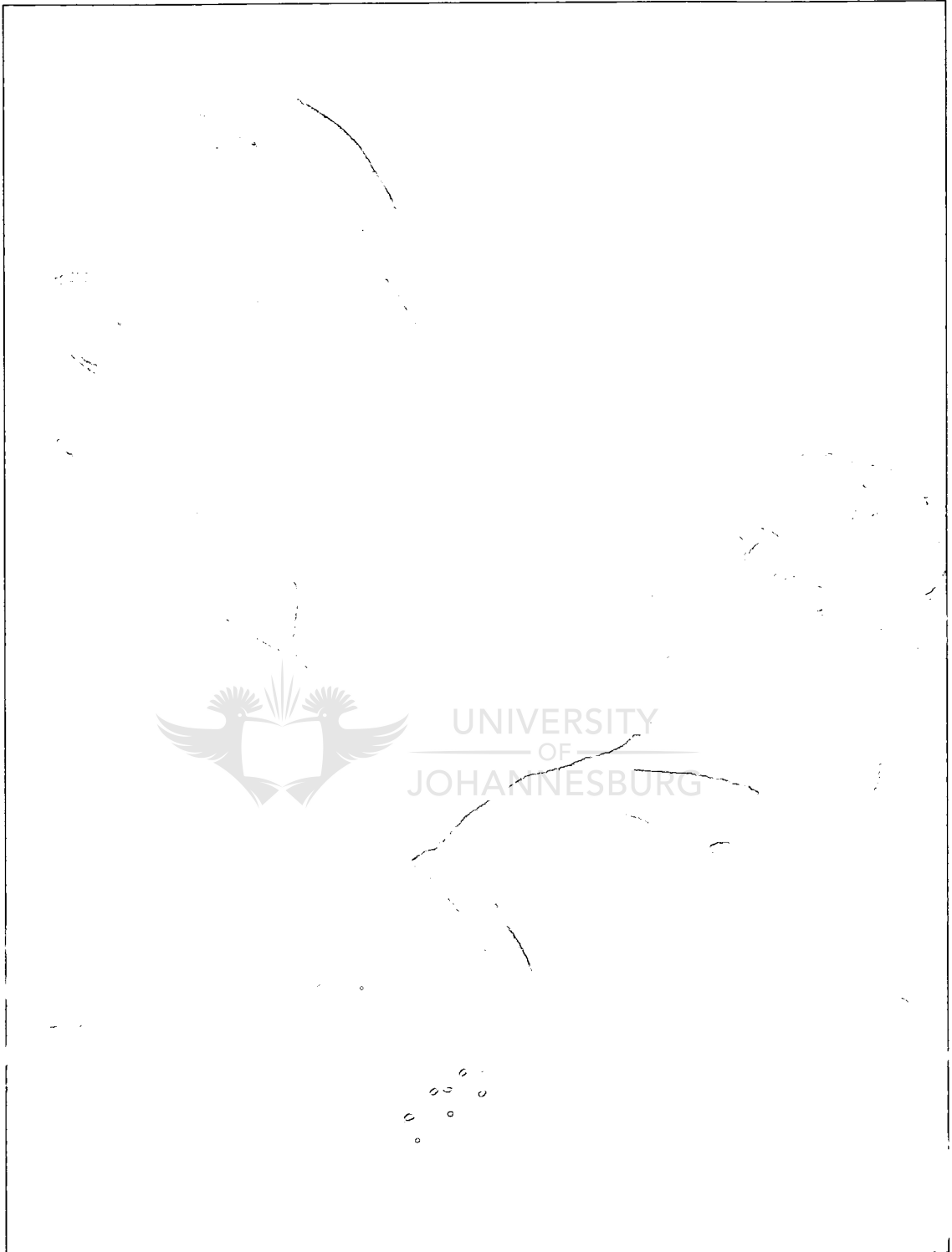
Ces deux femmes m'avaient accepté, moi et ma destinée, comme déjà je m'acceptais moi-même et comme si elles adhéraient d'avance à la parole qu'un jour je devais faire dire à Malatesta : « Il ne s'agit pas seulement de vivre, mais de vivre en étant et en paraissant tout ce qu'on est. Car on compose, et composant on n'abuse ni ne désarme personne : on en est pour sa fatigue ».

Montherlant admirait sa mère et sa grand-mère pour leur force morale, leur vaillance et leur liberté d'esprit qui lui rappellent les mots de Périclès qu'il cite dans ses *Notes de 1954* (10) : « 'La liberté, c'est le courage' ; la liberté d'esprit elle aussi, et je songe à ce qu'il y avait du courage dans la liberté d'esprit de ces deux femmes-là ».

Polémiste par sa nature, Montherlant refusait de se soumettre à la conviction religieuse qui baignait cette maison de sa jeunesse. Il se présente comme un incroyant qui « incline volontiers à respecter Jésus

<sup>2</sup> Dans *Le Treizième César* (182-183) Montherlant avoue que bien des épisodes racontés dans *Les Garçons* reprennent celles de sa vie réelle et que le protagoniste Alban est bien à l'image de son créateur : « J'ai raconté dans *Les Garçons* les circonstances de mon renvoi du collège, à seize ans ».





“Cela m’est indifférent, parce que ma vie est ailleurs”

(*Carnets*, 1957 : 129).

*Figure 7: Montherlant. Photos Harlingue.*

Christ, sans croire en lui » (*Carnets*, 1930 : 23). Il préfère, écrit-il, «célébrer chez soi, à sa façon, un Dieu qu'on honore et auquel on ne croit pas » (*La Marée du soir* : 85). Pourtant les traces catholiques restent fortes dans sa vie et dans sa pensée, quoiqu'il opine dans ses *Carnets* que «la religion est la maladie honteuse de l'humanité » (1934 : 185). Michel de Saint Pierre (1987 : 68) fait remarquer que «Montherlant est imprégné de christianisme, mais il n'est pas chrétien » et notre écrivain constate : «Je vois qu'arrivé au terme de ma vie [...], je suis revenu à la foi de mon adolescence, c'est-à-dire à l'absence de foi ; mais sympathie pour la religion, mêlée à amour pour le grand Pan » (*La Marée du soir* : 89).

Trois épisodes dans l'enfance de Montherlant l'influencèrent profondément et infiltreraient l'ensemble de son œuvre à venir. D'abord, la découverte du roman historique *Quo Vadis ?* (Henryk Sienkiewicz) dont l'action se situe à l'époque de Néron, scelle le destin 'romain' de Montherlant. Par la lecture de ce livre, Montherlant découvre le monde romain, qui enflamma son imagination et qui le fascinerait pendant toute sa vie, comme en témoignent les essais du *Treizième César*, le roman *Thrasylle* et la pièce de théâtre *La Guerre civile*. La prise de connaissance de cette œuvre fut pour le jeune Montherlant «un des événements considérables de [son] existence : la révélation de l'art d'écrire, et la révélation de ce que [il est]» (*Carnets*, 1957-1958 : 145). En même temps, annonce-t-il, «*Quo Vadis* fait apparaître la plus grande partie de ce qu'il y a en [lui], et qui y sera toujours » (*ibid* : 151). En effet, le monde romain avait la grandeur, la dignité, la profondeur et la gravité qui n'existaient pas pour Montherlant dans le monde contemporain. Sa nostalgie pour le passé nous est évidente dans les confidences qui ressortent du *Treizième César* : «L'imagination aidant, je vivais alors [à l'époque du renvoi du collègue à seize ans] littéralement dans la Rome de Néron et il est vrai que quelques épisodes que je vivais avaient des ressemblances avec des épisodes de *Quo Vadis ?* ».

En deuxième lieu, la révélation de la tauromachie provoqua une fascination pour l'Espagne et pour les taureaux. Lors d'une visite à Bayonne en 1909, le jeune Montherlant assista à une corrida et la passion de la tauromachie saisit cet adolescent. «Sous la parade de la corrida, il découvre la peur qu'il était séant de cacher et aussi, mêlée à la peur, une excitation sexuelle » (*Va jouer avec cette poussière* : 69). La corrida et l'athlétisme, tous les deux des poursuites solitaires, seront célébrés dans son ouvrage :

De la violence ordonnée et calme, du courage, de la simplicité, quelque chose de vierge et de rude qui ne s'examine pas soi-même : voilà ce que j'ai aimé dans la guerre, [...] et voilà ce que j'ai retrouvé ici [avec le sport] » (*Les Olympiques* : 333).

Dans son récit *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, Montherlant affirma : «Je rêvais de retrouver avec le stade la générosité collégienne et guerrière » (1973 : 26). Le culte du sport l'introduisit en même temps dans le domaine de la Beauté, c'est-à-dire dans le sentiment de la valeur et de la dignité du corps humain. Montherlant évoque «la musique du sport, les heures de poésie qu'il nous fit vivre, dans la grâce -- la beauté parfois -- des visages et des corps de jeunesse, dans la nature et dans la sympathie » (*Les Olympiques, Préface* : 227). Le sport jouait le rôle d'une foi, d'une chose sacrée chez Montherlant<sup>3</sup>, dans lequel il recherchait pour lui-même un accomplissement individuel. Le sport, «c'est la camaraderie dans un climat d'honneur et de fidélité » (Sipriot, 1982 : 165). En plus, le sport s'annonce comme le triomphe 'du culte de moi' et la recherche d'une valorisation de soi qui renouvelle pour Montherlant les vertus de la guerre qui est, indique-t-il, «le seul lieu où on a pu aimer les hommes » (*Essais*, 1924 : 216). Ainsi prit naissance le thème de l'héroïsme, cultivé non point tant pour le service d'une cause que pour lui-même. Montherlant fit beaucoup pour promouvoir cette image. Cet héroïsme sera l'inspiration des œuvres romanesques telles que *Les Olympiques* (1926) et *Les Bestiaires* (1926).

Le troisième épisode qui influença fortement la vie et l'œuvre de Montherlant fut son expulsion du collège à un âge jeune et impressionnable. Montherlant fit ses études sous la direction de précepteurs religieux à l'école Saint-Pierre de Neuilly, puis chez les Jésuites à Sainte Croix de Neuilly. Les années passées au collège firent une impression forte sur le jeune Montherlant, éveillant en lui la passion des êtres : «Les êtres, les êtres, il n'y avait qu'eux », écrira-t-il dans *La Relève du matin* (1920), car il s'intéressait toujours à la complexité et au mystère de la nature humaine. «Je ne m'occupe que de l'homme », note-t-il dans *Va jouer avec cette poussière* (1958 : 21). C'est qu'à Sainte Croix de Neuilly il fit la connaissance d'un garçon dont il dira, dans sa dernière œuvre *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* «Cet être est le seul que j'aie aimé de ma vie entière, mes autres amours n'avaient été que des caricatures de celui-là et le bonheur même avait été peu de chose après lui » (1973 : 217). Une amitié particulière naquit entre Montherlant et un ami de treize ans, et leur rapport fut mal jugé. Montherlant fut renvoyé de cette école en 1912. Ce renvoi marquerait

<sup>3</sup> Voir P. O'Flaherty, 1996. «Le corps comme objet d'art dans l'œuvre de Montherlant », pp. 70-80.

Montherlant pour toute sa vie<sup>4</sup>. Sipriot prétend que «l'expulsion le frappe au plus fort de sa vie. C'est l'exil et Montherlant ne sera jamais pareil aux autres» (1985 : 22). Montherlant atteste avoir connu à l'époque de son renvoi du collège, une solitude effrayante : «De mars 1912 à la fin de 1914, au 'printemps de la vie', je n'ai fait que heurter désespérément contre des barreaux et c'étaient des barreaux qui n'existaient pas» (*Essais, La Relève du matin* : 9). Cette exclusion fut aussi la première fois que Montherlant se désolidarisa d'un ordre dont on voulait lui imposer les lois. Il est fort possible que cet épisode explique la distanciation volontaire de Montherlant de la société et d'autrui. Il devint observateur et plus tard critique méticuleux de l'humanité. De son point de vue la vie «en soi est un bien» (*Va jouer avec cette poussière* : 36), mais le monde contemporain est «sombre dans l'imposture, la lâcheté, la méchanceté et la bêtise» (*Tous feux éteints* : 25). Il écrivit dans ses *Carnets* (1931 : 29) : «Dédaigner le monde comme je le fais ; écrire toujours, cependant, comme si je le respectais : qu'y a-t-il qui montre mieux que ce n'est pas pour lui que j'écris ? ». On ne s'étonne pas de sa réaction en face de la société car il découvrit tôt dans la vie la vanité des choses : il se retira, tout en se sentant éloigné et en marge de l'univers, phénomène, pensons-nous, dont il avait souffert tout au long de sa vie. De son propre aveu Montherlant

[...] cherche à ce que les choses que je fais aient un sens, et le fossé, qui a toujours existé, mais est aujourd'hui plus profond que jamais, entre moi et les gens qui m'entourent, vient de ce que les gens font des choses qui n'ont pas de sens (*Carnets 1958 – 1964* : 148).

Montherlant exprima fréquemment son mécontentement vis à vis de l'époque moderne qui, d'après lui, a perdu toutes ses valeurs et qui était en pleine décomposition. Le monde actuel, note Montherlant, contient un «grotesque dont il n'est pas conscient, et un tragique dont il se rend à peu près compte, mais sans le mettre à la bonne place», c'«[était] un mélange détonant de tragique et de grotesque» et ce qu'on ressentait pour la patrie était «un mélange de mépris et de l'amour» (*Carnets*, 1955 : 22).

À l'origine, il envisagea l'arrivée de la première guerre mondiale et la mobilisation comme «la menace d'un dérangement à ses travaux». L'armée fut en effet perçue avec dérision dans sa famille (Interview avec Patrick Bureau, Vidéo : 1995). Néanmoins, en 1914, au début de la

<sup>4</sup> Montherlant écrivit maintes fois au sujet de cet incident de sa jeunesse : *Thrasylle* (roman inédit : 1913-1914), *La Relève du matin* (Essai : 1920), *Les Garçons* (Roman : 1969), *La Ville dont le prince est un enfant* (Pièce de théâtre : 1951).

Grande Guerre, il chercha à s'engager dans l'armée, à l'exemple d'un de ses amis dont il ne voulait pas être séparé. Sa mère mourante lui demanda d'attendre un peu. Inspiré par cet incident, Montherlant écrira sa première pièce, *L'Exil*, qui ne sera publiée qu'en 1929. Après la mort de sa mère, et avec l'autorisation de sa grand-mère, il réussit finalement<sup>5</sup> en 1917 à se faire affecter en première ligne, au 360<sup>e</sup> régiment d'infanterie. Blessé, il essaya après sa guérison de retourner au front, mais au terme de sa convalescence, il fut désigné comme interprète auprès de l'armée américaine.

Toutefois, sur la guerre, comme sur tout dans sa vie, Montherlant avait des sentiments contradictoires. D'une part, il écrit dans son essai *Le Chant funèbre pour les morts de Verdun* : «la guerre est restée pour moi la plus tendre expérience humaine que j'aie vécue », et d'autre part, il constata à son ami J.-N. Faure-Biguet : «Je n'ai jamais regretté d'avoir passé deux ans à asseoir les bases de ma culture, pendant que les garçons de mon âge se faisaient tuer » (1948 : 166). Caton dans *La Guerre civile* dira : «Demain, confondus chez les morts ; après demain, confondus dans l'oubli » (II, 5 : 1279). La guerre signifiait pour Montherlant tantôt chose inutile, chose incompréhensible, tantôt un ordre, une communauté et une fraternité qui propageait la solidarité et la camaraderie connues autrefois au collège. L'idée lui vint à l'esprit que la guerre pourrait être l'occasion de rompre avec sa solitude et de retrouver une communauté, un ordre, comme nous l'avons déjà signalé. La guerre, comme le sport, cet «ordre mâle» lui offrait une fraternité et lui permettait un accomplissement total de la vie. Ce serait, croyait Montherlant, une façon de vivre avec plénitude. Pourtant les lettres que Montherlant écrivit à sa grand-mère pendant cette période<sup>6</sup> confirment qu'il a cyniquement cherché à utiliser le service militaire comme tremplin pour lancer sa carrière littéraire.

Le monde de la littérature, en revanche, offrit à Montherlant une vie sans préjugés, sans réserves. Sa carrière littéraire s'ouvrit par la publication de la série d'essais intitulée *La Relève du matin* (1920) où il chanta la gloire du collège, et plus tard par la parution de son premier roman, *Le Songe* (1922), inspiré de la guerre. Entre les deux guerres Montherlant écrivit une longue série d'articles, d'essais et de romans. Ce n'est que

<sup>5</sup> Paradoxalement, l'armée rejeta Montherlant la première fois qu'il essaya de s'engager à cause d'une hypertrophie de cœur. Ce ne fut que l'année suivante, en 1917, qu'elle l'accepta.

<sup>6</sup> Le 9 février 1918, Montherlant écrit à sa grand-mère : «Ma sphère de mouvance littéraire sera dans le monde 'bien-pensant', et je serai déshonoré si, après la guerre, je n'avais rien fait » (Sipriot, *Album Montherlant*, 1979 : 78). Il faut remarquer que la correspondance entre Montherlant et sa grand-mère n'était jamais publiée séparément. Les lettres apparaissent pour la première fois dans l'œuvre de Sipriot : *Montherlant sans masque, Tome I et II* (1982 et 1990).

pendant la deuxième Guerre mondiale qu'il se tourna vers le théâtre avec *La Reine morte* (1942). Déjà en 1942, cette pièce fut saluée comme chef-d'œuvre théâtral. L'œuvre dramatique de Montherlant, nous le verrons, oscille entre des sujets historiques et sujets modernes, et il ne cessa de faire éprouver à ses personnages la tentation du désespoir face à l'impuissance humaine. Montherlant définit son théâtre comme un théâtre tout intérieur, exclusivement psychologique, orienté autour de problèmes qui se rapportent à la nature permanente de l'homme, « parce que le monde est mené par des questions de personnes », opine-t-il dans *Les Olympiques* (361). Cependant, partout on trouve le reflet des influences de sa jeunesse et les traces du désillusionnement né pendant ses années d'errance, épisode que nous discuterons plus en détail. C'est donc lui qui figure dans des aspects de chaque pièce ; comme le dit Sipriot (1975 : 4) : « ce que Montherlant prête à ses personnages, le plus souvent est sa vie propre ». Nous sommes persuadés avec ce même Sipriot (1985 : 127, 160) et avec les biographes Faure-Biguet (1972 : 92) et de Beer (1975 : 25-36), que l'obsession avec la solitude, l'aliénation et l'exclusion de notre auteur surgit des épisodes de sa vie, et surtout des trois événements que nous avons mis en relief.

Sa grand-mère bien-aimée mourut en 1925, événement qui accabla Montherlant. Dès lors le désenchantement et la désillusion de la vie saisirent Montherlant et il commença une longue pérégrination dans les pays de la Méditerranée occidentale : Espagne, Afrique du Nord, Italie. Pendant ces années d'incertitudes et d'errances, Montherlant se retira dans la solitude. Il se dit un « voyageur traqué »<sup>7</sup>, traqué par l'ennui et la nostalgie dont il se libérait en écrivant. De cette époque datent bien des Essais et des œuvres romanesques, parmi lesquelles *Les Célibataires* (1934) et les quatre volumes des *Jeunes Filles* (1936-39).

---

<sup>7</sup> L'expression est de Montherlant dans son essai *Aux Fontaines du désir* (1927), où il raconte les années de crise, de 1925 jusqu'à 1930, pendant lesquelles il voyagea constamment entre l'Afrique du Nord et la France en quête du bonheur et de la liberté.



“J’ai su pendant ces années-là, ce que c’est d’être amoureux, amoureux fou, amoureux comme je ne l’ai plus jamais été de ma vie! D’ailleurs chasteté absolue. Pas un baiser” (J.-N. Faure-Biguet, *les Enfances de Montherlant*).

Figure 8: *L’Exil: au Studio des Champs Elysées, 1974.*

A cause de son 'exclusion' durant son adolescence, Montherlant, comme bien des personnages qu'on rencontrera dans son œuvre, se trouva séparé, éloigné de ceux qui l'entouraient. Solitaire par sa nature et détaché du monde, il aurait pu dire avec Cisneros : «La passion de la retraite s'est jetée sur moi comme un accès de fièvre [et je puis] oublier ce cauchemar que sont les hommes » (*CE*, II, 1 : 1157). L'écart semble parfois recherché par Montherlant et le personnage d'Alban dans *Les Garçons* aura la même volonté d'isolement. Notre écrivain reconnu très jeune qu'il n'était «solidaire de rien ni de personne » (Interview avec P. Bureau, 1995), mais il se demande quand même : «que peut-on contre un homme de qui le seul objectif est d'être tenu à l'écart ? » (*Carnets*, 1935 : 189). C'est dans ses carnets *Tous feux éteints* (120) que Montherlant écrivit la phrase que nous avons choisie de mettre en épigraphe à notre étude: «Ma première pièce était *L'Exil*. Ma dernière pièce, celle que je joue moi-même, pourrait elle aussi avoir pour titre *L'Exil* ». Manuel Sito Alba fait allusion dans *Montherlant et l'Espagne* au «goût qu'éprouve (Montherlant) à considérer comme exil la difficulté avec laquelle il s'incorpore aux milieux qui se présentaient à lui : le collège, la guerre, la France » (1978 : 22). Toute la vie et l'œuvre de Montherlant semblent graviter autour du fantasme de l'exclusion.

Dès l'âge de treize ans déjà Montherlant a caché avec discrétion sa vie intérieure, et il montra très tôt sa prédilection pour l'imposture, pour l'indifférence et pour la feinte. Dans une lettre à sa grand-mère datée du 28 février 1919 (citée dans Sipriot, 1982 : 99), Montherlant a déjà mis l'accent sur l'importance de «faire semblant d'être comme les autres tout en prenant soin de rester en dehors du jeu » (Sipriot, 1982 : 99).

Très tôt Montherlant créa son propre univers pour pouvoir s'exprimer dans l'indépendance et dans la solitude, car, dit-il : «Plus je vais chez les hommes, plus j'en reviens inhumain » (*Va jouer avec cette poussière*, *Carnets* 1958 - 1964 : 33) et il était de l'opinion «qu'il s'agit avant tout de ne pas dire ce qui est » et que [même] sa vie privée fut surtout «un jeu où jamais [il] ne fut engagé très profondément, toujours détaché de [ses] buts, toujours dans le camp adverse ... » (*Va jouer avec cette poussière*, *Carnets*, 1958-1964 : 193). Philippe de Saint Robert en tient compte dans son essai *Montherlant le séparé* : «Nous savons qu'il a choisi de ne pas tout publier, et même de ne pas tout écrire, et que toujours il a rusé avec les questions qu'on lui pose sur de certaines choses » (1992: 15). Et Romain Lancrey-Javal (1995 : 7) y fait allusion à propos de *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, publié après la mort de Montherlant, disant que c'est le dernier récit «autobiographique qui triche une dernière fois avec le passé vécu de l'auteur en prétendant le



livrer ». Et Montherlant rira le dernier à travers son Don Juan qui prononça le maxime suivant : « Comme les apparences sont mensongères » (*DJ*, I, 1 : 1023).

Cependant, tout au long de son existence, Montherlant fut profondément atteint par le désir de faire partie d'une vie en communauté, de s'intégrer ou d'appartenir à n'importe quelle communion fraternelle : le collège, l'équipe athlétique ou la guerre, qui allait être, croyait-il « du collège en grand » (*EX*, I, 3 : 28). Avec l'aspiration de passer de la communauté du collège à celle de l'armée, Montherlant fut l'homme « averti de son destin, mêlant les examens et la menace d'être mobilisé, se préparant ensemble à la vie et à la mort » (*La Relève du matin* : 106). Il avoue avoir « pris à la guerre un goût de l'équipe » et, passionné de ces « heures de fraternité » là, il rêvait de « retrouver avec le stade la générosité collégienne et guerrière » (*Mais aimons-nous ceux que nous aimons ? Récit* : 26). Au stade, comme nous l'avons déjà signalé, Montherlant découvrit également la joie du corps et de l'âme dans la beauté du geste sportif. Il parla de « l'ordre » qu'il créa autour de lui : l'ordre du collège, l'ordre de la guerre auquel il prenait part. L'on ne s'étonnera donc pas de voir plus tard les ordres de chevalerie qui apparaissent dans *Malatesta* et dans *Le Maître de Santiago* ou l'ordre religieux qui se trouve dans *Port-Royal*. En effet, nous verrons que bien des protagonistes montherlantiens manifestent leur besoin d'un ordre qu'ils définiront eux-mêmes en fonction de leurs propres exigences. Cet « ordre » est semblable à une sorte de cercle d'élus à valeurs partagées, de privilégiés dans lequel l'on pourrait trouver un apaisement de l'âme et de la chaleur humaine. Montherlant, comme ses personnages, trouvait une force morale à être intégré dans un tel groupe. Il était tenté à la fois par la solidarité avec ses pairs et cet « ordre » qui fut un moyen de retrouver une sorte d'élitisme, une supériorité, trait déterminant de sa personnalité.

Son expérience au collège fut le premier échec, le premier exil. Comme le dit Philippe de Presles, son alter ego, dans *L'Exil* : « Hier, au collège, je me mêlais, et c'est pourquoi j'y ai été si heureux. Et puis le collège qui m'exile, pour je ne sais quelle bêtise, quand j'avais fait de lui ma chose et mon amour » (*EX*, II, 8 : 50). Le jeune Montherlant découvrit avec déception qu'il était « follement » indifférent aux choses et aux gens. Dans une lettre à sa grand-mère, il écrivit : « Je sais la vanité de ce que j'ambitionne pour moi. Le mépris et le dégoût des êtres m'ont décidé à être plus sans scrupules que jamais pour mes moyens de parvenir » (le 28 février 1919). Montherlant portait le masque de l'indifférence à son degré ultime pour parvenir à faire face au monde. Par conséquent la

solitude fera partie intégrante de son expérience et l'exil intérieur devint sa condition.

Dans *Les Enfances de Montherlant*, Faure-Biguet commente la sensibilité et la solitude recherchées de Montherlant : «A neuf ans [...] il vit assez à l'écart. À trente ans [...] il portait en lui une angoisse ardente qui, semblait-il, ne le devait plus quitter » (1972 : 10). Brasillach va plus loin encore. Il appelle la pièce *L'Exil*, «un document biographique ». Il déclare que c'est «la clef de tout ce qui suivra -- la clef qui devient vite un passe-partout qui finit par ouvrir toutes les serrures, même les plus improbables » (*Le Petit Parisien*, 22 décembre, 1943). Montherlant soutenait que le sujet de *L'Exil* n'était point un épisode de sa vie<sup>8</sup> et il insista qu'il était le seul à connaître ses sources. Mais nous sommes de l'avis que le thème de *L'Exil* est en fait sa propre histoire : un jeune homme qui veut s'engager pour rejoindre un ami est retenu par sa mère et il en souffre. Il est en quelque sorte le prisonnier de l'amour de sa mère. Quand l'ami de Philippe revient sa mère lui donne enfin l'autorisation de s'engager -- et il ne veut plus partir ! Ce n'était qu'un prétexte. Pour éviter l'humiliation et sauver la face devant sa mère il s'engagera quand même dans l'armée. L'expérience de Philippe de Presles est presque tout à fait pareille à celle de Montherlant durant la première Guerre mondiale. C'était enfin sa grand-mère, Mme de Riancey, qui «aimant avec passion » son petit-fils, «se démena pour que, auxiliaire à l'intérieur, [Montherlant] fut envoyé au front, en première ligne ». Il écrivit en plus : «Elle m'adorait, et elle m'envoyait à la mort, parce que j'avais envie » (*Carnets*, 1971 : 114-115). En effet elle prit le contre-pied du personnage de la mère dans *L'Exil* qui «insinue à son fils qu'elle mourra s'il s'engage » (*ibid*).

Pendant ses errances après la mort de sa grand-mère, Montherlant quitta Paris, avec la volonté de se désolidariser de la société et de ses contraintes et de rechercher le rythme essentiel de la Nature, le secret de la vie et des sensations pures. Il en parle dans son essai *Aux Fontaines du désir* : «J'ai décrit les sentiments qui me firent gagner le large. En deux mots, il me fallait 1) réaliser la féerie 2) me désolidariser » (*Essais, Service Inutile* : 572). Epris de liberté, Montherlant comptait se réaliser pleinement et il le fit : «J'accomplis la grande vie des sens, et,

---

<sup>8</sup> Montherlant précise dans ses *Notes de 1954* : «Le sujet de *L'Exil* n'était nullement un épisode de ma vie, que je n'aurais fait que romancer. Il était sorti tout entier de quelques paroles (...) échangées entre ma mère et moi. Je lui avais fait part d'une velléité de m'engager pour suivre un ami. Elle m'avait répondu : 'Attends donc pour t'engager que je sois morte. Tu n'auras pas longtemps à attendre'. Rien de plus. Tout s'était épanoui hors de ce germe infime » (*EX, Notes de 1954* : 9). Mais est-ce si 'infime' ? On ressent une amertume profonde chez Philippe de Presles qui souligne l'obstination de Montherlant à s'engager.



“Hier, au collège je me mêlais, et c’est pourquoi j’y ai été si heureux”  
 (*L’Exil*, II, 8 : 50).

*Figure 9: La Ville dont le prince est un enfant. Représentée au Théâtre Michel en 1967. Mise en scène de Jean Meyer. Avec Didier Hautepin et Philippe Pauling.*

l'ayant expulsée en l'accomplissant, je me trouvai libre, pour une vie spirituelle » (*Service inutile* : 574). Il reconnut que :

Jusqu'en 1925, je n'avais connu que le collège, la guerre et le stade ; tout cela ne faisait pas la vie. La vie me fut donnée vraiment en 1925<sup>9</sup>, et je reconnais que je pris avec elle certaines libertés (*ibid*)<sup>10</sup>.

Montherlant constata à cette époque qu'il voulait atteindre «la volupté du vide, un détachement complet» où tout espoir réside dans la fuite (*Quelques mois de féerie, Quelques jours de Galère, Textes inédits nord-africains*, 1995 : 8). C'est donc de son propre aveu qu'il chercha l'exil et qu'il le retrouva en Afrique du Nord et en Tunisie sous les coups de soleil où «il y a encore des paradis» (*Coups de soleil*, 1976 : 76-131). Ses voyages le conduisaient à «jouer avec les bonheurs qu'il déchire et rejette» (Mohrt : 1233), à exalter le plaisir sensuel et la liberté : «Vivent les sens ! Eux ne trompent pas» (*Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* 1973 : 61). Selon une de ses propres déclarations, citée ci-dessus, Montherlant éprouvait le besoin de se dépayser pour «réaliser la féerie», qu'il définit comme la mise en pratique de sa poésie, c'est-à-dire, la transformation de «la rêverie dans le réel» (Sipriot, 1979 : 289). Montherlant avait aussi «une grande gourmandise de la créature» (*Service Inutile* : 572), autrement dit, il éprouvait un désir inassouissable d'épuiser tous les délices du corps, ce qui le menait à courir le monde comme «un voyageur traqué».

Durant ses «voyages traqués», Montherlant fut accompagné de petits serviteurs qu'il ne mentionne qu'en termes dissimulés et avec de prudentes transpositions. Il se complaisait à l'incognito et utilisait le sobriquet de 'M. Millon'. Il cachait ses aventures pédérastiques<sup>11</sup> dans «l'évocation brûlante de sa solitude ou de l'amour pour de jeunes filles espagnoles ou orientales» (Lancrey-Javal, 1995 : 4). Il prenait toujours soin de dissimuler sa vie privée qui paraît s'effacer derrière l'histoire de ses œuvres. Dans une lettre inédite<sup>12</sup> (le 3 juin, 1942) à Roger Peyrefitte, Montherlant avoua : «Je ne sacrifierai pas ma vie privée. Je tiens à elle plus qu'à mon œuvre». Néanmoins, ayant toujours un penchant pour

<sup>9</sup> Autonome, libéré de toute dépendance familiale pour la première fois de sa vie, Montherlant découvre «une vie spontanée, plus profonde, plus réfléchie avec l'excitation merveilleuse que procure l'indépendance» (Sipriot, 1975 : 67).

<sup>10</sup> Sipriot raconte les fugues de Montherlant et «sa quête pour la féerie» dans son *Album Montherlant* (1979 : 100-110).

<sup>11</sup> Dans ses *Propos Secrets* (140), Roger Peyrefitte reprocha à Montherlant le fait qu'il s'appliquait à laisser dans l'ombre sa vie privée, sa pédérastie surtout, car, écrivit-il : «la pédérastie est la base même de votre vie [et de] la mienne».

<sup>12</sup> Cette lettre est à lire dans Sipriot, 1990 : 199).

l'ambivalence, Montherlant contredit ce qu'il avait écrit en 1930 dans ses Carnets XIX (1930 : 23) :

Pendant huit ans, je n'ai vécu que pour le plaisir, la libération de tous les instincts. Ces saturnales de huit ans. A peine avais-je le temps de désirer. J'y ai sacrifié une partie de mon œuvre, mes intérêts, ma carrière, mes relations.

Il est de ceux qui, pareil à Oscar Wilde, ne voulait jamais faire de son homosexualité une cause célèbre. C'était un homme qui choisit de mentir à son propos -- c'était là sa stratégie -- et c'est pour cette raison qu'il était un écrivain de la dissimulation. Son œuvre est puissante justement parce que tout est allusion, tout est euphémisme<sup>13</sup>.

Il ne faut pas négliger le fait que c'est pendant cette période sans obligations que Montherlant connut aussi une période de crise, une tristesse affreuse et une solitude pénible et douloureuse. Il en parle souvent dans ses Carnets et dans ses Essais. Dans l'Avant-Propos de *Service Inutile* (1935 : 573) il fait allusion à son état de crise qui commence en 1928 «sans raison apparente». Mohrt (1973 : 51) constate qu'il «avait fait le vide autour de lui, combinant l'ascétisme et la volupté». En plus on remarque dans les *Carnets* (1930-1931) le sentiment suivant :

Dans mes poches d'incompréhensible désespoir, du temps des *Voyageurs traqués*, une demi-heure de plaisir physique, donnée par mon semblable, et le verre de mes lunettes était changé : le monde n'était plus le monde de suicide où je m'enfonçais depuis des jours (*Carnet XIX* : 13).

Cette époque maghrébine marque un moment intense mais passager de son existence. Ce fut une période charnière dans sa vie comme dans son inspiration, une période d'amour, de travail mais aussi de souffrance : «Si la maladie ou des circonstances sociales me privaient à la fois de l'un et de l'autre, (c'est-à-dire de l'amour et du travail) que deviendrais-je ? Nous retombons sur le suicide » (*ibid*: 13). Pourtant, Montherlant ayant toujours l'esprit oscillant et ambigu, se désintéressa brusquement de l'Afrique du Nord, où jamais plus il ne mettra les pieds ; sur laquelle

---

<sup>13</sup> Les exemples sont multiples. *La Ville dont le prince est un enfant* contient un thème homosexuel sous-jacent et atténué : Dans *La Rose de sable* il écrit au sujet d'une jeune indigène qu'on peut lire au masculin : *Thrasylle* raconte l'histoire de deux garçons, l'un de onze ans et l'autre de quinze ans, qui célèbre la découverte de l'amour et de la beauté du corps sous le déguisement antique. Montherlant transpose en fait sa propre expérience amoureuse de Sainte-Croix.

jamais plus il n'écrira<sup>14</sup>. Plus tard, toujours plein de déception et d'amertume, Montherlant écrira dans une lettre à une connaissance, Elizabeth Zehrfuss, (le 7 octobre, 1936, *Une amitié incomparable*, *Revue des deux mondes*) : «Je vous ai toujours dit que l'Afrique du Nord était un véritable pourrissoir : les blancs et les indigènes se contaminent mutuellement dans ce qu'ils ont de pire ».

Lors d'un retour en France en février 1929, pendant ses voyages, paraîtra dans *Les Nouvelles Littéraires* la réflexion suivante de Montherlant :

L'exil, je sais ce que c'est. C'est pour l'exil que je m'embarque [...]. Mais qui m'entraîne, et pour quoi? C'est moi-même qui m'entraîne, et pour rien [...]. J'entre dans ce que je sais qui n'est pas ma vérité, et j'y entre parce que, dans ma vérité, je n'ai pas été heureux. Sans joie dans le travail, sans joie dans le plaisir. Sans joie déchaînée, sans joie à la chaîne. Parti pour rien et rentrant pour rien.

Ces sentiments de désespoir seront repris dans *La Reine morte*, où le roi Ferrante dit : «Je suis las de mon trône, de ma cour, de mon peuple » (*RM*, I, 3 : 111), ainsi que dans *Le Démon du bien*, quatrième volume des *Jeunes Filles* :

Le cafard après le bien, chez moi, c'est tout à coup, et ça dure, et ça a des raisons, du moins je le suppose. Peut-être de savoir que ce bien a été inutile : utile en apparence, et inutile au fond, et que j'ai été dupe. Ou de sentir que, là où un autre aurait la conscience joyeuse d'avoir fait le bien, moi, c'est du remords que j'en ai, et de se connaître si différent ... Pourquoi éprouverais-je du plaisir à être si différent des autres, les fois où cette différence n'est pas une supériorité sur eux ? (1959 : 1352).

Le phénomène de l'exclusion sert de fondement psychologique à l'itinéraire intellectuel d'Henry de Montherlant. Au lieu de se sentir le souffre-douleur d'un monde sans pitié, Montherlant tire de son exclusion un motif de fierté et de légitimité, comme si la parole authentique et sincère ne pouvait plus désormais se faire entendre que dans une situation marginale. Notre écrivain consacre sa vie à glorifier l'aliénation à laquelle il se sent contraint par la société qui l'entoure : «Il y a quelque chose de si transportant dans la solitude. [...] O régénération d'être seul ! Solitude ! Solitude ! (*Coups de soleil* : 327). C'est à travers toute une série de «mémoires», de journaux personnels qui sont, en

<sup>14</sup> Les trois romans nord-africains ne furent publiés que plus tard : *Moustique*, écrit à l'époque (en 1929), resta inédit jusqu'à 1986 ; *La Rose de Sable* fut publié seulement en 1968 ; *Un Assassin est mon maître* fut publié en 1971.

effet, les dialogues d'un solitaire, qu'Henry de Montherlant réussit à démontrer un degré d'indifférence et d'impersonnalité envers autrui.

Comme nous avons déjà signalé dans notre introduction, Montherlant assume un masque, tout «comme le masque ancien, la face grave et la face comique, et dont on puisse présenter celle qu'on voudra, selon l'opportunité» (*D'Aujourd'hui et de Toujours* : 54), pour maintenir son détachement, sa liberté même. Le masque est ce qui apparaît aux autres et c'est derrière ce masque que Montherlant se dissimule et se protège. Le masque efface l'identité de soi, les tabous conventionnels et l'individualité de l'homme, parce qu'il n'a pas besoin d'en accepter la responsabilité tant qu'il n'a pas l'air de parler pour soi. Celui qui déguise son visage, son être en se revêtant d'un masque, finit parfois par se métamorphoser et devenir ce que représente le masque. Nous savons que Montherlant, l'homme, l'être authentique, reste conscient de sa différence et de son écartement. Le masque n'est que l'apparence, le visage qui se montre au monde. La réalité est sentie de l'intérieur et ne sera pas forcément communiquée à l'extérieur. Montherlant aimait dire : «Ce qui est important, ce n'est pas d'être différent des autres, c'est d'être différent de soi» (*Un Voyageur solitaire est un diable* : 351). «Le masque permet donc d'être un autre, de voir sans être vu, de se faire voir comme on n'est pas, comme on voudrait qu'on vous voie» (Sipriot, 1982 : 342). C'est en assumant le masque du passé, souvent celui de l'Antiquité ou de l'histoire, que Montherlant réussit à mener une double vie et à se distancier de l'intolérance et de l'ostracisme de la société et des critiques où les présomptions et les préjugés abondent, même si dans les pièces «en veston», il met en scène des épisodes et des personnages contemporains. Autant que le masque, la feinte était un mode de se camoufler chez notre écrivain. Ainsi à l'âge de vingt-trois ans il avait déjà avoué sa «pente de faire des choses sans y croire, qui est précisément la feinte [...] : J'avais vécu, j'avais voulu vivre la feinte» (*Carnets 1964* : 193). Il écrivit en plus :

Et ma vie privée, [...] fut surtout un jeu où jamais je ne fus engagé très profondément, toujours détaché de mes buts, toujours dans le camp adverse autant ou plus que dans le mien, toujours prêt à faire puce, et semblable au joueur de foot en action dont le visage tendu et les gestes violents feraient croire qu'il lutte pour sa vie, alors qu'en réalité il sait bien que sa victoire ou sa défaite, c'est égal, et que tout cela n'a d'importance que celle qu'il amuse à lui donner, c'est-à-dire n'a pas d'importance véritable (*ibid*).

Montherlant célébrait la feinte, la dissimulation et l'indifférence dans son œuvre comme dans sa vie.

Montherlant soulignait toujours l'importance de sauvegarder ses sentiments intimes. La certitude de notre dramaturge qui en résulte ressortit dans *Le Cardinal d'Espagne* quand Cisneros constate à Cardona: «Songez surtout à ce que vous ne lui direz pas» (CE, II, 5 : 1149). Il vaut donc mieux garder ses intentions pour soi. D'où vient souvent l'opinion que Montherlant se montre hautain et dédaigneux dans son œuvre ainsi que dans sa vie privée. Nous pensons en effet que c'est un moyen de protéger ses tendances homosexuelles. Même pendant son séjour en Afrique du Nord<sup>15</sup>, pendant ces années de découvertes et de vagabondage, quoique libéré de soucis et se livrant à l'insouciance, Montherlant, nous assure Dugas, «a soigneusement caché des unes aux autres les amitiés créées des amours clandestines en Algérie» (1995 : 13)<sup>16</sup>.

À travers toute l'œuvre de Montherlant l'on trouve une série de symboles qui puisent leur origine dans ce qu'appelle Alba (1978 : 145), «le mythe de l'exil, de la non-intégration». Ce «mythe» de l'exil, retenu sous plusieurs formes, est, selon nous, une «vérité» et non un «mythe», et elle se répète inlassablement dans les écrits de Montherlant. Dans la pièce *L'Exil* il s'agit d'une personne exilée dans sa famille. *La Reine morte* illustre l'exil de la vie politique, de la patrie même. *Le Maître de Santiago* met à jour l'exil de la société ainsi que l'exil vis-à-vis de Dieu. Nous partageons le sentiment de Charles Aubrun (1978: 9) quand il opine que «Montherlant cherche dans ses écrits un baume pour son mal et une issue à son désespoir». La preuve est à voir dans tous les carnets, toutes les notes de théâtre de notre écrivain, qui confesse comment «au fond du désespoir», (*Carnets XIX*, 1930-1931 : 13) son art créateur lui est toujours un réconfort et une consolation.

Montherlant subit l'influence de Maurice Barrès qui, lui aussi, 'souffrait' de la solitude<sup>17</sup>. Individualiste, Barrès aimait mieux être seul car pour lui la solitude représentait le secret des forts : «Courrons à la solitude. Soyons des nouveau-nés !» (*Le Culte du moi*, Livre IV : 12). C'est

---

<sup>15</sup> Pendant son errance, Montherlant s'est fait accompagner par un petit «serviteur» arabe, «ce gamin, abandonné et sans métier, ramassé dans le ruisseau» (*Moustique* : 54), auxiliaire rencontré à Marseille en 1926. Cette histoire fut racontée dans *Moustique*, (écrit en 1929, publié en 1986) et nous révèle, selon Sipriot (1982 : 294) «la vie profonde de Montherlant qui, pour une fois, n'a rien à nous cacher».

<sup>16</sup> Montherlant se lia en Afrique du Nord avec le poète et journaliste Claude-Maurice Robert, converti à l'Islam. Ce dernier, qui habitait Alger, menait comme Montherlant une vie solitaire et marginale. Les deux amis partageaient souvent ensemble à la recherche de tous les plaisirs d'Alger.

<sup>17</sup> Montherlant avait une grande admiration pour Barrès et le «culte du moi». Il avoue qu'il lisait Barrès pour le plaisir à quatorze ans (Interview avec Patrick Bureau, film de la Pléiade, 1995). Montherlant a consacré quelques essais à Barrès dans *Aux Fontaines du désir* (1963 : 265-290).



exactement ce sentiment de désengagement et de renonciation qui se trouve chez Montherlant. Après avoir célébré la guerre, le stade et l'arène, Montherlant, parvenu à l'âge mûr, se place parmi les moralistes.

Montherlant est de ceux dont la production littéraire ne naît point des caprices d'un moment<sup>18</sup>, mais apparaît comme le résultat d'une aventure spirituelle dégagée des contingences et cela lui vaudra l'inimitié solide des auteurs et des critiques engagés. Montherlant ne faisait rien pour solliciter la faveur du public et il répondait toujours par du mépris et de l'indifférence aux attaques dont il était l'objet. Il aurait pu dire comme Malatesta «Je me sens plus à l'aise lorsqu'on m'insulte que lorsqu'on me loue» (*ML*, II, 5 : 370), pourtant il admettait revenir de «ces conférences données dans le Midi (1934) avec une grande sensation d'isolement, qui d'ailleurs m'est indifférente [...]. Isolement du fait de n'être pas compris : ce que je dis ne 'passe' pas» (*Carnets*, 1934 : 183). Pendant plus de cinquante ans, Montherlant poursuivit l'élaboration d'une œuvre née de tourments intérieurs, mais son expression reste sereine. Selon Sipriot, il est «de ces esprits fidèles à eux-mêmes qui reprennent indéfiniment, approfondissent leurs thèmes de prédilection, et ne regardent pas comme conquis le terrain qu'ils ont exploré» (Sipriot, 1975 : 175).

D'après Michel de Saint Pierre (1987 : 18) Montherlant est l'un des «meilleurs écrivains français de ce temps, je dirai même, de ce siècle». Selon J.-L. Curtis («Montherlant ou la Fureur du rien», *Haute école*, 1950 : 162) :

Montherlant polémiste et moraliste, Montherlant pourfendeur de la médiocrité, est souvent inégalable. Il est difficile de résister à cette voix coléreuse, acerbe, hautaine, ironique, désespérée, qui fustige, partout où elles se terrent ou s'étalent, l'ignominie et la bêtise du siècle. Cette voix qui formule, une fois pour toutes, nos répulsions et nos dégoûts. [...]. Jamais plus belle langue ne fut au service d'une pensée plus importante, plus vraie et plus haute.

Cependant, Montherlant est l'un des auteurs français les plus contradictoirement commentés. Les féministes ne l'admirent bien sûr pas : Il est, écrit Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, (1942 : 363), «un égocentrique, un misanthrope morose, un monstre d'égoïsme, un misogynne qui fuit le réel». «Dressé parmi le néant des autres comme

<sup>18</sup> Dans son œuvre *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* (1973 : 41) Montherlant note que de onze à vingt-six ans, il tenait «un journal intime très détaillé de ma vie dans ce qu'elle avait d'important pour moi, qui ne cessa jamais d'être mes préoccupations sentimentales ou sensuelles». Nous sommes de l'avis que dans l'écriture d'un journal personnel Montherlant trouva encore un exutoire à exprimer sa solitude.

sa propre statue, il exsude l'orgueil », commente Dejean (1945 : 31) et encore «sa solitude aveugle rend son message vain ». Dutourd va plus loin encore et affirme que l'œuvre de Montherlant «n'est qu'une grande imposture » (1989 : 132). À la suite d'une brouille avec Henry de Montherlant, Michel de Saint Pierre écrit que «le Montherlant des années triomphales était d'une âpreté souveraine, tyrannique, méprisante, insupportable » (1987 : 22). Ainsi, tout chargé d'anathèmes, Montherlant apparaît prisonnier de la légende qu'on lui a faite.

Ainsi vit-il seul quai Voltaire, parmi ses statues de marbre<sup>19</sup>. Ayant toujours la crainte de la déchéance physique et intellectuelle, Henry Millon de Montherlant mit fin à ses jours le 23 septembre, 1972, le jour de l'équinoxe<sup>20</sup>. Comme le suicide de Pétrone, acte libre et réfléchi, le suicide de Montherlant était un acte de sa seule volonté. Il mourut comme il avait vécu : «Heureux ceux qui meurent [...] dans la sainte solitude » (*Carnets 1957-1958* : 31).



UNIVERSITY  
OF  
JOHANNESBURG

<sup>19</sup> Sipriot se souvient de l'appartement inhospitalier de Montherlant, vide à part quelques bustes antiques. «Il n'y mangeait jamais, ne recevait personne qui l'incommoderait. [Il se montrait] misanthrope et solitaire » (1975 : 163).

<sup>20</sup> La date que choisit Montherlant pour se suicider est d'une signification capitale : L'équinoxe est une période de l'année où le jour a une durée égale à celle de la nuit. Pour Montherlant, en la fête de ce saint mystère, le oui est égal au non, et il est indifférent que le oui ou le non l'emporte. Comme il l'a écrit dans son essai *L'Equinoxe de septembre* (1938 : 774) : «C'est tout oui et tout non, c'est le oui et le non qui s'étreignent et fusionnent déjà dans le temps comme ils s'étreindront et fusionneront dans l'éternité. Tout est un. Et cet un est bon ».



“Que je fasse parler les Romains ou que je fasse parler les Chrétiens, c’est toujours “cette voix d’un autre monde”. Car “l’autre monde”, c’est moi” (*Carnets*, 1968:56).

*Figure 10: Montherlant chez lui, 1939.*

## CHAPITRE 3

### LE PROTAGONISTE SOLITAIRE

«Tu vivais dans la solitude comme dans la mer, et la mer te portait » (Nietzsche, 1947:16).

«L'exil, toujours l'exil ! [...], exilé de tout ce pour quoi je suis fait » (EX: 50).

«[...] je n'arrive pas à percer ce cercle infernal de la solitude » (Montherlant, *Les Lépreuses*, I, IV).

«Je vis dans la solitude parce que j'ai conquis et payé le droit d'y vivre » (*Les Jeunes Filles* : 955).

Dans ce chapitre nous allons considérer les pièces de théâtre de Montherlant et les personnages masculins principaux qui les peuplent. Nous découvrirons, l'un après l'autre, des hommes isolés et seuls qui coup sur coup semblent vivre des épisodes de la vie de Montherlant lui-même. Le protagoniste, tout comme son créateur, se démarque par sa différence qui est le plus souvent une forme de supériorité. Il se trouve par là en marge du monde, intellectuellement et socialement.

Montherlant met en scène des héros dont le monde semble refléter le caractère insensé et la vanité de toutes choses. Etant donné que, dans l'univers montherlantien, *tout vient des êtres* (*Le Songe*, XV), nous allons voir que c'est la nature de l'homme qui constitue l'action, qui provoque les actions et dicte les conséquences de ces actions. Derrière une façade d'héroïsme, les personnages de Montherlant sont solitaires et secrètement désespérés. Orgueilleux, ils ont la parole hautaine et ils aspirent à l'action d'éclat. Mais ils finissent totalement désabusés et désirent pour la plupart leur propre anéantissement pour échapper à leur déception, qui résulte en partie d'un isolement profondément ressenti.

A l'instar de son créateur, le protagoniste montherlantien se montre ambivalent et contraire. Ce personnage<sup>1</sup>, déjà né dans les essais et dans les romans, sous la forme d'Alban de Bricoule dans *Le Songe* ou de Pierre Costals dans les *Jeunes Filles* par exemple, évolue dans le théâtre tout en représentant l'être psychologique et cérébral de Montherlant lui-même. Certaines caractéristiques saisissantes se dégagent de la série de tels héros, hétéroclites en apparence mais qui se ressemblent tous à fond. D'Alvaro dans *Le Maître de Santiago* et de Ferrante dans *La Reine morte*, Montherlant écrit :

Tous deux sont des hommes désespérés et lâches. Mais Alvaro n'est désespéré que du monde qui l'entoure, il croit féroce en soi ; Ferrante est désespéré des autres et de soi. Alvaro est las du monde ; Ferrante est las du monde et de soi (*MS, Notes de théâtre* : 543).

Nous pouvons en effet répartir les personnages masculins de Montherlant en cinq catégories: Il y a en premier lieu les célibataires, les non mariés, tels Léon de Coantré et Elie de Coëtquidan du roman *Les Célibataires*, Bruno, le protagoniste de *L'Incompris* et le capitaine et Peyrony, deux jeunes hommes dans *L'Embroc*. D'autres sont des célibataires pour des raisons religieuses comme l'Abbé de Pradts et le

---

<sup>1</sup> L'œuvre de Montherlant, malgré sa répartition en romans, essais, carnets, notes et pièces de théâtre, est marquée par une unité de forme et d'idées. Il n'y a, en quelque sorte, qu'un personnage. C'est pour cette raison que nous aurons souvent à parler des essais et des romans aussi bien que du théâtre.

Supérieur dans *La Ville dont le prince est un enfant*. Le troisième groupe consiste en des veufs : Celestino, Ferrante, Alvaro. L'on pourrait mettre dans une quatrième série des célibataires qui courent les femmes. Ils s'appellent Costals, Ravier et Don Juan. Restent enfin les mariés, ainsi que Persilès ou Malatesta qui donnent l'impression d'être des célibataires, parce que la femme d'une part n'offrant aucun soutien positif à son mari, telle Madame Persilès et le mari d'une autre part, ne faisant point attention à l'opinion de son épouse, dans le cas de Malatesta et d'Isotta.

A premier abord, on remarque que presque tous les personnages masculins sont seuls. Comme nous venons de dire, un grand nombre sont des célibataires qui par surcroît ont délibérément choisi cet état. Or, cet état représente quasiment une « forme d'anarchisme » (*Le Chaos et la nuit* : 53), une condition insolite qui « frise en France une sorte de délit » (*ibid* : 58), et ils affichent ainsi la différence et l'originalité qu'ils désirent. L'on croirait que de tels personnages voudraient se garder libres pour jouir pleinement de la vie. Les célibataires du roman *Les Célibataires*, Coantré et Coëtquidan, le sont par choix et Costals, protagoniste des *Jeunes Filles*, est lui aussi trop égocentrique pour s'aventurer dans le mariage. Ces personnages constituent l'ébauche de ceux qui se métamorphosent dans l'univers théâtral sous la forme de Ravier, protagoniste de la pièce *Celles qu'on prend dans les bras*, ou de Don Juan qui sont des hommes volages, des coureurs de femmes.

Court lever de rideau qui précède *Fils de personne*, la pièce *L'Embroc* met en scène la relation entre deux adolescents : le Capitaine d'une équipe de football qui n'a que dix-sept ans et Jacques Peyrony, équipier de quinze ans et demi. Nous trouvons de nouveau que le jeune capitaine suit la tradition des protagonistes solitaires montherlantien.

Ce capitaine est abandonné par son équipe qui est plutôt attirée par le club Blackwater. Dans cette pièce, comme dans les autres pièces, « il s'agit toujours de questions de personnes » (*EM* : 1229). Le capitaine prétend faire passer en premier la valeur de son équipe, mais l'on se rend compte qu'il est plutôt question de l'équipier, Jacques Peyrony, pour qui le capitaine éprouve de l'affection : « Je ne peux pas supporter que tu me manques à l'heure où j'ai besoin de toi ». Désespéré le capitaine le menace : « Si tu quittes l'équipe, je ne te reverrai de ma vie » et avec insouciance et indifférence Peyrony lui répond : « Je la quitte » (1226). Le capitaine reste enfin seul et désillusionné :

Nous avons compté les uns sur les autres, et ça, quand on l'a connu, je croyais qu'il était difficile d'en perdre le goût. Je croyais que dans l'équipe tout était partagé, mais il y avait, au fond, quelque chose qui n'était pas partagé. (...). Tout ce que j'ai fait est perdu » (*EM*, 1226).

Montherlant est de l'opinion qu'il n'y a jamais eu « d'amitié véritable de l'adulte pour le 'jeune' » (*Notes de théâtre* : 1232) et en plus, nous convenons que le capitaine dans *L'Embroc* est de ceux qui se laissent

prendre à ce rôle de dupes qu'on les destine à jouer plus ou moins toute leur vie, mais qu'il est particulièrement pénible de leur faire jouer à un âge où leur jugement n'est pas assez développé pour qu'ils puissent se défendre (1233).

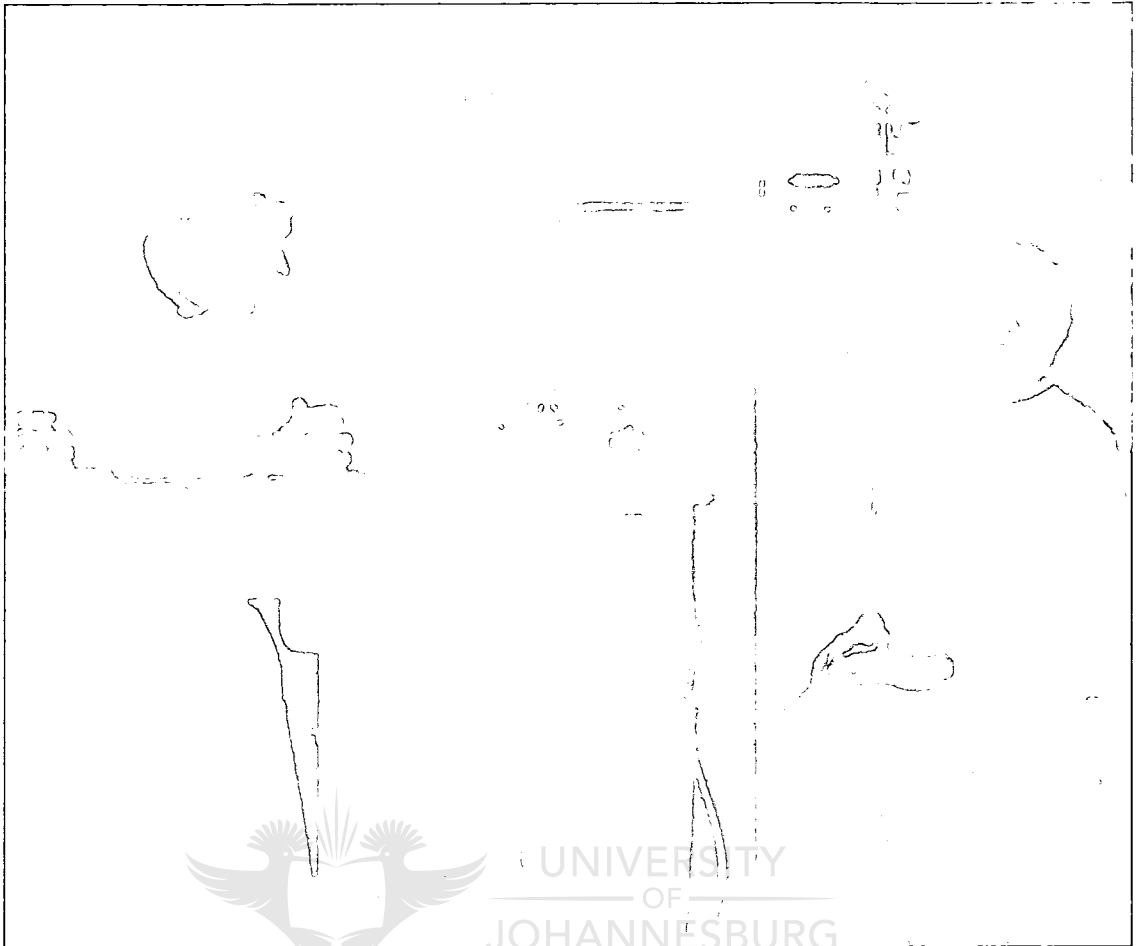
Pourtant, le capitaine, tout comme Philippe de *L'Exil* ou comme Ferrante dans *La Reine morte*, agit par égoïsme pour atteindre ses propres fins.

Bruno, le célibataire de vingt-deux ans dans *L'Incompris*, rejoint le groupe des protagonistes solitaires montherlantiens. Comme Philippe de Presles ou Georges Carrion, Bruno est également égoïste dans ses motivations. Il finit par se tromper sur lui-même, parce qu'il « prétend être ce qu'[il est] » (*IN*, I: 318) et il se croit faire un sacrifice héroïque tout en avouant qu'il est de ceux qui acceptent de « sacrifier ce qu'ils aiment le plus à un principe » (I: 323). Pourtant, son ami Pierre se moque de lui en l'accusant « [d']absurdité et [d']obstination » (V :331). Mais Bruno, obsédé de la ponctualité et qui se prend vraiment au sérieux, avoue :

C'est vrai, je finis par préférer mille fois la solitude, la solitude et son visage d'abandon, la solitude et tous les manques à gagner qu'elle comporte pour un homme jeune, à un commerce avec le monde dont tout le profit est reperdu par l'usure nerveuse que les gens vous causent en n'étant jamais à l'heure (I : 318).

Bruno choisit donc la solitude au lieu de l'amour par orgueil et par entêtement. Il s'acharne consciemment vers la rupture entre lui et Rosette, sa bien-aimée, à cause de son retard pour un rendez-vous. Avec la même hauteur que Georges Carrion, qui dédaigne son fils à cause de son soi-disant « manque de qualité », Bruno reproche à Rosette son manque de ponctualité. Il sacrifie son amour pour ce qu'il appelle des principes et il reste seul.

D'autres célibataires le sont pour des raisons religieuses. L'Abbé de Pradts, qui apparaît premièrement dans *La Relève du matin* et plus tard



“Il n’y a rien de plus émouvant au monde que de parler avec gravité à un enfant” (*La Ville dont le prince est un enfant*, I, 1:680).

*Figure 11: Didier Hautepin et Paul Guers dans La Ville dont le prince est un enfant, 1967. Photo Bernard.*



dans *La Ville dont le prince est un enfant* et *Les Garçons*, s'insère parmi les protagonistes religieux qui sont des marginaux.

Cette pièce, *La Ville dont le Prince est un enfant*, qui achève la «trilogie catholique» avec *Port-Royal* et *Le Maître de Santiago*, se situe dans les années trente. André Sevrais, élève de philosophie dans un collège religieux, aime éperdument un élève plus jeune, Serge Souplier. «Ces instants où je pense à toi sont les seuls bons de ma vie», lui avoue-t-il (*VP*, II, 4 : 710). Sevrais exprime des sentiments qui font peut-être écho aux émotions qu'éprouvait Montherlant lui-même à l'époque de son expérience à Sainte-Croix :

J'ai été attiré vers lui du premier jour qu'il est apparu à l'école (...). Et puis je suis resté six mois sans oser presque lui adresser la parole. Ensuite nous sommes devenus amis. Mais c'est maintenant qu'il va savoir comme je l'aime (II, 2 : 703).

Et plus tard : «Toute ma vie tient ici ; c'est le collège qui est ma raison d'être» (II, 4 : 707).

L'abbé de Pradts, préfet de la division des moyens, aime lui aussi Souplier, cet enfant turbulent et charmant qu'il a pris sous son aile. La jalousie conduira l'abbé à attirer le loyal Sevrais dans un piège et à le faire renvoyer du collège. Mais ce sera pour lui la perte immédiate de Souplier que le père supérieur congédie. L'abbé de Pradts est navré : «...le renvoi de cet enfant serait la plus grande douleur de ma vie sacerdotale» (III, 7 : 733). Il se répand en lamentations au Supérieur :

Vous avez brisé, pour un malentendu, ce qu'il y avait de meilleur en moi : comment n'en aurais-je pas de la peine ? 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. [...] L'affection, j'en avais une pour cet enfant. Vous l'avez ruinée et en quelque sorte déshonorée, elle qui était si propre (III, 7 : 735).

Prêtre catholique, donc célibataire, il est cependant athée. Pour lui «l'incroyance est partout, non seulement chez les élèves, mais chez les professeurs» (III, 7 : 736). Il a choisi sa profession pour la tranquillité et la joie qu'elle permet dans le monde innocent et pur de l'enfance : «Les enfants sont merveilleux, et c'est pour cela qu'il faut être merveilleux avec eux. L'extraordinaire est leur domaine ; il doit être le nôtre, et qu'y a-t-il de plus aisé ?» (II, 8 : 698).

Enseignant, entouré de jeunes garçons, de Pradts se sent comblé : « Il n'y a rien de plus émouvant au monde que de parler avec gravité à un enfant », énonce-t-il (I, 1 : 680). Loin des obligations du monde, l'abbé a trouvé son refuge comme seul adulte parmi les enfants. Mais, derrière le prêtre et l'éducateur se cache un pauvre homme confus, timide et jaloux, qui déclare à Souplier : « Jusqu'à présent je n'avais à vous sauver que de vous-même. Maintenant j'ai à vous sauver aussi d'un autre. D'un autre ! Une compétition humiliante et grotesque... » (I, 1 : 680). L'abbé de Pradts s'efforce d'expulser Sevrais, ami trop proche de Souplier, et ainsi il dévoile son jeu : cela mène inexorablement à son isolement et à son sacrifice : « Toujours le sacrifice ! Toujours croire qu'il n'y a générosité que là où il y a sacrifice » (III, 7 : 737). Que Montherlant appelle cette pièce « une tragédie du sacrifice », nous semble approprié. La faiblesse de l'abbé est double : elle est due à la fois à son rôle de tentateur tenté et au fait que, même après l'ordre du Supérieur que « Souplier n'est plus des nôtres » (III, 7 : 731), il croit pouvoir changer le cours des choses. Il pense que son projet a réussi et que Sevrais a été jugé seul coupable et chassé du collège. Tout à fait foudroyé quand il s'aperçoit que Souplier a été pareillement renvoyé, il se plaint au Supérieur :

Mettons que je demande seulement qu'on sursoie d'un mois à son renvoi. Un mois de Souplier sans Sevrais, on verra bien ! Si on me refuse cela, monsieur le Supérieur, c'est contre moi qu'on le fera. Je demande qu'on me donne toute ma chance (III, 7 : 732).

Et un peu plus, loin il se lamente : « Il est perdu, et je le perds » (III, 7 : 735).

Du conflit terrible de l'abbé naît cette pièce de l'amour et de la solitude d'aimer : « Et qui donc aimerais-je ? Qui donc puis-je aimer ? » (III, 7 : 735). L'abbé, qui se croyait victorieux et débarrassé de son rival Sevrais, se retrouve enfin seul et humilié. Ses protestations sont futiles, car elles ne font que confirmer les soupçons du Supérieur. Conscient des dangers moraux que suscite Souplier, le plus jeune des deux élèves, le Supérieur l'a renvoyé également. L'abbé tient à justifier ses actes au Supérieur :

C'est parce qu'il était le plus accablé d'entre nos enfants que je l'ai accueilli -- oui, je n'ai pas honte de le dire -- comme je n'en ai accueilli aucun autre. [...] Et d'ailleurs, du point de vue de la Maison, selon qu'il s'améliorait ou retombait, toute la division avait l'air de s'améliorer ou retomber avec lui... (III, 7 : 736).

Le Supérieur explique sa conception de l'éducation, de la société et de la vie religieuse et morale à l'abbé : « Mon rôle n'est ni de vous infliger ni de vous épargner la souffrance, mais de vous forcer à la supporter chrétiennement » (III, 7 : 738).

Le Supérieur, en tant que chef responsable, joue en effet, un double rôle dans la pièce : celui du patron du collège et celui du directeur de conscience. Le titre de la pièce est éclairci dans sa réplique à l'abbé tourmenté : « Où il y a un enfant il y a aussi la solitude, vous le savez bien. [...]. N'aurais-je pas dû vous arrêter sur ce verset d'Ecclésiaste : 'Malheur à la ville dont le prince est un enfant !' » (III, 7 : 739). La ville, c'est le collège catholique séparé du monde. Le Supérieur, comme le Moïse d'Alfred de Vigny, « toujours puissant et solitaire » (*Moïse*, v. 49) est seul lui aussi. Lui, qui a la responsabilité de prendre et de communiquer des décisions, constate à l'abbé :

Si je ne puis avoir de votre bouche l'assurance que vous ne le reverrez pas, [...] en quittant le collège il doit rompre non seulement avec tous ses camarades, mais avec tous ses maîtres, et je vous nommerai (III, 7 : 734).

La catégorie des célibataires révèle des hommes qui ont en commun l'égoïsme et le narcissisme. Même s'ils sont célibataires, ils ne sont pas sans famille. Ils ont soit une mère, soit un fils ou un oncle et leurs rapports avec ces parents sont complexes. Les problèmes des relations familiales sont maintes fois repris dans le théâtre montherlantien, comme celui du père avec son enfant dans *Fils de personne* avec Georges Carrion, dans *La Reine morte* avec Ferrante ou dans *Le Maître de Santiago* avec Mariana.

Mais quoi ! Un étranger est mon refuge, qui jamais ne m'a vue décoiffée, qui ne connaît pas même ma chambre ! Et c'est contre mon père que je cherche refuge... Contre mon père ! Il m'a créée, je l'aime, et c'est lui que je fuis ! (*MS*, III, 2 : 512).

Cette citation caractérise la réaction d'une fille devant le manque de compréhension et de sensibilité de son père. Don Juan souligne l'universalité de ce genre de séparation quand il constate à Alcacer : « Comme ils ne s'adressaient pas la parole, j'ai bien vu que c'était le père et la fille » (*DJ*, I, 1 : 1021). C'est un exemple de ce que Montherlant appelle dans *La Relève du matin* « Le peu d'importance accordé par les parents aux paroles et aux actes » (*Essais* : 23). Le roi Ferrante dans *La*



Alvaro : “A notre sang nul sang ne viendra mêler”  
(*Le Maître de Santiago*, III, 5 : 518).

*Figure 12: Le Greco, Portrait du Cardinal Fernando Nino de Guevara.  
Metropolitan Museum, New York.*

*Reine morte* est lui aussi un père amer qui considère son fils, Pedro, comme un étranger : «Devant lui, [Pedro] la patience me sortirait par tous les pores. D'ailleurs, nous vivons, moi et lui, des domaines différents » (*RM*, II, 4: 142). Ferrante se montre dur et cruel envers son fils, sans se rendre compte qu'il se blesse lui-même en blessant les autres. «Mettons que je l'aime assez », dit-il de Pedro, «pour souffrir de ne pas l'aimer davantage. Il me donne honte de moi-même d'avoir cru jadis à mon amour pour lui, et de n'être pas capable d'avoir cet amour » (II, 3 : 142). Et plus loin dans son entretien avec Inès, le roi Ferrante déclare que Pedro ne mérite ni l'amour ni l'approbation de son père :

Que m'importe le lien du sang ! Il n'y a qu'un lien, celui qu'on a avec des êtres qu'on estime ou aime. Dieu sait que j'ai aimé mon fils, mais il vient un moment où il faut en finir avec ce qu'on aime. On devrait pouvoir rompre avec ses enfants, comme on le fait avec ses maîtresses » (II, 3 :142).

Détaché et désenchanté des liens familiaux, le roi est solitaire. Par conséquent, Pedro, son fils est aussi un exclu. Dans *Fils de personne*, la relation entre le père et son fils se caractérise encore une fois par un rejet par le père de son enfant. Déçu parce qu'il a donné jour à un enfant dénué de «qualité » et qu'il juge indigne de sa considération, Georges Carrion veut se débarrasser de ce fils, Gillou, qu'il n'aime plus. Enfin, eux aussi, sont tous les deux seuls. Comme il est manifeste dans les *Carnets* (1959 : 29) : «L'amour naît quelquefois avec le temps. Avec le temps, plus souvent, il s'use. Des parents cessent d'aimer leurs enfants, ou les aiment moins, quand leur gentillesse d'enfance s'est fanée ».

Les œuvres narratives et dramatiques qui examinent la question de la solitude, s'attachent à décrire les états extrêmes de la conscience comme l'angoisse, l'agonie et la folie. Dans *La Marée du soir : Carnets* (1971 : 142), Montherlant décrit «des choses cruelles, parce que les choses sont ainsi dans la vie ». Celestino, le protagoniste du roman *Le Chaos et la Nuit*, est veuf depuis plus ou moins vingt ans, après un bref mariage contractuel et dont le seul vestige est une fille, Pascualita. Il se comporte avec tout l'égoïsme d'un célibataire, traitant sa fille sans considération. Le Georges Carrion de *Fils de personne* et de *Demain il fera jour* avait abandonné la mère de son fils Gillou. Etant lâche et égoïste, Georges, tout comme Celestino, reste seul, sans personne à la fin. Son soi-disant «amour » pour son fils n'est plus qu'un moyen pour s'affirmer lui-même. Dans les *Notes de théâtre* (270) il est écrit que «Georges est habité par un démon : le démon de la haute idée de l'homme ». Nous pouvons ajouter que la jalousie est encore un démon qui le hante. Tout en reprochant le manque d'attributs positifs de son fils, Georges en veut

à sa jeunesse. La cruauté qu'il manifeste contre son fils «se superpose [...] à la tendresse paternelle, dévorante» (*ibid*). Montherlant illustre encore une fois l'acheminement inévitable de l'homme vers l'isolement, et le rôle d'un homme qui refuse la responsabilité du mariage et de la paternité.

D'autres protagonistes masculins qui sont veufs, mènent, eux aussi, une vie égocentrique et solitaire. Alvaro, constate Montherlant dans ses commentaires de la pièce *Le Maître de Santiago*, ne pense qu'à lui-même : «Quant à Alvaro [qu'on ne connaît qu'après qu'il est veuf], qu'est son amour de Dieu, sinon l'amour pour l'idée qu'il se fait de soi ? Et, lorsqu'il aime enfin sa fille, c'est encore à travers cette idée, c'est-à-dire à travers soi, qu'il l'aime» (*MS, Notes de théâtre* : 535). Alvaro, le grand Maître de l'ordre des chevaliers de Saint-Jacques, est un être inflexible, possessif, qui est «sûr d'être dans le vrai» (I, 5 : 494) et qui veut être le «serviteur des serviteurs de Dieu» (I, 6 : 495). Mais il est aussi lassé de tout et détaché, un homme qui a «soif d'un immense retirement», qui «aime d'être méconnu» et qui attend que «tout finisse» (*MS*, I, 4 : 489). Il avoue à Don Bernal : «Je suis affamé de silence et de solitude : quelque chose de toujours plus dépouillé... Tout être humain est un obstacle [...]» (II, 1 : 497). Il y a une rigueur excessive dans ses idées et une dureté à l'égard de sa fille Mariana qu'il condamne à la même solitude au cloître, n'acceptant pas l'amour qu'elle porte au jeune Jacinto. Il défend obstinément un idéal de chevalerie et son mysticisme hautain répugne à toute compromission au nom d'obscurs intérêts politiques ou économiques. Ridiculisant toute action, refusant de se plier à la loi du monde, tout comme les religieuses de Port-Royal, il est dédaigneux de la médiocrité : «Moi», constate-t-il, «mon pain est le dégoût. Dieu m'a donné à profusion la vertu d'écoeurement. Cette horreur et cette lamentation qui sont ma vie et dont je me nourris [...]» (I, 4 : 493).

Un veuf, et comparable à un moine, Alvaro est toutes ces choses en fonction de lui-même. Père exigeant et implacable, il parle de son enfant comme d'un objet importun qui trouble ses méditations, qui n'existe que «par un de ses instants de faiblesse» (II, 1 : 500). Mariana est pour lui «une fausse note dans la vie» (II, 1 : 498). C'est un égoïste ignoble, fait que Don Bernal souligne plusieurs fois, en disant qu'Alvaro choisit toujours la voie qui lui plaît. Il nous devient évident que le regard intérieur d'Alvaro se fixe moins sur Dieu que sur lui-même. Comme le dit Mariana : «Pour mon père, seul est important, ou plutôt seul est essentiel, ou plutôt seul est réel ce qui se passe à l'intérieur de l'âme» (*MS*, I, 2 : 482), c'est-à-dire qu'il est uniquement préoccupé de son

propre salut. Alvaro essaie de se justifier : «Il semble que tout ce qui se passe en moi, se passe si loin de toute compréhension humaine » (II, 1 : 503). Il se révèle arrogant. Dans son refus du monde «qui pourrit tout ce qu'il touche » (I, 4 : 490), dans sa quête d'absolu, dans sa terrible solitude, «que l'amitié elle-même ne ferait que déranger » (II, 1 : 497), Alvaro a pourtant quelque chose de désespéré. Il reconnaît qu'il «vit infiniment à l'écart » (III, 3, 513) et il ne semble pas avoir reçu la grâce de l'espérance, ni la tendre et humaine vertu de charité. Sa foi rigoureuse le mènera à l'égoïsme le plus cruel et au sacrifice de sa fille. Il nous devient évident que pour lui, la douceur et l'humanité de Don Bernal paraissent comme faiblesse, comme impuissance.

Alvaro rejoint la cohorte des personnages montherlantiens, murés dans la solitude, de ces âmes vulnérables, «humaines, trop humaines, qui craquent et qui meurent » (Matzneff, 1989 : 98).

Disons en plus que dans *La Reine morte*, il s'agit de la chute d'encore un vieillard montherlantien, celle du roi de Portugal, Ferrante<sup>2</sup>. C'est un homme faible d'une allure de grandeur, en qui le sens de l'humain est perverti par la solitude. Ce roi qui domine la pièce est fatigué de tout et il «semble lentement se séparer de l'humain jusqu'à l'instant où il tombe » (*En relisant la Reine morte, Notes de théâtre* : 193). Le vieillissement lui apporte la lassitude physique et morale. Cynique et désabusé, Ferrante assume sa fonction sans y croire :

Je vois tout ce que j'ai fait et défait, moi, le roi de Portugal, vainqueur des Africains, conquêteur des Indes, effroi des rebelles, Ferrante le Magnanime, pauvre pécheur. Et je vois, que de tout ce que j'ai fait et défait pendant plus d'un quart de siècle, rien ne restera (*RM*, III, 1 : 155).

La confrontation des deux personnages principaux de la pièce, Ferrante et Doña Inès de Castro, ne sert qu'à souligner l'écartement de Ferrante. Il lui fait part de ses doutes et ses angoisses et de la mort qu'il sent planer. Pourtant, tout en adoptant le masque de la sincérité et de la confiance, il ne s'ouvre à elle que pour mieux l'enfermer et la réduire à sa merci. Ferrante fera tuer Inès par haine de la vie ou pour rester fidèle à une «raison d'Etat » à laquelle il ne croit plus. Il est spirituellement mort et vidé de toute espérance : «Bientôt la mort va m'enfoncer sur la tête son casque noir. Je meurs d'ailleurs depuis longtemps ; il ne s'agit que d'achever la chose » (III, 1 : 154). En pleine lucidité il déclare qu'on «peut connaître qu'un acte est pis qu'inutile, nuisible ; et le faire

<sup>2</sup> Le personnage de Ferrante sera discuté dans plus de détail dans le Chapitre 5.

quand même » (II, 1 : 130). Il est entouré de conseillers machiavéliques et perfides, Egas Coelho, Alvar Gonçalves et Don Eduardo, tous embrouillés dans un tissu d'intrigues et tous acharnés à causer la perte d'Inès de Castro et l'effondrement du roi. D'après Don Eduardo,

Ce n'est pas tout de mentir. On doit mentir efficacement. On doit mentir aussi élégamment. Hélas, que d'obligations imposées aux pauvres mortels ! Il faut être dans la mauvaise foi comme un poisson dans l'eau (II, 1 : 129).

Et Ferrante, dans la même veine, leur fait part du fait qu'il était « occupé toute la matinée à faire dans le projet du traité (*avec le roi d'Aragon*), des trous par lesquels [il] compte [s]'évader de [ses] obligations » (II, 1 : 129). En effet tout ce qu'il fait ne sert à rien et semble futile. Ferrante est enfin défait par sa faiblesse, par son sens du compromis, par son impuissance devant Coelho, par le meurtre d'Inès et également par son mépris de son fils, Pedro, qu'il juge médiocre. L'on pourrait dire que Ferrante aspire à se défaire, tout comme la Reine Jeanne du *Cardinal d'Espagne* pour qui, « le rien n'est pas Dieu, mais il en est l'approche, il en est le commencement » (CE, II, 3 : 1144). Ferrante aurait pu dire avec son créateur : « Ma lucidité me fait prévoir les malheurs. Mon détachement m'empêche d'y parer » (*Carnet XXII* : 1081) et le roi reste finalement seul. Les courtisans délaissent le corps de leur ancien maître pour aller s'agenouiller devant 'la reine morte'. Ferrante place son dernier espoir dans le petit page Dino del Moro ; mais celui-ci aussi l'abandonnera au moment de la mort, acte final où le roi est sans soutien et seul.

Don Juan, célibataire et, nous l'avons déjà dit, coureur de femmes, s'intègre sans aucun doute dans la catégorie de protagonistes masculins solipsistes et solitaires qui refusent toute attache et qui entendent se soumettre à son seul caprice. Narcissique, il n'aime personne parce qu'il est amoureux de lui-même et parce que la contemplation éternelle de sa propre image lui suffit. À soixante-six ans, le Don Juan montherlantien continue, tout comme dans le mythe, à poursuivre jeunes filles et jeunes femmes. Symbole du séducteur, il représente tout le jeu d'aventures romanesques que suppose la conquête de la femme. Pourtant, ce n'est que son continuel vagabondage qui lui permet d'oublier sa condition solitaire et qui lui donne des bonheurs éphémères. Ses conquêtes, qui donnent un semblant d'épaisseur à son existence, meublent la vacuité d'une solitude qu'il ne saurait autrement pallier. En plus, c'est un homme stéréotypé, sans identité, c'est-à-dire un sexe et non un individu, qui joue sur tous les registres de l'excès. Il est l'homme aux cent masques parce qu'il est privé d'un moi permanent. Hanté qu'il est de la



passion et de la mort, Don Juan reconnaît sans honte que «l'homme est fait pour abandonner» (*DJ*, I, 1 : 1016) et que «c'est par ses passions qu'on est sauvé» (II, 1 : 1033). Le corollaire logique de cette conduite qui n'accepte pas de lien prolongé, est, en effet la solitude. N'est-ce pas, transposé, le même aveu que fit Montherlant dans sa correspondance avec Peyrefitte ?<sup>3</sup> Dans les paroles de Don Basile : «C'est qu'il cachait son jeu. Les femmes n'étaient qu'un prétexte, un alibi, en vue de dissimuler son ambition féroce [des conquêtes de femmes]» Et une dame lui répond : «Comme les apparences sont mensongères !» (I, 1 : 1023).

La pièce qui le met en scène, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, donne enfin une vue amère sur la mort et sur le plaisir, deux notions qui ont préoccupé Montherlant dès sa jeunesse et qui sont liées à l'idée de l'isolement. Don Juan souffre d'une solitude à la fois lamentable et recherchée : «Ne me retiens pas ! Laisse-moi mon abîme ! Je ne peux pas attendre ...» (III, 7: 1077). Il est calomnié par Don Basile et incompris par le commandeur ; il est obsédé sans cesse par le besoin de la chasse, la seule chose qui puisse le distraire de son épouvantable isolement. Il est fort possible que Montherlant eût ressenti la même inquiétude que son protagoniste et, peut-être la même exaltation propre au défi tout en essayant d'abattre les barrières que ses critiques dressent contre lui. Le nœud de la pièce et l'essence du protagoniste consistent essentiellement en les mots de Nietzsche dans son œuvre *Zarathoustra*, dans lequel le jeune homme proclame : «Quand je suis en haut je me trouve toujours seul [...]. Mon mépris et mon désir [pour la chute] grandissent ensemble : plus je m'élève, plus je méprise celui qui s'élève» (1947: 54). Les trois penseurs dans *Don Juan*, personnages qui ressemblent au chœur grec, résument l'intrigue de la pièce, ainsi que les données de la vie de notre écrivain : «Le drame du séducteur, c'est le drame même de l'artiste, qui n'arrive jamais à réaliser parfaitement ce qu'il imagine, comme Don Juan n'arrive jamais à réaliser l'amour» (*DJ*, III, 2:1060).

Le protagoniste masculin montherlantien se rend compte finalement que ce n'est pas à cause des autres qu'il est seul, c'est à cause de lui-même. Il écoute la voix du 'libre esprit' nietzschéen dont il suit les conseils : «Mettez-vous plutôt à l'écart ! Fuyez dans la solitude ! Ayez votre masque et votre finesse, pour que l'on ne vous reconnaisse pas ! ou pour

<sup>3</sup> Il y avait dans les lettres de Montherlant à Peyrefitte, des allusions «encodées» à ses aventures pédérastiques et à ses liaisons amoureuses : «Je vais au restaurant où nous mangeons d'habitude, Abeille et moi». Montherlant parle d'un garçon «doux comme le miel» qu'il surnomme Abeille. «Une femme magnifique, faisant des mouvements» est un garçon érotique. Ces exemples sont tirés de la lettre datée le sept mai, 1941. Presque chaque lettre contient des références voilées.

que, du moins, on vous craigne un peu ! » (Nietzsche, 1991:79). Il est seul par goût ou mieux, par le besoin de la solitude, qui est pour lui une aventure intérieure choisie et voulue.

Le monde n'existe pas pour le protagoniste montherlantien, parce que seul son univers intérieur a de la réalité. Il est solipsiste, se conduisant comme si seul il existait, les autres n'étant que des objets sur lesquels sa volonté, son désir, son imagination devraient pouvoir s'exercer librement. La dynamique qui anime ce moi est, elle, centrifuge. Aussi est-il clair que tous les personnages de ce type optent d'éluder les chaînes matrimoniales, animés par un seul motif: l'égoïsme, voire l'égoïsme. Roger Secretain en parle dans sa préface aux *Romans I* (*Pléiade*, 1959: XI) : «...l'égoïsme, se déplaçant de l'auteur vers ses personnages dominants, demeure le moteur de la création [de Montherlant] ». Le protagoniste Alban, par exemple, typifie un tel jugement lorsqu'il rejette Dominique au moment où elle s'offre à lui, par un arrogant, «je me suffis » (*Romans* : 216). Et Alban continue à s'exulter en pensant qu'il se garde libre pour d'autres amours, pour «la vierge possibilité » (217) d'aimer. Pour lui et pour les autres héros, «un homme exceptionnel doit avoir l'esprit libre » (1234). Ils vivent enfermés en eux-mêmes et par conséquent leur situation est caractérisée par la solitude.

Presque tous les protagonistes du théâtre de Montherlant finissent par se rendre compte qu'ils ne se sont donnés à rien. La mort devient attirante et la volonté de cette mort prédomine.

Quel est le poète qui n'a rêvé sa mort ? Quel est le poète qui ne l'a imaginée ? [...] la mort est un message, la mort parle, l'acte de mort possède sa propre sémantique, et il n'est pas indifférent de savoir de quelle façon un homme a trouvé la mort, et dans quel élément (Kundera, 1985:434).

Dans l'œuvre théâtrale de Montherlant, la quête de la mort, la volonté de la mort s'accomplissent presque inconsciemment. Philippe de Saint-Robert décèle dans le théâtre de Montherlant l'idée d'une «fatalité tout intérieure » qui est

moins un tragique de situation qu'un tragique provenant de ce qu'un être contient en lui-même en sorte que cette fatalité oriente le drame vers un désespoir qu'on peut assumer et auquel les Romains, souvent, donnaient pour issue la mort volontaire, qui était pour eux le prolongement même de leur art de vivre (1969:128).



“Je tâtonne en aveugle dans cet étrange jeu d’ombres mouvantes, où je ne sais pas qui je saisis, où je ne sais pas qui me frappe”  
(*La Guerre civile*, II, 6: 1301).

*Figure 13: Le Greco, St. Paul, 1608-1614. Museo del Greco, Toledo.*

Ainsi Caton avoue-t-il dans *La Guerre civile* : « Quelque chose naît ; quelque chose meurt. Je suis avec ce qui meurt. C'est là que j'aime d'être » (*GC*, II, 3: 1268). Et l'Infante fait remarquer à Inès qui refuse de fuir : « Comme tu aimes ta mort. Comme tu l'auras aimée ! » (*RM*, III, 6: 167).

C'est de cette manière que, pour apprécier le rapport entre la solitude et la mort chez Montherlant, nous devons nous arrêter un court instant sur ce sujet. La vieillesse et la mort sont deux aspects inextricablement liés à la conception de la solitude, et qui vont de pair dans une grande partie de l'œuvre de Montherlant, la vieillesse et la mort étant des aventures dans lesquelles l'homme entre tout seul. C'est en vieillissant que le protagoniste montherlantien est délivré des tourments de l'amour juvénile, du dilemme du mariage, des angoisses de la paternité et se trouve enfin éloigné du plaisir charnel. Il passe à l'ultime et unique obsession, celle de la mort. Dès ses premiers écrits Montherlant avait accepté avec équanimité l'idée de la mort. C'est pourtant avec le fil des années que la mort impose sa menace et que le héros en devient conscient, et cette ombre fatale va résolument ensevelir le héros montherlantien dans le néant. Il lui faudra faire face à la négation de toutes les négations qui fera de ses luttes ainsi que de ses victoires dans la vie, autant d'absurdités. Personne n'en est exempt. Ayant reconnu que la vie n'a pas de sens, le héros montherlantien accepte la mort, qui est pour lui la seule réalité qui compte. À la fin les héros se retrouvent devant leur créateur dans une atroce solitude. Ayant revendiqué leur indépendance égoïste, ils sont maintenant prêts, le plus souvent par faiblesse, à invoquer Dieu, à se raccrocher à quelque chose, ces catholiques non croyants ou ces athées qui s'appellent Celestino ou Ferrante.

Considérons en outre le Cardinal d'Espagne, Francisco Ximenez de Cisneros, le vieillard solitaire âgé de quatre-vingt-deux ans. L'on rencontre une fois de plus l'homme montherlantien qui, tout comme le roi Ferrante, est fatigué de tout parce qu'il se rend compte de la vanité de toute chose et pour qui la mort est la seule solution. Prenant son inspiration de l'Espagne, Montherlant situe sa pièce à Madrid, en 1517. Il faut faire mention de la reine de Castille, Jeanne dite « la folle », qui joue un rôle important dans le déroulement des événements. Elle est là, d'une part, pour faire ressortir des aspects du caractère du Cardinal, et de l'autre part, pour souligner l'isolement et l'écartement de ce personnage. Celui-ci gouverne, mais Charles Quint, le fils de Jeanne la folle, est attendu à Madrid où il va régner. Bien qu'il doive son trône à Cisneros, il a déjà montré son hostilité envers celui-ci. En fait, le Cardinal est



J'ai montré comment moi-même, qu'on a appelé 'homme libre', j'ai été toujours esclave de tout (*Tous feux éteints* : 99).

*Figure 14: Le Greco, Portrait du Cardinal Juan de Tavera. Hospital de San Juan Bautista de Alfiero, Toledo.*

détesté de tous -- les courtisans, son petit-neveu Luis Cardona, le duc d'Estival, capitaine de sa garde qui le voudrait «pendu la tête en bas », qui donnerait un an de sa vie «pour qu'il meure tout de suite, et qu'il souffre bien » (CE, I, 2: 1104). Le neveu Cardona ne tolère pas l'atmosphère de la cour et les affronts qu'il doit y subir : «Je ne puis pas supporter les insultes » (I, 5: 1114). Il veut être muté en province mais Cisneros refuse : «Feignez de n'avoir pas été insulté. C'est un exercice que je connais bien » (I, 5: 1114). Car pour Cisneros, affronts, trahisons, ingratitude sont également indifférents «rien de mesquin ne [l'] affleure jamais » (I, 4: 1112) ou plutôt, il aime à en nourrir son mépris des hommes. Cardona restera donc à Madrid et accompagnera son oncle le lendemain chez la reine.

Cisneros essaie de persuader Jeanne, la reine, de renoncer à ses fantasmes et à sa réclusion pour accueillir son fils, le roi. Mais la Folle, obsédée par son mari défunt, ne veut rien entendre. C'est une femme aux tendances nihilistes qui se révolte contre l'action, qu'elle pense inutile, dérisoire même, et contre la volonté divine. D'après Cisneros, elle écarte les devoirs et elle repousse la foi, et, dans ses propres paroles, la reine déclare que «dieu est le rien » (II, 3: 1139). Enfermée dans sa solitude, Jeanne la Folle, «si habituée à être seule » (II, 3: 1141), constate avec résignation : «Ce n'est pas sur son lit de mort qu'on doit découvrir la vanité des choses ; c'est à vingt-cinq ans, comme je l'ai fait » (II, 3: 1141). Tout ce qui lui reste est son indifférence «qui est bonne » (II, 3: 1142): «Je n'aime rien, je ne veux rien, je ne résiste à rien [...] et c'est ce rien qui me permettra de mourir satisfaite devant mon âme, et en ordre devant Dieu » (II, 3: 1145). Cisneros partage son opinion nihiliste de l'inutilité de toute activité, le fait qu'il y ait «le rien et [qu'] il y a l'être et que l'on ne distingue pas l'une de l'autre » (II, 3: 1146). Si l'on se rapporte à Cisneros : «Elle [Jeanne] et moi, nous nions ce que nous sommes censés être. Elle et moi, nous appartenons à la même race. Ceux qui ont regardé ce qu'elle appelle le rien et ce que j'appelle Dieu ont le même regard » (III, 2: 1156). Par ailleurs, Cisneros devient lui-même de plus en plus indécis et épuisé. Il finit par penser que c'est la Folle qui a vraiment raison et que la politique n'est que vanité.

Cardona pousse son oncle, le cardinal Cisneros, à renoncer à la politique, à cesser de gouverner et c'est avec âpreté qu'il constate à son oncle. «Organisez vous-même le grand naufrage de votre galère. Ainsi, en mourant, vous signifierez solennellement au monde que tout ce que vous avez fait est une dérision » (III, 2: 1159). Cisneros faiblit et hésite. Il semble être sur le point de mourir mais essaie de rassembler son énergie pour recevoir le roi. C'est à ce point que le Cardinal se rend



“Ma lucidité me fait prévoir les malheurs. Mon détachement m’empêche d’y parer” (*Carnet XXII* : 1081).

Figure 15: *Le Cardinal d'Espagne* à la Comédie française, 1960.

compte de la trahison et de la déloyauté de son neveu. Il découvre en même temps la lettre du roi qui le déshonore et il succombe à la mort. S'étant accroché au pouvoir temporel avec une obstination tenace et parfois presque sénile, lui, qui croyait détester l'omnipotence, meurt dès qu'il en est privé.

Le Cardinal octogénaire est, à vrai dire, tiraillé entre la passion du pouvoir et celle de la retraite. D'après l'auteur, le problème qu'il évoque dans cette pièce est celui «de l'action et de l'inaction» dont il avait déjà parlé dans *Service Inutile* parce qu'il «n'y a pas de problème plus essentiel pour un homme que celui de décider si ses actes ont un sens ou non» (*ibid* : 1172). Et le conflit entre le sens du service et l'aspiration au néant continue.

Montherlant, dans la *Postface* de cette pièce, commente ce qu'il appelle «l'aveuglement» de Cisneros qui est l'homme «qui se trompe sur ce qu'il est» (*CE* : 1172). Conformément à Montherlant «ce que chaque être offre de plus exaltant à l'amateur d'âmes, c'est sa façon de se mentir à soi-même». C'est justement ce que font les personnages du *Cardinal d'Espagne*, ainsi que Philippe de Presles et sa mère dans *L'Exil*, Malatesta, Alvaro et même la sœur Angélique -- ces êtres qui se trompent tous sur eux-mêmes. Philippe se plaint à sa mère : «Demain, comme aujourd'hui, [je suis] exilé de tout [...], tantôt par ma faute, tantôt par la faute des autres [...]. Quand je songe à ce que j'aurais été si on m'avait soutenu dans ce que j'ai de bon» (*EX*, II, 7 : 50).

La plainte de Philippe de Presles, que personne ne lui offrit de soutien, est à retrouver presque mot pour mot dans *Malatesta*. Lorsque Sigismond se brouille avec le pape (*ML*, II, 5: 369) il l'accuse: «Et moi, qui donc m'a jamais soutenu autrement que par intérêt?». Et un peu plus loin : «Pourquoi ferais-je quelque chose de bien, puisque ce ne sera reconnu par personne? C'est ainsi qu'on a corrompu et flétri tout ce qu'il y avait de bon et fleurissant en moi!» (II, 5: 370). Nous avons signalé que notre dramaturge donne à sa pièce *Le Cardinal d'Espagne*, ainsi qu'à *Malatesta*, l'appellation «une tragédie de l'aveuglement». C'est parce que, de son avis, ces hommes sont tout à fait différents «de ce qu'ils croient être» (*Notes de théâtre* : 554).

La solitude dans laquelle le protagoniste montherlantien tend à s'enfermer, apparaît consternante et triste : «Malheur aux honnêtes! Malheur aux meilleurs!» (*MS*, I, 6: 494) s'écrie Alvaro. Mais la victoire gagnée n'est pas toujours certaine. Resté seul, en face de lui-même Ferrante révèle une détresse intérieure et il semble que son orgueil



n'eût été qu'un instrument de défense contre lui-même. «Je suis prisonnier de ce que j'ai été. [...] Je suis crucifié sur moi-même, sur des devoirs qui pour moi n'ont plus de réalité. Je ne suis plus dans mon armure de fer. Mais où suis-je ? » (*RM*, III, 6: 166).

Et Pompée dira dans *La Guerre civile* : «Je tâtonne en aveugle dans cet étrange jeu d'ombres mouvantes, où je ne sais pas qui je saisis, où je ne sais pas qui me frappe. Pourquoi suis-je moi ? » (*GC*, III, 6: 1301). En fin de compte, le héros de Montherlant n'aime pas les hommes, ne croit pas en Dieu et ne s'aime pas soi-même.

Par surcroît, les protagonistes masculins du *Cardinal d'Espagne* et de *La Reine morte* se trouvent en face d'eux-mêmes. Tout au début de la pièce *Le Cardinal d'Espagne*, Cisneros, le vieux tyran, souffre d'un infarctus dont il meurt à la fin. Comme Ferrante, le Cardinal sent au plus profond de lui-même la futilité de chaque action et néanmoins il agit, poussé par l'habitude et par les exigences de la situation. La maladie du Régent aggrave les problèmes politiques, alors que, ironie de la fatalité, l'homme malade doit s'y affronter avec des forces diminuées : «Depuis la défaillance du cœur qu'il a eue il y a trois semaines, les rancunes se redressent en sifflant, les vengeances éclatent de toutes parts comme des flammes » (*CE*, I, 2: 1109). Même au début de la pièce, quand il dialogue avec son petit-neveu, il révèle son attitude autoritaire et hautaine : «Il est pourtant assez notoire que j'accorde quelquefois ce qu'on ne me demande pas, mais que je n'accorde jamais ce qu'on me demande » (I, 5: 1113). Plus tard, dans une confrontation avec un dignitaire de l'Eglise, l'archevêque de Grenade, il devrait apprendre que toute offense inutile est une erreur politique. Nous, le spectateur, nous nous rendons compte que psychologiquement ce comportement dénote une conduite de défaite. Le commentaire du Comte d'Aralo en fait preuve :

Il aurait mieux fait de recevoir l'archevêque. Agir comme si on avait encore la puissance, quand on ne l'a plus, ou quand on ne l'a plus toute, rien de plus dangereux. Mais soyons justes : il est tellement intrépide qu'il ne peut vivre en dehors du danger (I, 8 :1125).

Et le Duc de Estivel lui répond qu'en effet «chacun creuse sa tombe » (*ibid*). Ces remarques qu'on peut lire sur le plan physique ou politique, renforcent la lourde atmosphère de menace de la pièce. Quand la reine Jeanne apparaît dans le deuxième acte, elle a l'air d'une héroïne du théâtre classique comme la Phèdre de Racine. Ce fait se révèle au



Cisneros : “Je suis très vieux, Luis. Quoi que j’en aie et quoi que j’en dise, je vis dans la douleur. La cause de cette douleur, c’est que tout ce que j’ai fait m’échappe : le sol s’entrouvre sous moi” (*Le Cardinal d’Espagne*, III, 2: 1158).

Figure 16: Le Greco. *St. Ildefonso*. 1603-1605. *Hospital de Caridad, Illescas*.

premier abord dans ses paroles : «Une veuve ne recherche pas un autre soleil, quand son unique soleil s'est éteint pour toujours » (*Phèdre* : vers 1131). Et enfin, tout ce que dit Jeanne la Folle fait connaître la source profonde de son mal et de sa douleur. Comme Cisneros elle vit dans le passé ; lui, il pense à la puissance de son régime théocratique et elle pense à sa vie conjugale. On se demande pourtant jusqu'à quel point la reine serait vraiment folle ? On s'aperçoit que quand elle jette au monde ses condamnations méprisantes elle est lucide et elle est pareille à Alvaro, à Ferrante et à tous ceux qui sont l'essence même du théâtre de Montherlant.

Cisneros, le vieux Cardinal argumente avec toute son habileté mais cela ne sert à rien devant la Reine qui, en dépit de sa 'folie', raisonne avec des paroles profondes: «Il y a le rien et il y a l'être : ils sont faits pour danser ensemble. Le oui et le non sont pour moi comme deux mouches qui dansent accouplées : on ne distingue pas l'une de l'autre » (*CE*, II, 3: 1146) et elle a le dernier mot en disant du Cardinal que *lui*, il est fou. Cisneros perd enfin la partie. C'est seulement la Reine qui pourrait empêcher l'acte de libération que méditait son fils, le jeune roi. Le pauvre Cisneros doit souffrir ce chagrin, ce déchirement jusqu'à la fin de la pièce. Il meurt de la décision du roi, comme Ferrante meurt des conséquences de sa décision à lui, le meurtre d'Inès. La célèbre devise de Montherlant, «j'édifierai, et je détruirai ce que j'ai édifié» (*CE, Postface* :1173) s'applique parfaitement à Cisneros, le plus impressionnant de ses héros. Nous pouvons conclure que les personnages principaux du *Cardinal d'Espagne* sont tour à tour aliénés et seuls et «parce qu'il n'y a plus d'acte à faire, alors c'est le vide» (*ibid* : II, 3: 1136).

Ce sentiment pessimiste, voire nihiliste que nous avons déjà signalé, mène souvent chez les protagonistes montherlantiens à la recherche de la mort. La volonté de la mort peut donc aller jusqu'au suicide, concept qui préoccupait Montherlant tout au long de sa vie :

J'ai honoré le suicide dès l'âge de trente ans, dans *Aux Fontaines du désir (La Mort de Peregrinos)*. Dans mes Carnets 1930-1944. Dans *Brocéliande*, où le héros se tue. Dans *Le préfet Spendius*, où les deux héros se tuent. Dans *La Guerre civile* où, conformément à l'histoire, tous (ou presque) les personnages bien se tuent, après la chute du rideau. Dans *Va jouer avec cette poussière*. Dans cet ouvrage-ci. Sept ouvrages (*Le Treizième César*: 35).

Il n'est pas surprenant d'apprendre que Montherlant s'est donné la mort et que bien des protagonistes dans ses écrits, eux aussi, se suicident. Le

suicide est finalement l'ultime acte de l'homme solitaire. Pour Montherlant c'est «le dernier acte par lequel un homme puisse montrer qu'il a dominé la vie, et n'en a pas été dominé » (*Va jouer avec cette poussière, Carnets*, 1963: 119)<sup>4</sup> Selon Albert Camus : «Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie » (Camus, 1942: 16). Pour apprendre l'amour de vivre comme le désespoir de vivre, on doit chercher ce qu'il y a au plus profond de la vie. Le suicide c'est le dernier acte de la volonté que maints écrivains ont accompli en toute lucidité pour échapper à la malédiction d'une vie devenue dérisoire. Il y a ensemble avec Montherlant, Mishima, Drieu la Rochelle, Primo Levi, Arthur Koestler, Stéfán Zweig, Ernest Hemingway et Virginia Woolf. Pour ces grands artistes, la vie est apparue un jour comme «une aspiration destinée à se faire échec à elle-même » (Sipriot, 1988 :41). Aussi voit-on le paradoxe qui est le suicide. L'homme n'a pas d'espoir : il va mourir dans le désespoir, sans même essayer de maîtriser son destin et de le vivre autrement. Le suicide semble être la seule solution à la crise et en même temps c'est également l'extrême image que l'on donne de soi à autrui. Le suicide n'est pas exclusivement un effacement du monde, c'est une dernière façon de s'y situer et de dire enfin sa propre vérité à autrui. Acte solitaire par nature, le suicide est l'expression d'une solitude : la solitude de l'homme seul en face de son destin. L'être humain est donc seul à décider de son existence. En principe, sa vie lui appartient ainsi que sa mort.

Montherlant a effleuré la question du suicide aussi tôt que ses *Carnets* de 1930 à 1944 et il revient sur ce sujet dans les *Carnets* de 1963. Il constate qu'on se suicide «par peur de ce qui va être, [...] quand l'âge ou la maladie enténébrent » la vie, ou quand la vie cesse d'être digne pour quelqu'un. D'après Montherlant on a le droit «de renoncer sans explications à une vie » qu'on n'a pas demandée (1963 :118). C'était à l'âge de huit ans, avec la mort de Pétrone dans *Quo Vadis*, que Montherlant a découvert la notion du suicide, qui est devenue, pour lui «la source » de la vie, dans laquelle il «a bu ». À seize ans il l'a trouvé avec Sénèque, «non pas le suicide précipité et hagard, mais le suicide réfléchi et léger » (*Carnets*, 1963 :120). C'est ainsi que Montherlant a développé une admiration pour les civilisations anciennes, qui elles, croyaient comme lui que «des deux meilleures façons de sortir de ce

---

<sup>4</sup> Dans la mort comme dans la vie, Montherlant a suscité de violentes critiques : Son suicide "théâtral" n'est rien d'autre qu'un geste qu'il "prépara avec minutie pour fournir à son œuvre une conclusion aussi dramatique que possible" (*La Mort de Montherlant et la presse*, 1988 : 73).

monde sont d'être tué ou de se tuer » (*Carnets*, 1963 :119)<sup>5</sup>. Dans *Le Treizième César* (1970 :35) Montherlant fait une apologie du suicide et rend hommage à ses Romains préférés, le préfet Spendius et Caton. Il avoue que presque tous les personnages *bien* dans son œuvre meurent soit de leur propre main, soit ils poussent, d'une manière ou d'une autre, leur bourreau à les tuer. Il est à voir en effet que chez quelques personnages certaines conduites sont sciemment ou inconsciemment suicidaires. Ajoutons que le suicide constitue un thème dominant que Montherlant exploite à fond dans toute son œuvre. Et quelles que soient les raisons qui expliquent cet acte de désespoir, la question reste entière : en voulant faire dissiper leur solitude, les personnes s'anéantissent elles-mêmes.

Disons en plus que Persilès, le protagoniste principal de *Brocéliande*, s'intègre dans la ligne de personnages pour qui la mort est la seule solution : «Le gouffre derrière ; votre vie manquée. Le gouffre devant : votre décrépitude et votre mort » (*BR*, I, 2 :966). Persilès est un petit bourgeois qui mène une vie étriquée mais tranquille auprès de sa femme. Un jour, grâce à l'arrivée d'un généalogiste, M. Bonnet de La Bonnetière, Persilès a la révélation de la grandeur, c'est-à-dire de se savoir un descendant de Saint Louis, à laquelle il n'aurait jamais pensé. Le comportement de Persilès se transforme et, tout en essayant de mettre en pratique cette grandeur, il devient hautain et pompeux. C'est un homme borné qui ne se laisse pas décourager par ses échecs et ses maladresses. Cependant quand le généalogiste lui fait part qu'il existe en effet des milliers de descendants de Saint-Louis, Persilès est accablé et il se donne la mort. Comme l'écrit Montherlant dans les *Notes de 1955-1956*, «Persilès préfère ne plus vivre, à vivre sans la raison qu'il croyait avoir de vivre avec des sentiments élevés » et «pour ne pas se perdre, (il) disparaît volontairement » (*BR*, *Notes* :1006). La mort volontaire ou le suicide est un acte solitaire qui met l'accent encore une fois sur l'écartement des personnages montherlantiens.

Nous découvrons dans *La Marée du soir*, *les Carnets des années 1968 à 1971*, que l'idée de la mort occupait toujours Montherlant, sans l'obséder. Il parlait de sa fin comme d'une certitude et dissertait sur la mort avec détachement :

Pour moi, je pratiquerai le suicide si je ne puis plus aimer ni travailler. Ni voir. Je ne veux être ni 'à charge', ni dépendant. Je

---

<sup>5</sup> Montherlant a célébré le suicide dans les écrits suivants : *La Mort de Peregrinos (Aux Fontaines du désir)*, *Un sens perdu (Service Inutile)*, *Carnets 1930-1944*, *Brocéliande*, *Le préfet Spendius* et *La Guerre civile*. Il explique son propre geste dans d'autres textes : *Va Jouer avec cette poussière* (1966), *Tous feux éteints* (1972) et *Le Treizième César*.

n'accepterai pas d'être impotent, ni d'être aveugle, ni d'être incurable. Et je n'aurai qu'une manière de refuser tout cela (*La Marée du soir* : 27).

Chacun le sait : cet écrivain était déjà en train de devenir aveugle<sup>6</sup>, et, dans ces derniers *Carnets*, se dévoile un Montherlant vieillissant dans la plénitude de son art. Selon Michel de Saint Pierre (1987 :43), la dernière lettre que Montherlant lui a écrite, datée du jour de sa mort, «est un chef-d'œuvre de sang-froid, de pudeur et d'amitié»<sup>7</sup>.

L'univers montherlantien où s'inscrivent tous ces personnages est une reconstitution des expériences d'un être humain complexe. Les *Carnets* personnels de Montherlant mettent en évidence la correspondance entre l'écrivain et ses personnages, entre sa propre pensée et celle de son héros de prédilection. Le rapport entre l'auteur et ses personnages masculins est à voir dans *Le Chaos et la nuit* et *Le Cardinal d'Espagne*, deux œuvres écrites à la même époque. Montherlant s'associe lui-même à Celestino et à Cisneros, en avouant dans *Va jouer avec cette poussière* que «leur pensée profonde est la même exprimée souvent par des termes presque identiques, quoique prêtée à des personnages différents» (1966 :105).

Les héros romanesques ainsi que les héros dramatiques ont entre eux des liens très étroits, en ce qu'ils reflètent autant de moments dans l'évolution de Montherlant. Plus on lit et relit son œuvre, plus on est frappé par le fait que notre auteur se révélait en effet dès les années trente, mais que son public ne savait pas encore l'entendre ; ce n'est que plus tard que l'accent se modifie. Andrée Hacquebaut avait déjà dit à Costals : «Ah ! C'est beau, de pouvoir se livrer à son exhibitionnisme sous le voile de l'art» (*Romans* :1105). Et dans *Coups de Soleil* publié après sa mort, Montherlant avait déclaré : «J'allume tour à tour chaque partie de moi-même, mettant durant ce temps les autres en veilleuse» (1976 :74).

---

<sup>6</sup> Il y a longtemps que Montherlant pense au suicide : en 1960, déjà, après avoir reçu des résultats d'une radiographie, il écrit à son ami Gabriel Matzneff : «Quand j'aurai la certitude que ce voile noir ne se dissipera pas, je ferai comme notre ami Atticus» (*Souvenirs in Montherlant et le suicide*: Le Rocher, 1988:37). On peut comparer le suicide de Montherlant à la mort volontaire de Pomponius Atticus, qui à l'âge de soixante-dix-sept ans, mit fin à ses jours afin d'échapper aux souffrances et à la dégradation de la maladie.

<sup>7</sup> La dernière lettre de Montherlant à Michel de Saint Pierre est à lire dans *Lettres à Michel de Saint Pierre* (1987:199).

## CHAPITRE 4

### L'ISOLEMENT TRAGIQUE

«Les années passent [...] touchant les âmes, il va toujours de ténèbres en ténèbres » (*FP, Notes de théâtre* : 301).

«Que m'importe le mépris ? Heureuse ou malheureuse, innocente ou coupable, je suis ce que je suis, et je ne veux être rien d'autre » (*PS* : 91).

«Tout le monde est quelque chose, clochard ou directeur ; mais c'est une autre aventure que d'être soi-même et de vivre d'accord avec soi-même. C'est une aventure qui isole : tous les aventuriers sont des séparés qui semblent entreprendre la traversée d'un océan sur un voilier solitaire » (*Carnets XXXII, 1936-1937* : 39).

Dans son roman *Encore un Instant de bonheur* (1934 :6897) Montherlant note: «Tout ce que j'ai écrit n'est qu'un peu de sable au fond de la main ». Cette constatation amère traduit une réserve de pessimisme qui circule dans son œuvre entière comme un leitmotiv. Dans ce chapitre nous proposons de montrer que l'aspect pessimiste de l'esthétique montherlantienne consiste en un isolement des personnages qui est tragique, même quand cette solitude est recherchée. On a l'impression que l'obsession pour le retraitement, «la passion du néant » (Michel, 1976: 24) partagée entre Montherlant et ses personnages mène en effet à un isolement qui semble toujours tragique. Toute la vie et toute l'œuvre de Montherlant s'inscrivaient dans un pessimisme profond et notre écrivain avouait qu'il était toujours attiré vers la retraite d'un monde «par trop différent de celui qu'il portait en lui » (*ibid*: 27). Hantés qu'ils sont tantôt par l'amour de la vie et tantôt par la présence de la mort, Montherlant et ses personnages se situent d'emblée dans le tragique pétri de pessimisme.

Dans sa biographie émouvante, *Montherlant sans masque* (1990), Pierre Sipriot nous démontre un Montherlant «réservé, un homme honnête pris dans le tourbillon de sa sensualité, de ses émotions, de ses réflexions, de ses rêves ... un Montherlant [qui] est tous ses personnages [et qui] n'est aucun d'eux » (1990 : 47). Sipriot démasque ce solitaire qui était Henry de Montherlant, qui reste et veut être un solitaire comme le Costals des *Jeunes Filles*, l'inconstant qui a choisi de vivre dans une solitude «peuplée de créatures ravissantes » (*Le Démon du bien* : 1359). Comme l'aurait dit Nietzsche «tout était écrit avec son sang » (*Ainsi parlait Zarathoustra*, 1971 :54) puisque tout ce que raconte Montherlant dans *La Ville dont le prince est un enfant*, il l'a vécu et éprouvé. *L'Exil* transpose encore un épisode de l'adolescence de Montherlant. Et, dans son *Port-Royal*, il révèle sa lutte avec le catholicisme, voire le jansénisme qui l'entourait pendant sa jeunesse. L'œuvre de Montherlant masque cependant plus qu'elle ne révèle et reflète la volonté d'écart de cet homme et son refus des valeurs contemporaines. Selon David Edney :

L'apparat des pièces historiques de Montherlant n'est qu'un masque qui essaie de déguiser le néant intérieur. L'action profonde de ces pièces est la désintégration, la démystification de cette noblesse apparente et la révélation du vide qui existe dans le cœur (1940 : 332).

Et Montherlant, qu'est-ce qu'il entend par le «tragique » dans ses écrits ? Dans *La Tragédie sans masque* (1972 : 10), il constate : «Au fronton de ma première pièce jouée (*La Reine morte*) je plaçais le masque tragique,



comme s'il devait coiffer toute mon œuvre dramatique à venir ». Le tragique dans l'œuvre théâtrale de Montherlant, et il l'a dit lui-même dans *La Guerre Civile*, découle des personnages et non pas des circonstances : «Le tragique dans mon théâtre est bien moins un tragique de situation qu'un tragique provenant de ce qu'un être contient en lui-même » (1965: 1345). La tragédie montherlantienne est donc essentiellement introspective. Il fait allusion à «[une] destinée tragique qu'[il a] frôlée tant de fois, pour laquelle [il est] fait, qui est digne de [lui] et dont [il est] digne, et qu'[il] aime. [...] [Il est] né à la vie dans la mort » (*La Tragédie sans masque*, 9). Robichez signale que : «son intention, nullement dissimulée, est d'orienter chacune de ses pièces autour de problèmes qui se rapportent à la nature permanente de l'homme » (1974 : 203). Saint Robert (1992 : 72) va plus loin en écrivant que :

le théâtre de Montherlant a toujours la double dimension tragique et morale : tragique dans l'action et le dénouement de l'action, qui sont la trame, et morale dans l'analyse des comportements et des passions, qui est le fond.

Montherlant précise que la plupart de ses essais et de ses romans sont sombres et que ses pièces «sont dramatiques ou tragiques » (*La Tragédie sans masque* : 10-11).

Dès son origine, la tragédie s'interroge sur la nature et la condition de l'homme et le texte tragique paraît être une lente marche vers le sacrifice et vers la mort. Par ses sujets et par ses personnages, le théâtre de Montherlant renvoie à une vision radicalement pessimiste de l'homme. Les protagonistes vivent pour la plupart dans le sentiment de leur déchéance et de leur dégradation et par conséquent ils se placent dans une lumière tragique. La solitude, l'exil, la guerre, l'adolescence, l'emprisonnement des êtres qui s'aiment, des rapports insatisfaisants entre parents et enfants : tels sont les thèmes «puisés dans un tragique qui est notre sort commun » (Sipriot, 1975 : 133), et qui réapparaissent comme des leitmotiv dans l'œuvre de Montherlant. Enfin tous les motifs se mélangent et la conclusion à laquelle nous revenons, c'est que la solitude, c'est-à-dire la séparation et l'écartement, enveloppe tous les personnages montherlantiens. Les notions de la séparation et de l'écartement deviennent presque synonymes l'une de l'autre et chaque être montherlantien s'insère dans l'une ou dans les deux catégories. Ainsi n'est-il pas surprenant de remarquer, incarnée en ces personnages, la tentation toujours présente de se retirer du monde tel qu'ils le trouvent. Nous pensons que cette retraite débouche le plus souvent sur le tragique. La seule solution est dans la mort et la plupart des personnages

montherlantiens acceptent leur mort comme nous le voyons par exemple, chez le roi Ferrante : «Bientôt, mon âme va toucher la pointe extrême de son vol, comme un grande aigle affamé de profondeur et de lumière. En un instant j'apparaîtrai devant Dieu. Je saurai enfin toutes choses » (*RM*, II, 3 : 140) et dans *Encore un Instant de bonheur* (1934 :682) il est écrit: «Et je me reposerai enfin dans le rien que je convoîte ».

Avant de mettre en valeur la vision tragique de Montherlant, nous allons tenir compte de la nature du tragique tel qu'il est aperçu traditionnellement dans le théâtre français. Le mot «tragédie » associé au XVII<sup>e</sup> siècle, désigne presque exclusivement une pièce de théâtre en vers dans laquelle figurent des personnages illustres, «dont le but est d'exciter la terreur et la pitié, et qui se termine ordinairement par un événement funeste ; beaucoup plus rarement, à la fin du siècle, il désigne un événement funeste qui pourrait servir de sujet à une tragédie » (Bruno Clément, *La Tragédie classique*, 1991 : 6). Le mot «tragique » signifie à l'époque classique 'qui se rapporte à la tragédie'. Sans doute l'idée, familière à notre siècle, d'un 'tragique de l'existence', ou du quotidien, ou des relations humaines, a-t-elle son origine dans la tragédie au théâtre. Robert (1993 : 2284) fait remarquer que le tragique, qui est propre à la tragédie, «évoque une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition même ». Il dit en plus que le tragique «inspire une émotion intense, par son caractère effrayant ou funeste ». Selon Bénac (1988: 507) l'essence du tragique répond aux besoins innés de l'homme, «car il est inhérent à sa condition mortelle ». L'action de la tragédie «se caractérise par un état de crise et une action intérieure » (*ibid* : 507). Quant au personnage tragique, Racine constate qu'il faut que ce soit un homme qui

ne soit point extrêmement juste et vertueux, et qui ne mérite point aussi son malheur par *un excès de* meschanceté et d'injustice. Mais il faut que ce soit un homme qui, par sa faute, devienne malheureux, *et tombe* d'une grande félicité et d'un rang très considérable *dans une grande misère* ; comme Œdipe, Thyeste, et d'autres personnages illustres de ces sortes de familles (*Principes de la Tragédie*, 1951: 19-20 [Les italiques sont de Racine]).

Ne pourrait-on insérer à ce répertoire de Racine, le roi Ferrante, Cisneros ou Malatesta de Montherlant ?

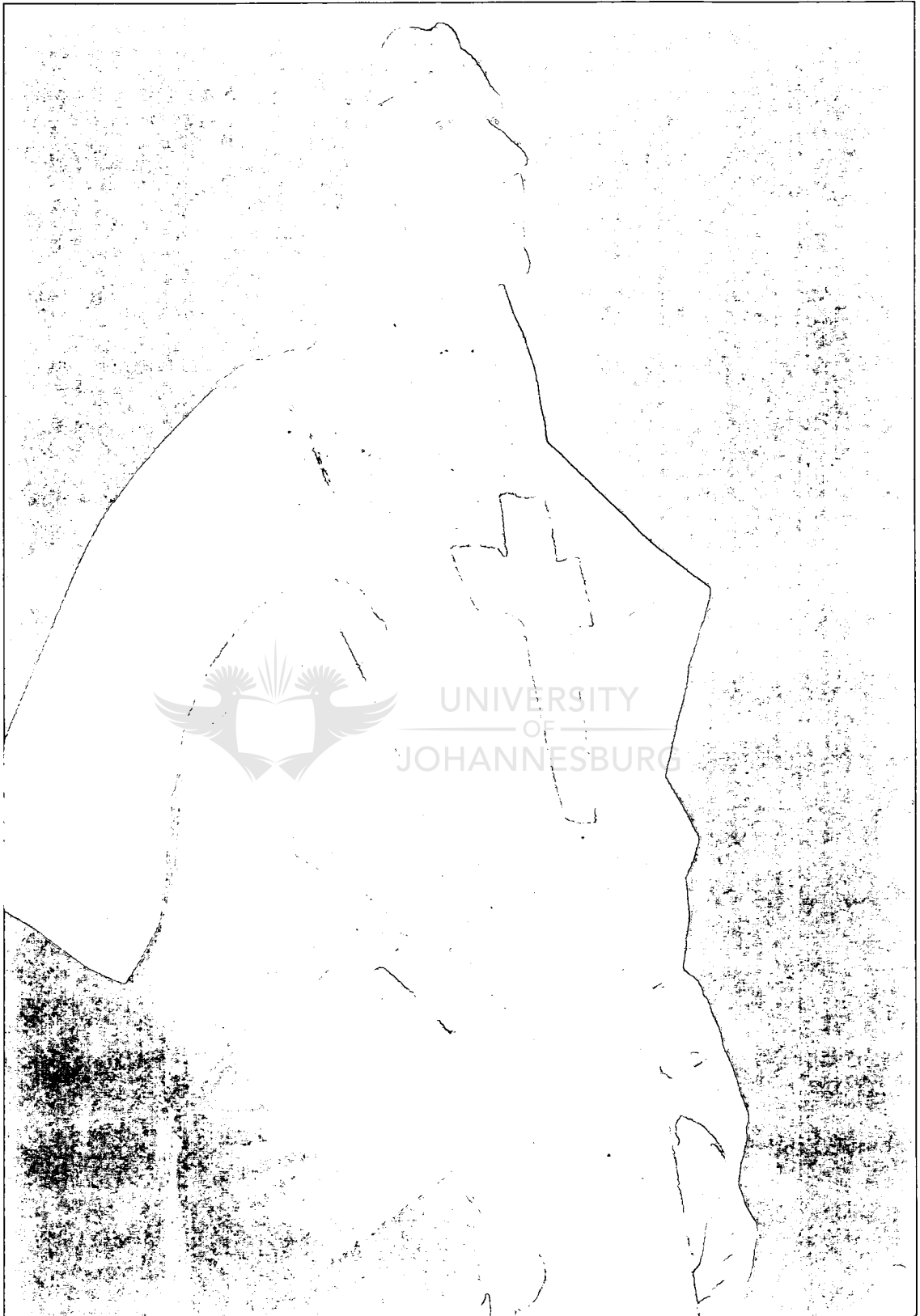
Il faut ajouter que l'univers dramatique de Montherlant reproduit plusieurs éléments de la tragédie classique : la terreur et la pitié,

préconisées par Aristote dans sa *Poétique* (chapitre VI), sont indissociables. Il n'est pas de tragédie possible sans la terreur et sans la pitié. Dans le théâtre montherlantien, et surtout évidents dans *La Guerre civile*, pour en citer un exemple, se trouvent «le triple ressort de la terreur, de l'horreur et de la pitié» et «la simplicité de l'action et des sentiments» (Michel de Saint Pierre, 1949: 99). D'après Montherlant «les tragédies des Anciens sont celles non seulement des membres d'une même famille, mais aussi des divers individus qu'il y a dans un même être» (*Notes de Théâtre* : 1368). Son théâtre s'apparente avec fidélité à l'univers de la tragédie classique du XVIIe siècle. Comme Corneille, il prête à ses personnages un langage élevé qui suggère une éthique austère et un orgueil qui se manifestent par des manières hautaines ; comme Racine, il les soumet à des passions intenses et meurtrières. Situées dans le cadre conventionnel du Portugal (*La Reine morte*), de l'Espagne du Siècle d'or (*Le Maître de Santiago*), ou de l'Italie de la Renaissance (*Malatesta*), les péripéties de l'intrigue sont le prétexte d'une analyse psychologique qui sonde les âmes les plus secrètes et baigne dans de fortes émotions.

Cette exploration de l'homme met à jour dans l'œuvre de Montherlant des êtres qui sont consumés de l'intérieur, jusqu'à la folie ou jusqu'à la mort comme Ferrante, Jeanne la Folle, Persilès et Cisneros. La fatalité elle aussi est presque toujours l'âme de la tragédie. L'une des plus anciennes définitions du tragique réside dans la présence d'une fatalité. Un *fatum* -- en latin : «ce qui est dit» -- s'accomplit inexorablement. «Est dès lors tragique ce qui est déterminé à l'avance par des dieux ou par une puissance supérieure, ce qui est inévitable» (Clément, 1999 : 38). Il y a des événements qui échappent à la volonté de l'homme, contre lesquels il ne peut rien faire. P. H. Simon la commente dans son livre *L'Homme en procès* (1949: 78) : «Qu'est-ce que le tragique sinon le sentiment d'une résistance obscure et insensée contre laquelle se brise la force de la liberté et de raison qui est en l'homme ?». Montherlant précise : «Mes héros sont presque tous des hommes, des femmes, qui ont été forts, et qui deviennent faibles, ou qui se croient forts et se révèlent faibles» (1965 : 1345). D'où naît un des aspects du tragique de son théâtre. Pompée dans *La Guerre civile* est un héros assez médiocre dans la réussite. Tout comme Cisneros, il se croyait fort et se trouve faible. A des degrés variables, ces personnages, de sensibilités incertaines, sont rendus vulnérables par le doute ou par l'hésitation. Il ne reste que l'inanité de la vie et leur solitude. L'homme tragique se découvre soudain sans amour, sans valeur et sans vie : il n'y a pas de salut, il n'y a que la chute vers le néant. Face à ce vide tragique qui guette la condition humaine, deux réactions sont offertes : le refus ou l'acceptation. Dans le

monde montherlantien, ou l'on s'exile volontairement dans le détachement, ou l'on se suicide pour se délivrer du fardeau trop lourd de la vie. Comme l'avoue Ferrante avec indifférence : «Cela où j'ai réussi, cela où j'ai échoué, aujourd'hui tout a pour moi le même goût » (*RM*, II, 3 : 139). Tout est donc dénué de sens au seuil de l'abîme qui attend. Il nous semble que Montherlant, comme maints écrivains, reflète la philosophie de l'homme qui se sent tragiquement désemparé dans la société qui l'entoure. Notre auteur révèle une prédilection pour le genre tragique qui le lie avec la tragédie classique du dix-septième siècle.

Pendant le vingtième siècle, Anouilh, Camus, Cocteau, Gide, Giraudoux, Montherlant et Sartre entre autres ont répandu la mode qui consiste à évoquer le destin des contemporains sous le couvert des mythes anciens. C'est un procédé habile qui permet aux dramaturges, grâce à l'éloignement dans le temps ou dans l'espace, de donner plus d'éclat aux problèmes posés par l'actualité de leur époque et accessoirement, d'énoncer sans crainte des vérités qui, dans un cadre moderne, risqueraient de passer pour subversives. Ainsi la mythologie et l'histoire anciennes peuvent-elles servir de terrain d'élection pour les écrivains. Les sujets tirés de la mythologie ou de l'histoire ont néanmoins un rapport avec l'ordinaire et le quotidien car leur «vraisemblance touche le spectateur par une certaine analogie avec ce qui lui paraît être réel » (Bénac, 1988: 507). Sipriot opine que «chaque événement contemporain a son double dans le passé » (1990: 296), et Ferrante constate que «tout est reprise, refrain, ritournelle » (*RM*, II, 3: 139). Dans *La Guerre civile*, Montherlant ne fait pas une reconstruction historique, mais une réflexion sur l'homme au pouvoir. Plus que jamais c'est une pièce d'actualité qui nous fait penser à la politique dans son ensemble et aux nations en proie à de grands et de continuels déchirements. Le génie de Montherlant est de prendre les mythes, les légendes, les chroniques de l'Histoire et de les faire les siens à travers ses maximes et ses formules personnelles. Il ne néglige pas pour autant le reflet permanent de l'homme qui est à côté, à l'écart. À plusieurs reprises il reprend dans son œuvre le thème de la marginalité. Nous le rencontrons dans *Pasiphaé* et même dans *Port-Royal*. Bien éloigné du thème de *Pasiphaé*, il y a dans *Port-Royal* de ces religieuses qui refusent d'être comme les autres et qui restent intransigeantes tout comme Pasiphaé : «Nous sommes différentes et c'est, en effet, le seul grief qu'on ait contre nous » (*PR* : 900). Et Montherlant explique dans *La Marée du soir* : «L'homme ne veut pas qu'on dénonce une de ses conventions. Il veut qu'on joue le jeu » (1969: 70). Or justement Montherlant, ainsi que ses personnages, ont tous le plaisir, la satisfaction même, de ne pas être comme les autres et de s'éloigner de l'humanité quotidienne. Dans ses pièces et dans sa vie,



La Soeur Angélique : “Pour moi j’ai franchi les Portes des Ténèbres, avec une horreur que vous ne pouvez pas savoir et qui ne doit être sue de personne” (*Port-Royal*, 915).

*Figure 17: Annie Ducaux dans Port-Royal. Comédie Française, 1973.*

Montherlant s'insère dans un non-conformisme qui l'exile dans une société qu'il n'a jamais acceptée et qu'il essaie de fuir par tous les moyens possibles.

Quand la Sœur Françoise proclame dans *Port-Royal* que «le monde les [les sœurs] hait comme il a haï Jésus-Christ (...). C'est l'amour qu' [elles] port[ent] à Dieu qui [leur] attire la haine du monde», c'est Pasiphaé, c'est Montherlant qui expriment la même attitude d'indifférence et d'orgueil. Nous avons ici un rapprochement de la pensée syncrétique de Montherlant, qui rend en effet à l'homme toute sa dignité par-delà les religions et les positions dépassées. *Port-Royal*, en particulier, indique le besoin que Montherlant avait, de temps en temps, d'exalter le catholicisme dans ses aspects «outrés et contestataires» (Mercier, 1973: 10) mais aussi de traduire son refus de supporter les contraintes sociales qui, que ce soient dans un cadre religieux, royal ou autre, n'ont cessé de hanter sa vie et son œuvre.

Le grand intérêt de la tragédie, selon Montherlant, réside dans l'inéluctable déception de la vanité humaine qu'elle met enfin en scène. Remarquons que les titres de plusieurs écrits théâtraux et non théâtraux de Montherlant résument le pessimisme d'un auteur hanté par le néant: *Service Inutile*, *Mors et Vita*, *La Reine morte*, *Fils de personne*, *Le Chaos et la nuit*, *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, *Un voyageur solitaire est un diable*, *Va jouer avec cette poussière*. Les œuvres qui furent consacrées à Montherlant laissent une impression semblable: *Montherlant bourreau de soi-même* (Michel de Saint Pierre); *Montherlant le séparé* (Philippe de Saint Robert); *Montherlant, Chevalier du néant* (Pierre de Boisdeffre), *Montherlant ou l'homme encombré de Dieu* (Jean de Beer). Selon P.H.Simon «le vice profond de l'esprit [de Montherlant], son nihilisme associé à son orgueil,» (1950 :93) l'empêchent d'atteindre la grandeur de la tragédie. Pour lui les personnages de Montherlant ont choisi leur exil et en sont contents. Cependant, nous sommes portés à penser le contraire. Nous avons observé le sentiment tragique de l'existence que la plupart des personnages portent en eux: Dans *Port-Royal* la crise du monastère devient le tourment personnel de la Sœur Angélique de Saint-Jean et c'est en elle, comme l'écrit Philippe de Saint Robert (*Préface complémentaire au théâtre de Montherlant*, XLV), que «la tragédie se noue et se dénoue, selon ce qui est en elle de passion, de volonté et d'abandon». Le Maître de Santiago, par égoïsme, veut entraîner peu à peu sa fille vers le néant et la mort: «Les derniers! Nous serons les

derniers ! Quelle force dans ce mot de *derniers*, qui s'ouvre sur le néant sublime ! » (*MS*, III, 5 : 518-519).

Pasiphaé choisit délibérément le mal, contre son instinct profond et à cause d'une attraction qui lui vient du fond de son âme. Amoureuse d'un taureau, elle rêve de s'insérer dans un ordre moral acceptable, mais c'est ce désir même qui fonde sa monstruosité. Elle est donc condamnée à être exclue. Nous savons dès le début que pour la plupart de ces personnages, ainsi que Persilès, Don Juan, Caton, Pompée et Cisneros, il n'y a que le néant ou la mort. Comme l'écrit Montherlant à la fin du roman *Le Chaos et la nuit*, « Tout est sans issue, fors une seule issue, qui est de cesser d'être » (1962 : 1044) et selon Celestino, protagoniste du roman : « Il n'y a pas de sérieux, mais il y a le tragique » (1041). L'on pourrait constater que le tragique dans le théâtre de Montherlant réside dans ce qu'appelle Saint Robert

la grandeur en des êtres faibles : [...] ce qui compte, c'est, dans leur dernier combat pour eux-mêmes [...], ces moments de lucidité où, sublimes et défaits, ils existent une dernière fois en consentant, comme font tous les aventuriers authentiques, à la mort (*Préface complémentaire au théâtre*, 1972 : XLIII).

Si nous considérons une pièce comme *Pasiphaé* dans le détail, nous verrons qu'il y a des différences par rapport à la tragédie, mais nous finirons par croire -- à la différence de Simon -- que les pièces de Montherlant sont en effet tragiques. Le côté tragique de *Pasiphaé* donne de l'âme humaine une vision noire et foncièrement pessimiste. L'héroïne, Pasiphaé, après trente-huit ans de vie tranquille, s'aperçoit avec lucidité de son isolement du reste de la race humaine. C'est en pleine connaissance qu'elle est emportée par sa volonté et par sa passion ardente. Elle se sentait malheureuse et emprisonnée. « De tous côtés je bute contre les barreaux d'une cage. Pourquoi suis-je enfermée ? Pour quelle faute m'a-t-on punie ? » (*PS* : 85). Et le Chœur lui répond : « Malheureuse oui, malheureuse ! Non pas d'être encagée, mais de croire l'être ... malheureuse de buter contre les barreaux qui n'existent pas » (*PS* : 86). Dans cette œuvre inachevée nous rencontrons un être exilé et isolé qui lutte contre les préjugés de la société. C'est son désir ardent pour le taureau qui mène enfin à son exclusion.

Nous avons dit que *Pasiphaé* est, d'une certaine façon, semblable à la tragédie de *Phèdre*. Mais alors que l'héroïne de Racine se tue parce que sa volonté s'affaisse devant sa passion, celle de Montherlant, au contraire, exécute volontairement et avec lucidité son acte monstrueux. La passion de *Phèdre* ne se réalisera point, pendant que celle qui dévore

Pasiphaé engendrera un monstre. Le vrai intérêt des deux pièces se trouve donc dans la conscience morale de ces deux héroïnes. La passion illégitime de Phèdre peut susciter la compréhension et même parfois la sympathie chez l'auditoire, tandis que celle du dramaturge plus moderne peut évoquer l'horreur. Pasiphaé ne cache pas l'objet de sa passion : « Tu regardais la bête divine ... Et déjà tes jambes se vidaient, et l'oiseau de ta raison s'était envolé », lui proclame le Chœur (*PS* : 84). Et Phèdre, voyant Hippolyte, l'objet de son désir à elle, réagit aussi physiquement en se disant : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » (*Phèdre* : v.273), et nous, le spectateur ou le lecteur, nous nous trouvons devant le possible et l'impossible : devant ce qui se peut et ce qui est inacceptable.

Dans ses *Carnets* Montherlant s'explique sur le sens qu'il faut donner à *Pasiphaé* :

Toutes ces histoires d'Œdipe, de Phèdre, de Pasiphaé, où l'on se montre la tête sur de soi-disant crimes, qui sont en réalité des actes aussi innocents que celui d'allumer une cigarette, sont intéressants pour l'étude de la morale universelle et éternelle. Il n'est pas rêvable que le faux crime en disparaisse jamais. Le besoin d'être choqué à tort est un des besoins fondamentaux de l'homme (1932, XXII: 106).

Montherlant choisit donc comme modèle l'hypothèse *dramatique* du péché : se croyant coupable, Pasiphaé est plus intéressante pour l'écrivain, et elle en devient « pathétique » (*PS* : 78). Tout le sujet est dans ces trois mots : Pasiphaé *se croit coupable*. Or, pour Montherlant, elle n'est pas coupable, elle est victime de la morale de son temps. Pasiphaé suscite notre compassion et elle nous touche. Elle est prise dans une situation tragique. La fin est claire. La pécheresse décide de se satisfaire, sans tenir compte de la société et de ses tabous : « J'irai à ce que j'ai voulu, sans fierté comme sans remords. Tels sont les sentiments de la reine. Il n'est pas nécessaire que personne [ne] les approuve » (*PS* 91-92). *Pasiphaé* met donc en scène ce que *Synchrétisme et Alternance* réservait au public plus limité des *Essais* : « J'ai désiré des bêtes, des plantes, des femmes, des êtres qui m'étaient proches, très proches, par le sang » (*Aux Fontaines du désir* : 242).

En fin de compte *Pasiphaé* est donc non seulement une tragédie, mais c'est aussi l'œuvre la plus anti-chrétienne de Montherlant, car elle absout tous les péchés de la chair. Dans sa préface, l'auteur nous dit, en ce qui concerne l'inspiration antique de la légende que



Homère et Hésiode nous ont laissé les principaux monuments d'un moralisme fort terre à terre, d'un moralisme bourgeois. Ajoutons que la morale des Crétois semble avoir été, entre toutes, peu complaisante. Certains auteurs prétendent que la morale des Spartiates avait été empruntée en grande partie aux Crétois, qui la faisaient remonter à Minos. (*PS* : 77).

Et un peu plus loin il ajoute :

L'humanité n'a pas attendu le christianisme pour décréter fautes des actes qui ne sont des fautes ni selon la nature ni selon la raison. Le christianisme n'a fait que reprendre, en les mettant à la mode, les défaillances de l'esprit qu'il avait trouvées. Toute l'antiquité a vu, sans qu'un seul philosophe ou un seul poète s'élevât là-contre, un foisonnement de fautes imaginaires, de peines pour ces fautes imaginaires (...) Rendons à cette période de l'humanité la vénération qui lui est due, mais non une vénération sans critique : il vaut mieux n'aimer pas, qu'aimer en s'aveuglant sur ce qu'on aime (*ibid* : 79).

Dans son admiration pour les Anciens, Montherlant sut rester critique.

Bien que la pièce *Pasiphaé* soit basée sur un mythe et serait donc tout à fait acceptable, Montherlant ose nous diriger vers un monde interdit, un monde dans lequel Pasiphaé s'exile de l'humanité pour mieux dépasser cette humanité figée et sclérosée. Tout comme Costals des *Lépreuses*, l'on peut dire que Pasiphaé, ainsi que son créateur «se sauvent par leur péché» (Sipriot, 1990 : 94). Ils ont tous fait leur choix, ils ont élu leur destin et il leur faut l'accepter. «Un être humain se trouve placé devant un acte que l'opinion de son temps réproouve et qu'il a envie de faire. Il se décide à le faire. Durant ces moments, que se passe-t-il en lui ? » se demande Montherlant dans la Préface de *Pasiphaé* (77). Il y a toujours des êtres humains qui décident, un jour, d'aller à contre-courant des mœurs de leur temps, soit pour s'affirmer, soit pour se libérer des contraintes sociales. Nous savons qu'en 1926 Montherlant est parti pour l'Afrique de Nord pour y vivre en marge de la société et pour fuir les préjugés bourgeois<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En Afrique du nord il a retrouvé ses compatriotes en train d'imposer leur civilisation sur les colonisés. C'est dans son roman *La Rose de sable* que Montherlant dénoncera tous les défauts de la colonisation. C'était aussi pendant son séjour en Afrique du Nord qu'il a conçu et a commencé à écrire *Les Crétois*, pièce centrée sur le mythe de Minos, dont l'épouse Pasiphaé s'est éprise d'un taureau. *Pasiphaé* ainsi que le poème lyrique *Le Chant de Minos* sont des extraits de la pièce *Les Crétois*.

La sœur Angélique, une religieuse du XVIIe siècle, protagoniste de *Port-Royal*, est un personnage tout comme Pasiphaé, qui est en conflit avec la moralité de son temps. En plus, elle subit une crise de la foi qui la mène inexorablement à l'exil et à l'ombre du néant. Il y a dans cette pièce, à l'instar de *Pasiphaé*, des éléments les plus émouvants et les plus tragiques du théâtre montherlantien.

Écrite en 1942, mais publiée seulement en 1954, la pièce *Port-Royal* fait partie de la trilogie catholique qui comprend aussi *Le Maître de Santiago* et *La Ville dont le prince est un enfant*. Ayant puisé son inspiration dans l'ouvrage de Sainte-Beuve, *Port-Royal* (1840-1859), Montherlant explique que son *Port-Royal* «fait retour aux sources du christianisme primitif, comme les vieux Romains faisaient retour aux sources de la Rome primitive» (*PR* : 922). Le dramaturge se sert des données historiques et il fait comprendre qu'à Port-Royal «on a cette tristesse et cet amour de la tristesse qui [le] touchent sur les visages romains qu'on voit aux bustes. On a l'orgueil et l'esprit d'exclusion qui de tout temps ont caractérisé la vieille société romaine (*ibid*). Il admet en plus : «On ne peut pas donner un son plus authentiquement catholique que celui que j'ai donné à la Mère Agnès, dans sa première scène avec Angélique de Saint - Jean » (*Carnets*, 1964 :139).

De son propre aveu Montherlant fut obsédé du jansénisme dès son enfance : «Cette famille était et ne cessera jamais d'être la mienne. [...] Enfin dans le jansénisme je trouvais un Ordre, et j'ai raconté déjà comment, en 1929, j'avais été travaillé par ce concept d'Ordre » (*Notes de théâtre*, 526). La thèse dite janséniste fut diffusée systématiquement dans l'ouvrage *l'Augustinus* de l'évêque d'Ypres, Cornélius Jansénius en 1640. Au contraire des molinistes qui croyaient en la liberté de l'homme, le jansénisme enseigne comme une vérité absolue la corruption foncière de l'homme, conséquence de la faute originelle transmise à toutes les générations. Entraîné invinciblement au mal, l'être humain ne peut être sauvé que par la grâce de Dieu. Dans un monde menacé d'un retour au paganisme, la sainteté chrétienne retrouve ainsi la plénitude de sa valeur. Dans ses *Carnets* (1972: 90), Montherlant constate qu'il a découvert «un autre christianisme, ou bien le vrai, ou bien proche du vrai», avec *Port-Royal* de Sainte-Beuve : «Il se rapproche de celui que j'aurais vécu, si j'avais eu la foi ». Pour notre dramaturge, l'histoire de Port-Royal fut un épisode de «la lutte très ancienne de l'Esprit Saint contre la Bête » (*PR* 866) et il évoque avec lucidité le tragique dénouement des événements du 26 août, 1644. *Port-Royal* est une pièce sur la douleur, sur l'injustice et sur la répression des âmes vulnérables des religieuses saisies comme elles le sont dans une

crise personnelle profonde. Sans les contraintes religieuses propres au dix-septième siècle, Montherlant cherche à redéfinir le tragique, non par rapport à Dieu, mais dans la psychologie des êtres. Car Dieu est absent, silencieux dans *Port-Royal*, et sans Dieu ce n'est que le néant qui apparaît. Les paroles de Cisneros dans *Le Cardinal d'Espagne* résument les prémisses de Montherlant : [Cisneros dit de la reine Jeanne] : «Ceux qui ont regardé ce qu'elle appelle le néant et que j'appelle Dieu ont le même regard » (*CE*, III, 2 : 1156).

Le *Port-Royal* de Montherlant se déroule au parloir du couvent de Port-Royal, le 26 août 1664. C'est une pièce conçue en un seul acte, à l'exemple des tragédies grecques. Dans sa préface Montherlant écrit : «Le théâtre grec est purement et typiquement statique : pourtant, ce qu'on y exprime, ce qu'on évoque est beaucoup plus intense que l'action telle qu'on nous la définit quand on parle d'action à propos d'une pièce contemporaine » (*PR* : 842). Cette pièce est vraiment, comme le dit Sipriot, une tragédie pour Montherlant, «et même sa tragédie d'avoir goûté tant de solitude après son renvoi du collège en 1912, son âme sera-t-elle consolée par l'exemple des sœurs de Port-Royal qui, elles aussi doivent quitter leur couvent ? » (1990: 355). Comme les religieuses, Montherlant était privé de tout ce qu'il aimait. Et, dans son exil, il ne conserva ni la paix ni la foi. Le sujet donc de sa pièce *Port-Royal* est

le parcours que fait une âme conventionnelle vers un certain événement dont elle prévoit qu'il créera en elle une crise de doute religieux, et par ailleurs le renversement d'une autre âme conventuelle qui, sous l'effet du même événement passe d'un état à un état opposé (*PR, Notes de théâtre* : 843).

Retenues par la clôture monastique, les religieuses connurent en ce temps-là des drames déchirants. Elles se trouvent placées devant un problème de conscience lourd de conséquences. Les esprits sont divisés : fallait-il contre tout espoir s'engager dans une résistance sans issue ? Devaient-elles consentir à la signature d'un formulaire tout à fait réprouvé par leur conscience ? Les religieuses préfèrent finalement la fidélité à elles-mêmes et elles résistent. En fin de compte douze religieuses furent contraintes de quitter Port-Royal, pour demeurer dans les couvents qui leur seraient désignés. Ce formulaire imposé aux religieuses de Port-Royal divisa par conséquent les jansénistes en deux camps opposés. Port-Royal représenta la solution stoïque du problème de la destinée humaine. Le principe avoué des jansénistes était de renoncer à tout attachement et à tout plaisir. Sans aucun plaisir, sans aucune affection, la vie fut à peine possible. Et au lieu d'être une épreuve grande et bonne, la vie devint un mal, un exil, un isolement.

Avec cette pièce nous voyons la rencontre non voulue mais éclatante d'une tragédie personnelle avec les tragédies de l'époque actuelle.

Dans cette pièce il s'agit donc d'un combat théologique et spirituel sur l'engagement et le sens de l'Eglise. La lutte est mise en jour entre, d'un côté, l'archevêque de Paris, Péréfixe, obligé par sa fonction d'accepter les compromis du siècle et, de l'autre, les sœurs de Port-Royal, qui se débattent de toute leur âme dans leur quête de l'absolu de Dieu et le déchirement de leur propre limite. L'agnostique, Montherlant, joue le rôle d'arbitre avec un regard profond, sans concession et provoquant. La crise commence avec une visite du père de la Sœur Gabrielle, qui lui raconte à travers la grille combien elle, la Sœur Gabrielle, compromet sa famille, soupçonnée de jansénisme. Il la supplie de signer le formulaire. Mais la Sœur Gabrielle est inébranlable. D'après elle, le pape a tort et elle refuse de signer. Pourtant la Sœur Flavie, auprès de la Sœur Gabrielle, s'étonne de l'insubordination de celle-ci. La foule, ayant envahi la chapelle, insulte les religieuses, les traitant d'hérétiques et d'hypocrites. Trois des religieuses se réfugient dans le parloir. Elles s'entretiennent des menaces qui pèsent sur Port-Royal, de ce qu'elles peuvent craindre ou espérer du nouvel archevêque de Paris, Péréfixe. La Sœur Flavie le défend mais en même temps elle attaque verbalement la sous-prieure du monastère, la Sœur Angélique de Saint-Jean, à qui elle reproche son inflexibilité et son attitude belliciste.

JOHANNESBURG

Dans une conversation particulière entre les Sœurs Angélique et Françoise, s'opposent deux attitudes: d'un côté se trouve l'inflexibilité port-royaliste de la Sœur Angélique et de l'autre côté, il existe chez la Sœur Françoise le sentiment que tant de controverses écartent les religieuses de l'unique soin nécessaire, en d'autres mots, de la prière. Chaque nonne révèle le plus profond de son caractère. La Sœur Françoise semble fort modérée en contraste avec la Sœur Angélique qui semble être extrémiste, qui montre une fermeté de roc et qui va jusqu'à juger ses sœurs dans une double perspective de pessimisme et de mépris: «Quelques-unes d'entre nous signeront [le formulaire] parce qu'elles sont lasses de la souffrance avant qu'on ait encore souffert. L'Eglise est une maison d'ambition et d'envie» (*PR* : 875). Un peu plus tard Angélique s'attaque à Françoise avec virulence disant que celle-ci serait mieux à sa place dans un autre couvent.

Le seul événement qui intervient dans la pièce, c'est la visite inattendue de l'Archevêque qui est accompagné de quatre dignitaires ecclésiastiques de sa suite. L'Archevêque essaie de convaincre l'Abbesse et la Mère Agnès, mais elles se tiennent insensibles à ses

conseils. En conséquence de ce nouveau refus de la part des religieuses de signer le formulaire, l'Archevêque, par passion religieuse, par souci d'affirmer son pouvoir et aussi par amertume personnelle, convoque alors la communauté tout entière et annonce ses décisions. Les religieuses sont désignées des rebelles. Dorénavant elles seraient privées de toute visite et exclues des sacrements. Douze nonnes seront «confinées chacune dans un couvent différent» (*PR* : 893), ce qui signifie qu'elles ne pourront plus comploter ensemble pour résister aux pressions renouvelées qu'elles subiront. Enfin douze religieuses de la Visitation Sainte-Marie les remplaceront.

Le déroulement de cette pièce, dans laquelle le formulaire n'est qu'un prétexte pour déclencher le conflit, démontre et analyse le développement de la psychologie individuelle: la Sœur Flavie est démasquée et l'on se rend compte qu'elle avait trahi Port-Royal dans l'espoir égoïste de devenir Abbessse. «Toutes ! vous signerez toutes ! Vous verrez à la fin des choses si étranges, que c'est vous qui demanderez de signer, et qui le demanderez à genoux » (*PR*: 911). D'une attitude altière elle justifie sa trahison au nom de la doctrine.

La pièce se termine sur une seconde conversation entre la Sœur Françoise et la Sœur Angélique. Maintenant les rôles sont inversés: l'âme forte de la Sœur Angélique se brise tandis que l'âme faible de la Sœur Françoise gagne en certitude et en force. La Sœur Angélique est passée au-delà de ses forces et ne peut résister au double choc de son expulsion et de la trahison de la Sœur Flavie. Elle entre dans le doute: «Un doute [...] sur toutes les choses de la foi et de la Providence ; un doute si l'ordonnance du monde est bien telle, qu'elle nous justifie de vivre comme nous vivons » (*PR* : 913). Le doute commence en sourdine, par une simple fêlure. Et enfin la Sœur Angélique s'abîme dans un monde d'obscurité et de solitude : «Pour moi j'ai franchi les Portes des Ténèbres, avec une horreur que vous ne pouvez pas savoir et qui doit n'être sue de personne » (*PR* : 915). Le rideau tombe tandis que, vêtues de noir, les douze Sœurs de la Visitation entrent en procession.

Ainsi dans cette pièce la foi religieuse se distingue de la foi en l'homme, c'est-à-dire, son imprescriptible droit à la révolte contre ce qui opprime sa liberté de pensée. Nous sommes témoins de l'écroulement de la foi religieuse ainsi que de la proclamation obstinée de la valeur intrinsèque du refus et la volonté tenace de maintenir la liberté de conscience. La sœur Angélique reste forte et impassible, elle ne cède pas, puisque sa volonté de résistance vient progressivement compenser l'affaiblissement du sens religieux. Une fois que la croyance religieuse d'Angélique est

brisée, elle s'enfoncé dans la solitude et son effondrement commence. Quand l'officiel lui dit : « Si toutes ces âmes se damnent, c'est *vous* (nous soulignons) qui en répondrez devant Dieu, » Angélique réplique, « Ah! Cela est atroce ! » (PR : 898). La souffrance qu'elle subit est un état de solitude intérieure que rien d'extérieur ne peut soulager. Et, comme l'écrit Cioran (1990: 18) c'est la solitude « qui rend la souffrance muette et inaccessible ».

Dans le *Don Juan* de Montherlant il arrive encore une situation d'isolement tragique. Notre dramaturge opine que ce Don Juan

comme les autres personnages de mon théâtre, est aussi un personnage tragique. Tragique, il l'est par sa crainte de la mort prochaine. Il l'est parce qu'il a besoin de la 'chasse' et de la possession pour se sentir vivre : la chasse et la possession sont pour lui une drogue. De là le caractère fatal de cette chasse, et ses dernières répliques, quand il part chasser à Séville, où il a toute chance d'être arrêté, ont un caractère presque démentiel qui l'apparente aux héros légendaires obligés par le destin d'aller sans cesse de l'avant : le Juif errant, Io dans la tragédie d'Eschyle ... Son obsession contribue à déterminer non seulement son essence, mais sa destinée (*Notes sur Don Juan* : 1081).

Désenchanté des interprétations trop complexes du mythe de Don Juan, Montherlant a voulu présenter dans sa pièce de 1958 un Don Juan réduit à sa plus simple expression d'une personne qui devient dragueur obsessionnel pour tromper le néant de l'existence et la mort qui s'approche. Montherlant permet à son personnage de se contredire incessamment, ce qui donne à la pièce une atmosphère de bouffonnerie, d'humour grinçant qui masque l'angoisse du héros vieillissant. Son Don Juan finit désabusé, fatigué des femmes, de la lutte, de l'héroïsme et des mots eux-mêmes. C'est un homme face à sa propre mort, las du monde, de sa conscience et de ses défis. Le Don Juan de Montherlant, comme le Sisyphe de Camus qui pousse son rocher, poursuit sa course sans espoir. Il est las de cette fuite en avant, il est démoralisé et n'a plus le courage de continuer à jouer son rôle: « Être en une seconde dans le néant et ne se sentir plus ! Mais tout est éternellement non payé » (*DJ*, II, 4 : 1041). Comment s'arrêter ? « C'est montrer à tous de manière indiscutable que l'on ne croit pas en Dieu » (II, 4: 1048). Le héros doit bien fuir une société où il n'a plus sa place. Comme d'autres œuvres de Montherlant, cette pièce a pour thème l'isolement tragique, et d'encore un homme âgé.

Comme dans *Don Juan*, tout, dans *Le Maître de Santiago*, se passe à l'intérieur des personnages. Le personnage de Don Alvaro, « a une forte

vraisemblance historique » (*MS. Postface* : 522). Il est de ces hommes de la Castille du XVI<sup>e</sup> siècle qui, «la cinquantaine passée, se retiraient du monde : avec leur foi tranchante, leur mépris de la réalité extérieure, leur goût de la ruine, leur fureur du rien » (*ibid*). «J'attends que tout finisse », (I, 4: 489) constate Alvaro. Dans cette pièce Montherlant n'a pas créé un chrétien modèle, mais plus précisément un chrétien à la dérive du christianisme. Don Alvaro, indomptable et ambigu, pratique un christianisme chargé d'égotisme plutôt que de charité. Ses élans vers Dieu sont une compensation à l'inaction, une manière de se différencier du pouvoir politique qui l'a mis à l'écart. Ses actions s'expliquent, comme celles de Ferrante, de Cisneros et de Georges Carrion, par des motivations intérieures. Il connaît des instants de faiblesse, de détresse, d'échec et il se reproche de s'être montré «misérable et ridicule » (III, 4 : 514). Comme Ferrante, Alvaro déclare manquer de «décision et d'énergie » (*MS*, I, 4 : 492) :

Je suis fatigué de ce continuel divorce entre moi et tout ce qui m'entoure. Je suis fatigué de l'indignation. J'ai soif de vivre au milieu d'autres gens que des malins, des canailles, des imbéciles. Avant nous étions souillés par l'envahisseur. Maintenant, nous sommes souillés par nous-mêmes ; nous n'avons fait que changer de drame. Ah ! pourquoi ne suis-je pas mort à Grenade, quand ma patrie était encore intacte ? Pourquoi ai-je survécu à ma patrie ? Pourquoi est-ce que je vis ? (*ibid*).

Don Alvaro est découragé, pessimiste et n'aspire qu'au néant :

Je suis affamé de silence et de solitude : quelque chose de toujours plus dépouillé. Tout être humain est un obstacle pour qui tend à Dieu. Les mouvements que Dieu me fait la grâce de mettre en moi, je ne puis les percevoir que dans une abstraction complète, comme ceux qui écoutent la musique les yeux fermés. Ce qu'il me faudrait, ce sont des journées vides, si vides... (II, 1 : 497).

Il est de ceux [tels Ferrante, Carrion et Cisneros], comme l'explique Robichez (1974 : 111), qui ont «le mépris de leurs contemporains, la lassitude écœurée, le désir farouche de rompre et de s'isoler ». Tout est amertume et douleur chez Don Alvaro qui veut que tout autour de lui soit détruit : «Périssent l'Espagne, périssent l'univers ! Si je fais mon salut et si tu fais le tien, tout est sauvé et tout est accompli » (*MS* : 519-520). Il se montre enfin ingrat et aveugle au suprême sacrifice de sa fille Mariana et l'entraîne avec lui au monastère : «Et maintenant, partons pour un pays où il n'y a plus de honte, partons du vol des aigles ! Quel voyage nous avons à accomplir ! [...] Partons pour vivre. Partons pour être morts, et les vivants parmi les vivants » (III, 5 : 519). Dans l'aveuglement de son

orgueil et de sa passion, le père de Mariana la mène inéluctablement vers l'isolement tragique.

Encore une pièce qui s'établit autour de l'aveuglement du personnage central et autour d'un conflit tragique qui provient du jugement de la valeur et de la qualité d'un individu est *Fils de personne*. Montherlant était convaincu que l'amour paternel était «un sentiment inexistant dans la nature» (*D'Aujourd'hui et Toujours* : 9). En plus, le revers de la médaille, c'est que les enfants doués «seront un jour des médiocres» (*ibid* : 10). Georges Carrion, dans *Fils de Personne* est du même avis que Montherlant et c'est en cela que réside sa tragédie. Le ressort de *Fils de Personne* est constitué par une attitude morale, qui est celle du personnage de Georges Carrion. Il est animé par la volonté de hauteur et la croyance en une morale, qui est à voir quand il dit de son fils : «Je suis pris entre l'affection que je lui porte et une certaine morale qui est mienne, morale qu'il contredit et offusque. Tour à tour je l'attire et je l'écarte : un être qui sans cesse s'épuise et se réforme en vous. Je l'aime, -- et je n'aime pas sa présence» (*FP*, III, 3 : 252). Carrion veut valoriser par son acte une certaine conception qu'il a de la noblesse humaine, de la *qualité*<sup>2</sup>, vertu revendiquée tout au long de l'œuvre montherlantienne, vertu qui est celle d'un moraliste. Mais la dureté extrême de Georges, quand il déchire l'être qu'il aime pour se conformer à sa propre éthique, est le geste d'un père égoïste contre un fils innocent. Georges s'oppose à tous ceux qui l'entourent, à Marie, à Gillou et aussi à ses compatriotes qu'il juge médiocres. *Plus que le sang*, le sous-titre que porte *Fils de Personne*, accentue la cruauté de l'acte de Georges Carrion. Tout comme Geneviève de *L'Exil*, Georges est coupable d'avoir abandonné son enfant à la solitude et à l'exil. Il y a un moment dans la pièce où le père éprouve de la tendresse pour son fils et où il lui parle longuement. L'on croit que tout peut être sauvé : mais Gillou fait un simple geste : il continue à tourner la page de son magazine et n'écoute pas son père. Cette minute le perd irrémédiablement et résulte en une colère terrible de la part du père, qui se laisse aller dans une tirade violente qui exprime une déception insoutenable. L'enfant est condamné. Le conflit est insoluble et la rupture entre père et fils n'est pas réparée.

A la différence de la tragédie racinienne où l'homme «subit» son destin, dans la tragédie montherlantienne l'homme reste son propre maître. Le personnage chez Montherlant se gouverne selon une attitude morale, et il

---

<sup>2</sup> Le terme de 'qualité' est expliqué par Montherlant dans le *Solstice de juin* : «La qualité, indépendante de l'intelligence, de la moralité et du caractère. Pouvant y suppléer, alors que l'inverse n'est pas vrai. Transfigurant un être, et à elle seule, quand les autres vertus manqueraient, le mettant parmi les seigneurs» (*Essais* : 898).



est libre d'agir selon son choix. La tragédie de *Fils de Personne* provient justement du fait que Georges est maître de sa condition et qu'il choisit de désavouer, de sacrifier et d'abandonner son fils. C'est contre Gillou que cette liberté s'exerce et c'est autour de lui que tourne le drame. L'enfant sera sacrifié par la volonté plus forte de son père. Georges Carrion rejette son fils «peut-être vers la mort» car Gillou est «de mauvaise qualité» (*FP, Préface* : 213). Dans sa dite médiocrité, avec son *manque de qualité*, l'enfant reste seul. Son père le sacrifie à sa gloire : sa mère le sacrifie à son amant. Il est vraiment *fils de personne* (nous soulignons), et Georges le dit, explicitement :

Je l'ai sacrifié à l'idée que je me fais de l'homme. Elle (Marie) l'a sacrifié au besoin qu'elle a de l'homme. Chacun de nous, elle et moi, parlait du sacrifice qu'il fait. Et c'est lui seul qui était sacrifié. Fils de la femme ? Non, fils de personne (IV, 4: 261).

L'enfance, selon Montherlant, est l'époque privilégiée de la vie où la liberté et la sincérité abondent. Par la seule vertu du génie de l'enfance, les jeunes pratiquent instinctivement une morale saine et pure, sans mesquinerie. C'est pour cette raison que Montherlant révèle, tout au long de son œuvre, une sympathie prévenante pour les enfants. Pourtant la vérité des paroles du Supérieur dans *La Ville dont le prince est un enfant* est accentuée quand il constate à l'abbé: «Où il y a un enfant il y a aussi la solitude» (*VP, III, 7* : 738).

La situation tragique de l'enfant dans l'œuvre dramatique de Montherlant est soulignée quand il est abandonné ou sacrifié par le monde adulte, tel Gillou dans *Fils de personne* et *Demain il fera jour*. Si l'enfant ment ou trahit comme le petit page Dino del Moro dans *La Reine morte*, il le fait avec ingénuité, en sorte que ses défauts deviennent des qualités positives, car c'est de bonne foi que ces enfants réagissent : «Il est toujours bon d'avoir un enfant dans la place, qui vous dise innocemment ce que les autres ne vous diront jamais» (*Carnets 1944* : 358). Le thème de l'enfance c'est donc celui que Montherlant développe avec le plus de joie et le plus de bonheur : «J'ai pitié de la jeunesse, parce que j'ai pitié de ce que fut la mienne, si heureuse pourtant» (*Carnets 1935* : 189).

Dans le garçon de treize ans Montherlant voit le futur héros ou le futur combattant, et l'enfant jouit d'une année de grandeur et de bonne qualité. Mais suit «l'âge ingrat» (*Croire aux âmes* : 12), les années de treize ans jusqu'à l'âge adulte, qui détermineront la médiocrité et le manque de qualité dont les parents accusent la jeunesse : «Je vous reproche de ne pas respirer à la hauteur où je respire. [...] Vous êtes vide de tout, et

d'abord de vous-même. [...] Je regardais à vos actes, et ils étaient toujours misérables » (*RM*, I, 3 : 112-113), proclame le roi Ferrante à son fils Pedro. Et de plus, le roi dit de son fils :

Il est un de mes actes, et tous nos actes nous maîtrisent, un jour ou l'autre. Ah ! Pourquoi, pourquoi l'ai-je créé ? Et pourquoi suis-je forcé de compter avec lui, pourquoi suis-je forcé de pâtir à cause de lui, puisque je ne l'aime pas ? (*RM*, I, 3 : 111).

D'où ressort la tragédie de la situation soufferte par les jeunes, jugés, condamnés et coincés à jamais dans un impitoyable face-à-face avec leurs aînés. Telles sont les circonstances dans lesquelles se trouvent Gillou, dénoncé et déserté par son père dans *Fils de personne*, Philippe de Presles qui est renié par sa mère dans *L'Exil* et Mariana qui est sacrifiée par son père, le Maître de Santiago. Montherlant reconnaît que « les enfants bien doués, seront un jour des médiocres » et « ce que nous faisons pour notre patrie est aussi perdu que ce que nous faisons pour nos enfants » (*D'Aujourd'hui et de toujours* : 10). C'est ce qu'il appelle 'Service Inutile.'

Certes, « il n'y a de développement puissant et plein que dans l'isolement » (*Sur les femmes*, 1958 : 32), mais la vacuité et l'indifférence qui entourent les personnages dans l'œuvre théâtrale de Montherlant, surtout au moment de leur chute, rend leur situation doublement tragique : Ferrante, Malatesta, César meurent seuls, abandonnés de tous leurs alliés. Le cardinal Cisneros est trahi par les siens, et « en fait tout le monde a hâte d'être débarrassé de ce vieux » (*Carnets*, 1959 : 35). L'indifférence et la sévérité des chrétiens à l'égard de la Sœur Angélique de Saint-Jean « restent pour [elle] quelque chose d'inconcevable » (*ibid*). « Quant à la Reine Jeanne », Montherlant écrit-il, « dans la chronique de sa vie entière, qui s'étend sur soixante ans, je dirais que je n'ai pas trouvé la moindre trace d'intérêt, de sympathie, de pitié ou de charité pour sa condition à tous points de vue » (*ibid*). Pour apaiser leur désillusion et leur désespérance, ces personnages adoptent une attitude pessimiste et nihiliste ainsi qu'une morale d'impassibilité et de détachement.

Nous avons vu que les personnages montherlantiens sont tous des êtres à la dérive, exclus et seuls. En même temps nous savons avec leur créateur que « le héros est heureux. Non qu'il fuie les traverses; il les recherche ; dans le tragique il est à l'aise » (*Coups de soleil*, 1976 : 299). Ces héros, murés dans une solitude tragique, pourraient parler avec Montherlant de : « la destinée tragique que j'ai frôlée tant de fois, pour laquelle je suis fait, qui est digne de moi et dont je suis digne, et

que j'aime » (1972: 9). Montherlant affirme et accepte avec impassibilité des divers aspects qui font partie de la sensibilité et de la complexité de son être, et ses personnages reflètent une même imperturbabilité qui devient presque délectation et déférence.



## CHAPITRE 5

### THÈSE ET ANTITHÈSE

«Les deux hommes qui sont en moi agissent simultanément en sens contraire, comme cela s'est passé tant de fois dans ma vie» (Montherlant, *Carnets* : 1969/ 76).

«J'étais content de suivre ma nature -- *sequere deum* -- qui est d'être à l'aise également dans les contraires» (Montherlant, *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* 1973 : 195).

«La force de la vie et la force de la mort se mêlent en moi à doses égales, et je dirais volontiers : plus je meurs, plus je vis. Il y a une vigueur du tombeau.

L'espoir et le non-espoir comme deux Génies endormis qui se recouvrent l'un l'autre de leurs ailes» (Montherlant, *Va Jouer avec cette poussière*, 1964 : 161)

Henry de Montherlant se place sous le signe de la contradiction<sup>1</sup>. *Aedificabo et destruiam*. «Je construirai. Ensuite je détruirai ce que j'ai édifié» a été depuis longtemps ce qu'appelle Montherlant «une des obsessions de [son] œuvre» (*CE, Postface* : 1173). Il partage la notion de Zarathoustra que «ce monde [est] éternellement imparfait, [est une] image imparfaite d'une contradiction éternelle -- une joie enivrante pour son créateur imparfait : tel m'apparut un jour le monde» (Nietzsche, 1947: 41).

Les ouvrages que nous étudions oscillent entre la veine chrétienne et la veine profane, entre la jouissance et l'ascèse, entre le goût du service et le refus de servir, entre la discipline et l'insolence. Montherlant déclare qu'il est «quelqu'un pour qui le bien et le mal existent et qui a toujours adoré la morale naturelle sous les formes de la machine catholique» (*Essais, La Relève du matin* : 14). Le talent de Montherlant consiste en son habileté à faire coexister des conceptions antagonistes et paradoxales. «Il faut tout garder des religions sauf la foi» affirme-t-il dans son essai *Un Voyageur seul est un diable* : 387). Montherlant est capable, à la fois ou alternativement, de célébrer la plénitude de la vie et le néant, le paganisme et le christianisme, la volupté et le renoncement, l'action et la non-action, la force et la faiblesse, la chasse au bonheur et le mépris de toute chose. Dans son essai *Chant funèbre pour les Morts de Verdun* (1924 : 217), Montherlant constate :

Il faut accepter que le bien et le mal soient confondus, qui d'ailleurs se déterminent l'un l'autre. Il n'y aurait pas d'ombre s'il n'y avait pas de lumière, et la lumière travaille sur l'ombre.

Ces oppositions éclatent dans toute l'œuvre de Montherlant. André Blanc (1968) et Michel Mohrt (1943) se servent d'antithèses pour décrire le «pessimisme heureux» de cet «homme libre» qui est cependant «encombré de Dieu».

Lorsqu'il s'agit des protagonistes montherlantiens, il en existe plusieurs qui reflètent l'esthétique de leur créateur et la plupart de ces personnages, eux aussi, pétris de contradictions, ne cessent jamais de provoquer le malentendu. Ces personnages illustrent l'incohérence des hommes et le désordre de la vie, car dans les mots de leur créateur : «Il

---

<sup>1</sup> Toute sa vie Montherlant contredit la date officielle de sa naissance, qui est documentée le 20 avril 1895. Cette date ne lui convenait pas et il insistait sur le 21 avril, 1896, la date du «jour anniversaire de la fondation de Rome». Cette invention est ingénieuse et l'ambiguïté est certes voulue, car Montherlant jouit de tirer avantage de la confusion qu'il entretenait entre la fiction et la réalité, entre l'univers où il vit et celui qu'il rêve. Alban de Bricoule, le protagoniste des *Bestiaires* est lui aussi né le 21 avril, «coïncidence enivrante» (*Les Bestiaires* : 512).

n'y a pas, ou il n'y a que rarement, d'unité [...] dans la vie » (*Notes de théâtre* : 1082). Tout comme Montherlant lui-même, ses héros ont délibérément choisi et accepté leur condition humaine, y compris leur solitude. Au même degré que leur créateur, la voie élue est celle du « service inutile » et par conséquent le terrain sur lequel ils se meuvent est celui de l'ambiguïté. À travers les pièces, une sorte de personnage type revient sous les noms de don Ferrante, don Alvaro, Georges Carrion, Don Juan. Pour ce personnage multiface « le plaisir et le tragique grand ont le même goût » (*Essais*, 1924: 206). Il se révèle sombre, désabusé, hautain et sermonneur, et il poursuit un idéal très élevé qu'il n'atteint pratiquement jamais. Il cherche à être différent, car pour lui, c'est une manière d'affirmer à soi-même sa liberté. Ce personnage est égoïste, orgueilleux et se complaît dans la solitude. Il ne veut ni ne peut supporter le contact avec autrui. Quelque obscur désespoir semble le pousser à se hausser, tout altier, au-dessus des autres.

Pourtant ces personnages sont toujours « si différents de ce qu'ils croient être » (*FP, Notes de théâtre*, 281), qu'ils se trompent sans cesse sur eux-mêmes. D'après Montherlant « ce que chaque être offre de plus exaltant à l'amateur d'âmes, c'est sa façon de se mentir à soi-même » (*CE, Postface* : 1172). Et il fait allusion ici à Philippe et à Geneviève de Presles, à Georges Carrion, à Malatesta, à Alvaro, à la Sœur Angélique. Leur aveuglement, leur égocentrisme sont peut-être ceux de l'auteur lui-même : « Dans chacun de nos personnages nous mettons plus ou moins de nous », écrit-il dans ses notes à propos de *La Reine morte* (*Notes de théâtre* : 181)<sup>2</sup>. Nous verrons que chaque protagoniste devient tour à tour le porte-parole d'un des moi de Montherlant. L'auteur prétend que la contradiction et l'incohérence dans le caractère et dans le comportement de ses personnages sont à l'image de la vie réelle. C'est ainsi qu'il en existe un reflet dans toute son œuvre. Dans le récit intitulé *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* Montherlant raconte son amitié avec Peyrony, adolescent de treize ans, qui partageait avec lui la passion du football. Ils s'entendaient dès leur première rencontre car Montherlant reconnut que (Peyrony), « apte au *oui* et au *non*, comme moi et la nature,

<sup>2</sup> Dans une interview télévisée à la B.B.C. en 1962, Montherlant va plus loin dans sa réponse au journaliste qui lui pose la question suivante : « *Que trouvez-vous en vous qui vous paraisse l'essentiel de vous-même ?* »

« En ce qui concerne les sentiments, je trouve la diversité et la mobilité de ma nature. En ce qui concerne l'esprit, je trouve la lucidité. Ces trois facultés sont à la base de mon œuvre de fiction. C'est grâce à elles que j'ai créé une œuvre théâtrale et romanesque où des personnages très différents de caractère, et même antinomiques, s'expriment avec assez d'authenticité pour que la critique, quels qu'ils soient, me confonde toujours plus ou moins avec quelqu'un d'entre eux, ce qui est explicable en partie, puisque je mets en chacun d'eux un peu des personnalités nombreuses qui coexistent sans difficulté en moi ».

nous étions bien faits pour nous accorder, ce que j'avais pressenti dès le début » (1963 : 174). De *La Reine morte* Montherlant précise :

Le théâtre est fondé sur la cohérence des caractères, et la vie est fondée sur leur incohérence. L'inconsistance de Ferrante est une des données de *La Reine morte*. La cohérence de ce caractère est d'être incohérent (*En relisant la Reine morte dans Théâtre* : 254).

Ferrante ne se connaît pas et, selon son fils, Pedro, «vouloir définir le Roi, c'est vouloir sculpter une statue avec l'eau de la mer » (*RM*, II, 4: 145). La «vérité» de l'homme montherlantien est donc caractérisée par ses tendances conflictuelles et ambiguës. L'on pourrait même attester qu'il existe dans presque chaque pièce un antihéros carrément antinomique avec le héros. Dans *L'Exil*, Sénac, imbu comme Philippe de Presles d'une attitude adolescente envers la guerre et l'amitié, évolue au dénouement de la pièce dans une personnalité plus complète et plus équilibrée. Il rentre de la guerre avec une maturité et un sens de responsabilité. Quant à Philippe, il reste un personnage statique et vacillant, puéril même:

Sénac : Qu'est-ce que tu veux, moi j'ai changé et toi tu es resté le même. Cela a beau te gêner, j'ai été à la guerre. J'ai vu les pires choses et elles étaient simples, calmes, saines [...]; J'ai vu des hommes qui agonisaient sur ma poitrine et qui ne se plaignaient pas. J'ai vu des hommes qui donnaient leur vie l'un pour l'autre, et qui n'avaient jamais scruté, analysé, ausculté leur amitié [...]. Et voilà une heure que tu es ici et tu t'irrites, tu t'énerves, tu te lamentes, tu fais des drames pour tout et pour rien. Tu as l'air de sortir d'un autre âge (*EX*, III, 4: 63).

Dans *La Reine morte* la chaleur et la gentillesse, la sincérité et la douceur d'Inès contrastent avec la froideur et la cruauté de Ferrante. Isotta, à la différence de Malatesta, son mari impétueux, est une personne perspicace, intelligente et presque la seule dont les actions sont effectuées de bonne foi.

Montherlant décrit sa pièce *Malatesta* comme «une tragédie d'aveuglement». Malatesta, le Pape, Platina, motivés qu'ils sont par la désillusion ou l'aveuglement, sont menés à accomplir des actions paradoxales, absurdes et incohérentes. Malatesta s'adressant à sa femme, l'implore : «Laisse-moi mes folies. Une petite flamme de folie, si on savait comme la vie s'en éclaire ! Et puis, si je ne regardais pas vivre, pourquoi vivrais-je ? » (*ML*, I, 8 : 358). Constamment déterminé à tuer le pape, le Malatesta au Vatican se transforme du Malatesta du premier acte : «Vous changez très souvent Malatesta » (*ML*, II, 5: 367)

lui proclame le Pape. Il est l'antithèse de ce qu'il était. Une fois assuré et égoïste, il est maintenant un vieillard tremblant et pâle, incapable du raisonnement lucide ni de la réalisation de ses projets audacieux d'auparavant. Il s'affaiblit et oscille, tout confus : « Pourquoi me donnerais-je le mal de me tenir droit, puisque de toute façon on affirmera que je suis tordu ? Pourquoi ferais-je quelque chose de bien, puisque ce ne sera reconnu par personne ? » (II, 5: 371). Il se rend compte finalement que lui, Malatesta, est « tenu à l'écart, [que] le pape a voulu [le] paralyser ». Montherlant commente les contradictions de Malatesta : « Incohérence de Malatesta. Il dit à la petite Vanella : 'Une demi-heure de toi, c'est dix ans de la vie des autres', et il lui parle avec désinvolture d'Isotta » [sa femme]. (*Notes de théâtre*, 422). Mais dès que la jeune Vanella disparaît, Malatesta jure son amour et sa fidélité à Isotta : « Isotta mia, ce soir je serai avec toi seule, et alors tu sauras tout à fait ce que c'est que la sécurité » (*ML*, IV, 8: 405). Malatesta, inconstant et imprévisible, s'insère lui aussi dans le « nœud épouvantable de contradictions » qui marquent tous les protagonistes montherlantiens, qui avouent se sentir plus à l'aise « lorsqu'on [les] insulte que lorsqu'on [les] loue » (IV, 8: 401).

La dualité de la vision du monde de Montherlant imprègne toute son œuvre. Disciple de Barrès<sup>3</sup>, Montherlant sentait comme lui « l'âpre plaisir de vivre une vie double ! La volupté si profonde d'associer les contraires » (Barrès, 1995: 182). D'après Montherlant les situations dans la vie ne sont jamais définies et il le prouve dans son théâtre. Il souligne souvent les contradictions apparentes dans la manière de se comporter et dans les pensées de l'être humain. Selon Montherlant il est fort possible d'avoir des attitudes et des pensées tout à fait différentes qui peuvent coexister. Cette proposition de « l'alternance », maître-mot chez Montherlant, est un concept essentiel de son esthétique. Il épousait avec les Grecs le principe que d'une réunion d'éléments opposés, naît une harmonie universelle, une « logique des contradictions » (Michel de Saint Pierre, 1987: 101). Montherlant approuvait aussi ce que Baudelaire a écrit, tout en formulant la thèse de « l'alternance » : « Il serait peut-être doux d'être tour à tour victime et bourreau. Je comprends qu'on déserte une cause pour savoir ce qu'on éprouverait à en servir d'un autre » (Montherlant cite Baudelaire dans *Croire aux âmes*, 1944: 42). Ce n'est donc pas par rapport à un système que Montherlant crée ses pièces. Au contraire, il établit lui-même que ce n'est pas de façon systématique qu'il ait « fait de *Malatesta* une tragédie

---

<sup>3</sup> Montherlant a consacré de nombreuses études à Barrès, écrivain qu'il admirait tant, qu'il avoua : « Il est le seul écrivain dont il me soit venu à l'esprit de noter les paroles » (*Barrès vu en 1925, Essais critiques*, 1995 : 11).



d'aveuglement : [car] tout ce qui est systématique est sot » (*Le Temps de l'aveuglement* : 549). Le nœud de ses pièces réside dans le dialogue entre les personnages, ce qui nous permet de mieux connaître l'état d'esprit de toutes les personnes concernées.

Selon Montherlant «deux doctrines opposées ne sont que des déviations différentes de la même vérité » (*L'Équinoxe de septembre*, 1936 : 40). Cette constatation est intéressante si l'on pense à la pièce *Pasiphaé* et à toutes les contradictions qui y abondent. La pièce révèle une intrigue et une héroïne paradoxales. Le conflit dramatique se noue autour de deux personnages qui représentent deux pôles opposés et contradictoires : D'une part, la Nourrice, interlocutrice de Pasiphaé, interprète le jugement du citoyen moyen, l'opinion qui survient des idées fixes et banales. D'autre part, le Chœur, porte-parole du dramaturge, fournit un contre-discours. Au cœur du problème de l'héroïne réside la réaction imminente du public à son acte extraordinaire et selon Montherlant dans son introduction à la pièce, la civilisation crétoise était d'un moralisme bourgeois et avait des vues exceptionnellement étroites et bornées: «Notre pauvre reine aurait donc été élevée parmi les protestants de l'antiquité » (*PS* : 77). Montherlant prétend que l'acte de Pasiphaé n'est pas monstrueux : «c'est une rare expression d'une des innombrables facettes de la nature humaine » (*PS, Notes de théâtre, ibid*).

Les paradoxes propres au texte sont la contradiction entre la fragilité émotionnelle de Pasiphaé et sa force véhémente en défiant l'opinion publique, ainsi que l'invincibilité apparente de la raison humaine et ses limites réelles. Le Chœur conclut la pièce avec un sophisme cynique: «J'hésite parfois si l'absence de pensée et l'absence de morale ne contribuent pas beaucoup à la grande dignité des bêtes, des plantes et des eaux » (*PS* : 92). La pensée rationnelle apporte d'habitude de la dignité à l'être humain, mais Montherlant est impitoyable à l'égard de ce qu'il juge être les insuffisances de la raison. Nous nous rendons compte que ce n'est que l'opinion publique qui crée les sentiments de culpabilité et d'isolement chez Pasiphaé. Comme elle le dit : «Au fond de moi, je ne sens pas que ce que je vais faire est mal » (*PS* : 88)<sup>4</sup>.

Tout en assumant leur solitude, les protagonistes montherlantiens ont pour la plupart une attitude d'indifférence et de détachement. Rejoints à l'indifférence et au détachement se trouvent les sentiments opposés de mépris et de supériorité. Selon Montherlant cela octroie à l'homme une

---

<sup>4</sup> A travers les années *Pasiphaé* a rencontré des problèmes de la censure. Il y a encore un paradoxe à voir ici : l'opinion irréductible du public que Montherlant désirait toujours transformer a parfois réussi à le faire taire.

liberté intérieure qui l'aide à faire face à lui-même avec fierté et il affirme dans *Le Treizième César* (101) : « Si tu veux être heureux, si tu veux être homme du bien, laisse les autres te mépriser ». Le mépris a donc chez Montherlant une valeur de libération et en même temps une valeur de vertu positive. Jacqueline Michel, auteur de *L'Aventure janséniste dans l'œuvre de Henry de Montherlant* (1976: 56) opine que « l'homme de mépris est un homme libre et donc capable d'embrasser la vie tout à la fois avec passion et indifférence ». Cette dimension des inclinations contradictoires reste fondamentale chez Montherlant. Les contradictions sont à voir lorsqu'il prête à Cisneros les dures paroles : « J'aime leur mépris » (*CE*, I, 7: 1123) mais La Reine Jeanne la Folle les contredit en disant : « Tout est blessure quand on est blessé » (II, 3: 1135). Pourtant, plus tard « elle annule l'univers avec son mépris » (*ibid.*: 162). Montherlant semble se tirer adroitement d'affaire tout en ayant « le besoin sauvage d'être oublié et tenu à l'écart » (*Un Voyageur solitaire est un diable, Essais* : 430). C'est par l'indifférence, par les attitudes ambivalentes et par le mépris prétendu que Montherlant, ainsi que ses protagonistes, réussissent à se tenir hors des vicissitudes d'un monde qui les déchire. On pense à ce qu'il écrivait à la fin du *Solstice de juin* : « Quand ils contemplent enfin librement ce qu'ils ont été et ce qu'est le monde, les hommes, dans leurs cadavres, sourient » (*Essais* : 964). Montherlant se réfugie donc dans sa « différence » et se sent rempli d'une supériorité dont écrivait Nietzsche dans son œuvre *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Que vous méprisez, vous hommes supérieurs, cela me fait espérer. Ceux dont le mépris est grand sont aussi ceux dont la vénération est grande » (1971 : 408).

L'obsession de l'indifférence n'est certes pas sans parenté avec la vieillesse amère et désillusionnée qui est continuellement évoquée dans l'œuvre de Montherlant. Presque tous les héros sont des vieillards ou des hommes prématurément vieux, tels Ferrante, Don Juan, le Cardinal Francisco Ximenez de Cisneros ou Persilès dans *Brocéliande* qui a une vie gaspillée derrière lui et rien que l'abîme devant, où tout est futilité ou silence. Le *taedium vitae* de Khosrau dans le roman *Eventail de fer* (1942), préfigure celui du Roi Ferrante dans *La Reine morte*. Ce dernier ne croit plus en rien car il a atteint l'âge d'indifférence quand les réussites et les échecs de la vie sont égaux. Comme Khosrau, Ferrante est fatigué de son trône, de sa cour et de son peuple. La renaissance et la beauté éternelle du printemps le dégoûtent. Il est obsédé par la réalisation qu'il va bientôt mourir et il ne voit que la vanité et l'illusion de tout ce qu'il a jamais fait et il se demande : « Des multitudes d'actes, pendant des années, naissent d'un seul acte, d'un seul instant. Pourquoi ? » (*RM*, III, 7: 174). Quand Ferrante ne peut pas détruire le

mariage secret de son fils Pedro avec Inès de Castro, il décide de faire tuer Inès malgré la pitié qu'elle suscite en lui. Mais il se demande quand même : «Pourquoi est-ce que je la tue ? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas » (*ibid* : 173). Dès lors qu'il pèse les pour et les contre de cet acte, Ferrante est perdu. Son indécision, sa dureté tout comme sa faiblesse sont toutes à la fois soulignées : «Quoi ! La faire mourir ! Quel excès incroyable ! [...] Il y aurait une grande injustice » (II, 1 : 131). Mais quelques répliques plus tard il se contredit pour prouver qu'il n'est pas faible : «Le Prince et Inès sont également coupables. Mais seule Inès serait tuée » (*ibid*). Après ce meurtre apparemment inutile, Ferrante meurt lui aussi, abandonné de tous et son fils couronnera le cadavre de la reine morte. Le roi est un personnage complexe, un être hésitant, en proie aux contradictions, déchiré entre le Bien et le Mal et hanté par l'obsession du néant. En effet, écrit Montherlant, «l'inconsistance de Ferrante est une des données de *La Reine morte* » (*En relisant la Reine morte*, 193). Dino del Moro, le page, compare le roi Ferrante à des lucioles, «alternativement obscures et lumineuses, lumineuses et obscures » (III, 2: 158). Ferrante est en fin de compte conscient de ses imperfections, des qualités et des défauts de ceux qui l'entourent ainsi que de l'usure du temps, mais il ne sait pas ce qu'il est. Il meurt au milieu des contradictions :

Oh mon Dieu ! Dans ce répit qui me reste, avant que le sabre repasse et m'écrase, faites qu'il tranche ce nœud épouvantable de contradictions qui sont en moi, de sorte que, un instant au moins avant de cesser d'être, je sache enfin ce que je suis (III, 8: 176).

Le roi Ferrante meurt sans connaître son identité. Il semble réussir à échelonner de nombreux actes, tantôt bons, tantôt mauvais, mais souvent contradictoires, sans lien logique :

Il y a les mots que l'on dit et les actes que l'on fait, sans y croire. Il y a les erreurs que l'on commet, sachant qu'elles sont les erreurs. Et il y a jusqu'à l'obsession de ce qu'on ne désire pas (III, 6: 165).

L'acte qui domine la pièce est celui qui fera de Doña Inès de Castro une reine morte :

Ferrante : Acte inutile, acte funeste. Mais ma volonté m'aspire, et je commets la faute, sachant que c'en est une. Eh bien ! Qu'au moins je me débarrasse tout de suite de cet acte » (III, 7 : 174).

Montherlant fait enfin dire à Ferrante : «Tous nos actes nous maîtrisent, un jour ou l'autre » (I, 2: 111) et plus loin «ce qui est fait est fait, et ce qui n'est pas fait n'est pas fait, irrémédiablement » (I, 3 : 113). Egas

Coelho, qui était «né pour punir» (II, 2 : 136) et doué d'un pouvoir maléfique, encourage le roi dans cet acte «funeste», et Ferrante, lâche et affaibli, oscillant entre le bien et le mal, est finalement convaincu :

Egas Coelho : Un seul acte, Seigneur, vous délivrera de tous les soupirs.

Ferrante : Voire. La tragédie des actes. Un acte n'est rien sur le moment. C'est un objet que vous jetez à la rivière. Mais il suit le cours de la rivière, il est encore là, au loin, bien au loin, toujours là ; il traverse des pays et des pays ; on le retrouve quand on n'y pensait plus, et où on l'attendait le moins. Est-ce juste, cette existence interminable des actes ? Je pense que non. Mais cela est. (II, 2: 134)

Pourtant Ferrante se révèle conscient de son état continu d'indécision et de son ambivalence :

(C'est) l'échelle de l'enfer aux cieux. Moi, toute ma vie, j'ai fait incessamment ce trajet ; tout le temps à monter et à descendre, de l'enfer aux cieux. Car, avec tous mes péchés, j'ai vécu cependant enveloppé de la main divine. Encore une chose étrange (III, 7: 173).

Montherlant raisonne qu'il ne recommande pas une attitude chez ses personnages, mais qu'il peint plutôt un «homme donné, dans un cas donné, c'est-à-dire un homme dont la conduite recèle du bien et du mal» (*Notes de 1948, Fils de Personne* : 369).

Dans ses *Notes de théâtre* (1953 : 543), Montherlant compare les deux protagonistes de *La Reine morte* et du *Maître de Santiago* : Ferrante et Alvaro sont tous les deux des hommes «désespérés et las». Pourtant, Alvaro, à la différence de Ferrante, croit en soi-même. Ferrante, accablé par le monde, est en même temps fatigué de lui-même. Le trait de caractère clé de Ferrante est sa faiblesse. Quand il se montre cruel, c'est par insuffisance. Quand Alvaro laisse paraître de la cruauté, cela vient de ses principes : il se croit rigide parce qu'il a du caractère : «Je suis l'homme que tous devraient être» dit-il à Don Bernal (*MS*, II, 1: 501) et un peu plus tard aussi à Don Bernal : «Je ne tolère que la perfection», (*ibid* : 503). Cette dimension d'Alvaro est révélée par ses entretiens avec les autres chevaliers et avec sa fille Mariana. Toute pusillanime qu'elle est et malgré son abdication devant son père, c'est elle qui introduit en scène la tentation de la vie, de l'action et du bonheur humain. Ferrante s'affirme dans ses confrontations avec Pedro, avec l'Infante, avec Inès et aussi dans ses conférences avec ses conseillers. Il est à remarquer que tous les deux, Ferrante et Alvaro, sont vaniteux et impitoyables. Cette

vanité, cette implacabilité, c'est leur point commun, c'est leur point débile. Quand Alvaro fait allusion à sa fille Mariana, il remarque qu'elle «n'existe que par un de mes instants de faiblesse » (II, 1: 500) et Ferrante confie à son fils Pedro :

Mais ces baisers entre parents et enfants, ces baisers dont on se demande pourquoi on les reçoit et pourquoi on les donne ...

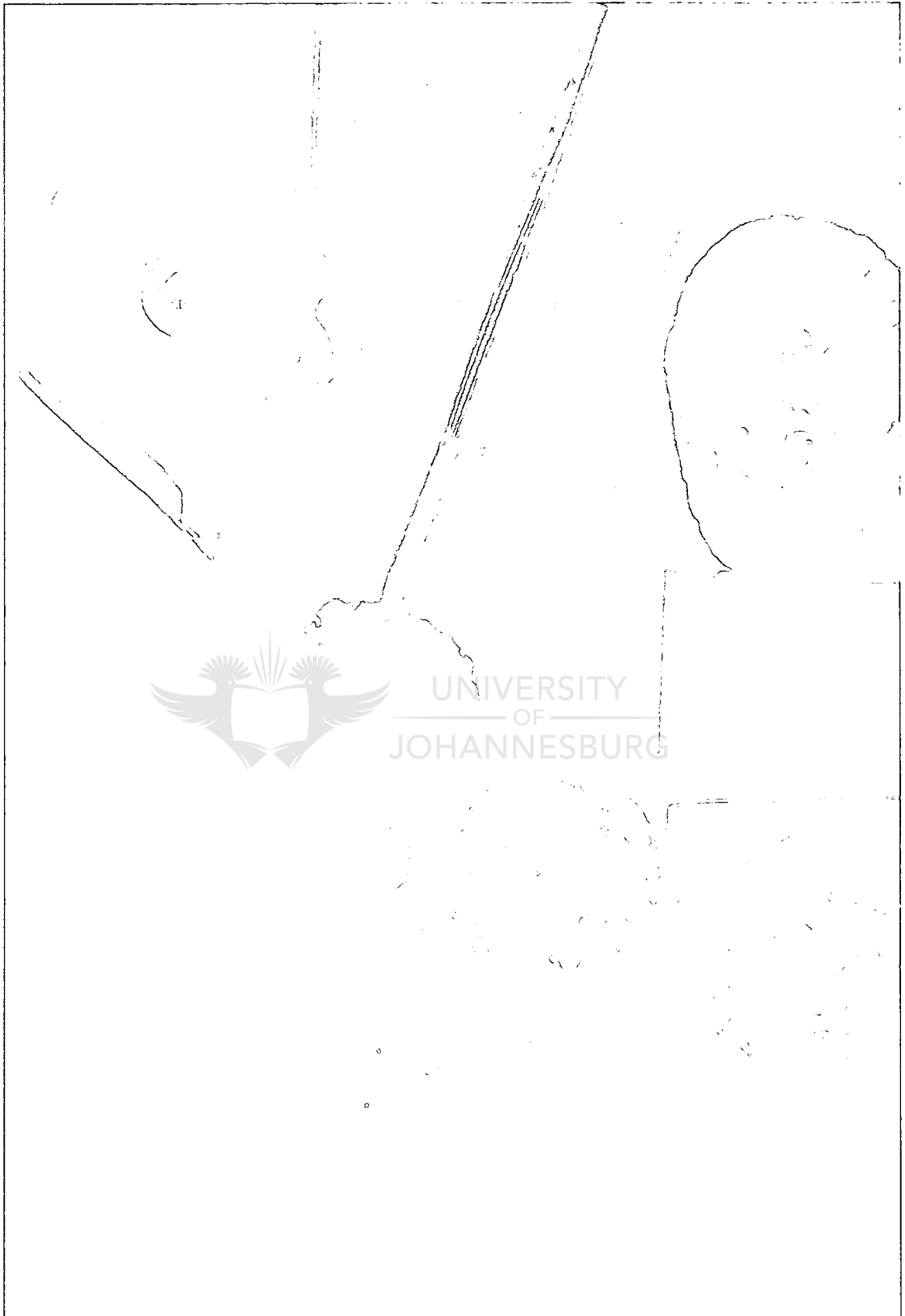
Pedro, qui avait fait un pas vers son père, s'arrête court : En ce cas, inutile.

Ferrante : *soudain dur* : Vous avez raison : inutile.

Il est évident qu'un grand pourcentage des héros de Montherlant hait la vie et est jaloux de la jeunesse, car celle-ci continuera après leur disparition. «Un enfant ! » s'écrie Ferrante, «encore un enfant ! Ce ne sera donc jamais fini ! » (RM, III, 6: 168). La plupart des personnages se trompent sur leurs motivations, car ils sont tous conscients de leurs défauts, sans jamais les reconnaître ouvertement. Ils se montrent dédaigneux, orgueilleux et hautains afin d'exorciser leurs défaillances. Ferrante ressent un profond mépris pour son fils, en dépit du fait qu'il l'a aimé lorsque Pedro avait entre cinq et treize ans :

Treize ans a été l'année de votre grande gloire ; vous avez eu à treize ans une grâce, une gentillesse, une finesse, une intelligence que vous n'avez jamais retrouvées depuis ; c'était le dernier et merveilleux rayon du soleil qui se couche (I, 3: 111).

La dureté et la cruauté du Roi deviennent un véritable sadisme, surtout quand il ordonne à don Christoval d'arrêter l'éducation de Pedro. Cette méchanceté de Ferrante semble être gratuite, car les motivations pour ses actes restent inconnues. La haine qu'il éprouve pour son fils déguise peut-être les sentiments d'affection profonde d'autrefois et qui n'existent plus. Son amour intense pour son fils a été déçu. En effet toute la vie de Ferrante est une grande déception, une désillusion totale. Mais à qui la faute ? Ce personnage complexe et antinomique dit des mensonges : il ment aux autres, il se ment à lui-même. Ce qu'on prend pour des actions contradictoires peuvent être les conséquences de sa tendance à la tromperie. Il ne supporte pas la vérité, il abhorre la tendresse, le bonheur le déprime et il se fatigue de l'univers. Pourtant toute cette veulerie est souvent dictée par la peur. Et Ferrante a peur. Pedro le dit à Inès : «Mon père a passé sa vie à avoir peur : peur de perdre sa couronne, peur d'être trahi, peur d'être tué ... peur de la riposte » (I, 4: 119). Mais la peur du Roi se cache derrière une attitude de férocité et d'insensibilité encore une



“Il y a toujours deux mondes impénétrables l’un pour l’autre”  
(*Le Cardinal d’Espagne*, II : 3 1137).

*Figure 18: Montherlant en 1954. Photo de Jean Mangeot.*

fois à l'égard de son fils : «Vous ne savez pas comme c'est bon, de sentir qu'on n'aime plus. [...]. Il faut en finir avec ce qu'on aime » (II, 3: 142). Ce n'est qu'avec l'Infante qu'il voit une possibilité d'atteindre son idéal, car elle réunit les attributs qui manquent à Pedro : «Elle est le fils que j'aurais dû avoir » (I, 3: 114). Son dernier espoir, il le place en Dino del Moro, le petit page : mais lui aussi abandonnera le Roi au moment de la mort.

Tout le théâtre montherlantien exprime le «terrible nœud de contradictions » que portent en eux ceux qui visent à exercer le pouvoir de leur volonté. Ils se révèlent enfin lâches, traîtres et abandonnés. Georges Carrion, père de Gillou dans *Fils de personne* et *Demain il fera jour*, partage les mêmes sentiments de déception que Ferrante à l'égard de son fils. Ce dernier réagit amèrement quand son fils lui rappelle qu'il est jeune avec toute sa vie devant lui. Comme le dit Gillou, «Papa a horreur des jeunes gens » (*FP*, II, 1: 574). D'après Georges, les garçons de dix-huit ans apportent du malheur à leurs parents. Ce sont des ingrats. Marie, son épouse, demande avec perspicacité si ce n'est pas sa propre jeunesse perdue qu'il regrette : «Serait ce jalousie de votre propre jeunesse. Vous avez l'air de détester de retrouver en lui la belle insouciance, et même les sentiments assez élevés que vous aviez à dix-huit ans » (I, 2: 569). Georges éprouve à l'égard de son fils Gillou une irritation croissante car il devient de plus en plus conscient de la médiocrité et de la veulerie de son caractère : «Tu n'es pas comme tu devrais être [...]. Et je suis triste ; triste que tu sois ce que tu es » (III, 4: 253). Et pourtant, Georges aime son fils, «[s]on petit et grand garçon ! » (IV, 5: 264). La tendresse se mêle avec la rigueur : «Je t'ai abandonné par désespoir de toi [...]. Je t'ai rejeté (...). Et tu resteras ma tristesse et mon reproche » (III, 4: 255). Bien qu'il avoue aimer son fils, Georges est incapable de l'estimer et il préfère s'éloigner de lui. Le fils sera sacrifié à cause de l'insuffisance même de son père. Celui-ci pense condamner et dégrader son fils, mais c'est en effet sa dureté à lui, son inhumanité qui révèlent sa faiblesse. Montherlant résume ce personnage contradictoire qui est Georges Carrion :

Il veut se faire aimer de Marie et dans le même moment s'en faire haïr, lui donner de lui-même une image de grand style et de la pire espèce. L'ayant rendue fille-mère, il l'abandonne. Même tactique vis-à-vis de Gillou (*FP*, Note II : 269).

Ces éléments antithétiques du caractère de Georges sont prolongés dans *Demain il fera jour*, suite de *Fils de personne*. Georges répète maintes fois dans la pièce qu'il n'aime pas son fils : «Je ne l'aime pas. [...]. Mon fils est pour moi un indifférent. [...]. J'ignore ou j'oublie tout ce qui le

concerne. [...]. Je ne l'aime pas (*DF*, I, 1: 564-565). Et un peu plus loin il se contredit : «C'est parce que je l'aimais que je suis revenu à Paris » (III: 591).

Dans *L'Exil* les deux protagonistes principaux, Geneviève, la mère et Philippe, son fils se contredisent tout au long de la pièce.

Philippe : Vous me défendez de m'engager quand mon pays est en péril ?

Geneviève : 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 patriotiques. Là-dessus Sénac s'engage, et tu veux le suivre comme un petit chien.

Philippe : Ce n'est pas vrai. Il y a longtemps que j'ai envie de m'engager. Et puis, ça va bien, je partirai quand même (*EX*, I, 4 : 32).

Geneviève se lamente sur les années pendant lesquelles elle devait se sacrifier pour soutenir son fils et se plaint de sa solitude sans lui : Geneviève : Ton devoir est de ne pas rendre inutile le mal qu'on s'est donné pour toi. (I, 4: 33). Et quelques paroles plus tard :

Geneviève : Alors cela ne t'était pas venu à l'esprit, ce que sera mon existence quand tu seras parti, toi, le seul être au monde que j'aime, et par qui je vis ? Ce que sera ma vie quand tu seras mort ? Parce que tu mourras, mon fils, tu sais bien qu'ils meurent tous.

Encore une contradiction insoluble dans l'ambiguïté des rapports que l'homme entretient avec les femmes dans l'œuvre de Montherlant se révèle. La femme engendre chez l'homme un sentiment contradictoire : la haine que l'on porte à la femme est en raison même l'amour qu'on lui doit.

La femme, la mère, souvent objet de fascination et de respect, est tenue dans l'univers montherlantien pour essentiellement différente de l'homme et inférieure :

La femme n'a pas de vie personnelle parce qu'elle n'en a pas besoin. L'homme ne peut pas s'offrir ce luxe. Il lui faut des preuves d'existence comme il lui faut l'air pour vivre. Il lui faut des explications de soi (*Sur les Femmes*, 60).

L'homme s'affirme comme l'être auquel la femme est redevable. Elle lui doit sa joie et ne vit que par le bonheur qu'il lui procure. Ainsi Marie dans *Demain il fera jour*, à propos de Gillou : «Béni soit celui qui ne m'a jamais causé une seule peine. Le seul homme qui ne m'aura déçue ».





“Je suis affamé de silence et de solitude”  
(*Le Maître de Santiago*, II, 1: 497).

*Figure 19: Le Greco, Santiago the elder, Museo del Prado, Madrid.*

Malgré la réplique sadique de Georges Carrion : «Attendez un peu, un ou deux ans, l'âge de l'ingratitude », Marie est convaincue qu'elle aimera «aussi son ingratitude » (*Id.*, I, 1: 562). A l'opposé des hommes, la femme a une capacité infinie d'aimer, mais dans le monde montherlantien, elle se caractérise par son absence d'autonomie. La Reine Jeanne dit :

Il y a toujours deux mondes impénétrables l'un pour l'autre. Le monde des prisonniers et le monde des hommes libres. Le monde des vainqueurs et le monde des vaincus. Le monde de ceux qui aiment et le monde de ceux qui n'aiment pas. Je suis du monde de ceux qui aiment, et ne suis même que de ce monde-là (*C'E.*, II, 3 : 1137).

Ces paroles soulignent la solitude de la femme montherlantienne qui demeurera «immobile dans l'ombre » (*ibid*), mais qui est en même temps «le tout, et elle n'est rien » (I, 2: 1107).

Quoiqu'ils sachent qu'ils vont bientôt mourir, et, tout en reconnaissant le fait que tout effort humain est futile, que la grandeur elle-même est vaine, les héros de Montherlant doivent continuer à se réaliser. À la fin ils sont en tout cas seuls. Dans son essai de 1935 intitulé *Service Inutile*, désignation en elle-même contradictoire, Montherlant démontre que rien n'a de sens ni de signification. — Le titre de cet essai exprime une contradiction, l'ambivalence constante de sa vision du monde. Il prétend que : «Le combat sans la foi, c'est la formule à laquelle nous aboutissons forcément si nous voulons maintenir la seule idée de l'homme qui soit acceptable : celle où il est à la fois le héros et le sage » (*Service Inutile* : 582). L'homme doit agir, ne serait-ce que par son respect de soi ou par son amour-propre, tout en sachant que cela ne vaut rien. Ce n'est que de cette façon qu'on peut réconcilier le paradoxe : l'idéalisme d'un côté qui a besoin de service et de l'autre côté le réalisme qui constate que ce service est inutile.

Une illustration parfaite du service inutile serait le refus de la Sœur Angélique de *Port-Royal* d'obéir à l'église et de signer le formulaire. Elle est particulièrement héroïque dans son refus car elle sait qu'elle sera vaincue. Elle est au point où elle doute de tout -- de la vérité du Christianisme et même de l'existence de Dieu. Effectivement elle se sacrifie délibérément au moment même où ses convictions spirituelles et morales sont sur le point de s'écrouler. Pourtant la Sœur Angélique ne consent pas à signer et ce refus inspire également aux Sœurs de Port-Royal de s'abstenir de signer. Cela provoque un conflit entre elles et l'Archevêque. *Port-Royal* illustre la dissension entre la volonté de

l'Eglise et les croyances jansénistes des Religieuses. La Sœur Angélique jouit de la souffrance pour une cause en laquelle elle a cessé de croire. Cela nous mène aux conflits qu'éprouve Montherlant en ce qui concerne la religion et la foi.

Dès sa prime jeunesse Montherlant portait la marque de l'enseignement catholique et le combat spirituel n'a cessé de troubler sa conscience tout au long de sa vie. Il écrit dans ses *Carnets* : «Les contradictions de l'Évangile m'avaient frappé lors même que j'étais adolescent » (1967 : 92). Et il concède dans *Service Inutile* : «Avant 1925 je m'accommodais d'un grossier amalgame du paganisme avec un catholicisme décoratif et fantaisiste, d'où tout christianisme était absent » (*Essais* : 578). Montherlant reconnaît qu'il faisait alterner les affirmations de fidélité et les audaces, voire les irrévérences dans son œuvre. Dans la préface de *La Relève du matin* il constate :

Nous n'avons jamais été un chrétien authentique. Mais nous avons toujours été quelqu'un pour qui le bien et le mal existent, et qui a adoré la morale naturelle à travers les formes de la machine catholique (*Essais*, 1963: 14).

Toutefois il prêtait de l'athéisme à son Don Juan et à Celestino du *Chaos et la nuit*. Ce dernier, au moment de sa mort, professait : «Puisque Dieu n'existe pas, cela n'a aucune importance que je l'invoque ». Et puis : «Invoquer Dieu, qui n'existe pas, est un non-sens. mais comme tout est un non-sens... » (*Le Chaos et la nuit*, 1046). Montherlant confie qu'il a «marié la lumière avec l'ombre » (*Les Olympiques*, 273) et qu'il a vécu «toutes les vies, toutes les diversités et toutes les contradictions du monde, avec intensité et détachement » (*ibid*, 309).

Toujours contradictoire, comme nous l'avons déjà dit, Montherlant dévoile tantôt une aversion pour la religion, tantôt un certain intérêt. Il se plaisait à mêler le christianisme et le paganisme, écrit-il dans son récit *Aimons-nous ceux que nous aimons ?* , «ce qui était un mouvement inhérent dans ma nature, bien que je n'eusse ni foi ni pratique catholique » (1973 : 39). De Beer (1963: 13) insiste qu'il réside chez Montherlant une influence durable du catholicisme :

Comment aurait-il pu écrire avec tant de force et tant de chaleur *Santiago*, *Port-Royal* et *Le Cardinal d'Espagne*, si son esprit et son cœur n'étaient encore tout imprégnés de morale et de mystique catholique ? [...] S'il n'avait été possédé par l'angoisse de la haute mystique catholique, il n'aurait écrit ni sur les jansénistes, ni sur Santiago.



Don Juan: “La chasse et la possession sont pour moi une drogue”  
(Montherlant, *Notes de théâtre*, 1080).

*Figure 20: Don Juan, Carte postale, 1929.*

A ce sujet, Montherlant assure dans ses *Notes de théâtre* (1944 : 526) : « Dans le jansénisme je trouvais aussi des solitaires, des rigoureux, des dissidents, et une minorité : cette famille était et ne cessera jamais d'être la mienne ». Pourtant il fut plus imprégné de la sagesse antique que de la foi chrétienne. Tout comme son Malatesta, « [Il y a ] des choses auxquelles il ne croit pas, ou ne croit qu'un peu » (*ML*, III, 5: 387). L'Antiquité lui fut un refuge, un secours et « un délice » (*Carnets*, 1969: 70), d'où il reçoit « un apaisement à [son] malaise » (*Tous feux éteints*, 1975: 135). Et de Beer, toujours dans (1963), semble se contredire quand il dit que Montherlant voulait « effacer tout ce qu'il y avait de chrétien en lui » (14), qu'il s'est fabriqué du catholicisme « une caricature à sa convenance ». Constatant les variations et les contradictions de la critique à l'égard de ses écrits, Montherlant pourrait conclure avec Ionesco, que toute œuvre est « prétexte à de multiples interprétations contradictoires » (Ionesco, 'Non', in *Magazine littéraire*, 1995 :335).

Pour autant, Montherlant sait au fond de son âme que la vérité est tout autre que ce qu'il dit. Montherlant a souvent cité Nietzsche dans ses *Carnets* : « L'amplitude des contradictions à l'intérieur d'une pensée constitue un critère de sa grandeur » (*Tous feux éteints* : 42), et on peut discerner une analogie profonde de la parole montherlantienne et la pensée nietzschéenne, où coexistent l'affirmation jubilante du surhomme et le nihilisme accompli de la proclamation : « Dieu est mort ». Ce n'est pas une déclaration d'athéisme, l'envers d'une profession de foi. Au contraire, c'est la preuve que Dieu existe.

Les pièces *Le Maître de Santiago*, *Port-Royal*, *Malatesta* et *La ville dont le prince est un enfant* touchent toutes à un aspect de la religion pour laquelle Montherlant éprouve toujours une ambivalence :

Il y a dans mon œuvre une veine chrétienne et une veine « profane » (ou pis que profane), que je nourris alternativement, j'allais dire simultanément, comme il est juste, toute chose en ce monde méritant à la fois l'assaut et la défense (*MS, Postface* : 521).

De *Port-Royal* Montherlant a écrit dans sa préface : « Ce *Port-Royal* cherche moins à être une œuvre de théâtre qu'à montrer le christianisme sous une des formes particulières qu'il a prises au cours de l'histoire » (*Notes sur Port-Royal*, 1965: 11). L'élément religieux dans *La ville* apparaît seulement comme un principe dramatique, à cause de « l'absence de Dieu chez tous les personnages, hormis un » (Préface à *Port-Royal*). Montherlant atteste dans *La Tragédie sans masque* que « le goût du christianisme pour la souffrance est si évident qu'on est gêné d'insister là-dessus ; et à cause de cela le christianisme est, en effet

malsain » (1972: 150). Toutefois l'on pourrait dire de Montherlant ce que Don Bernal affirmera d'Alvaro : «Il agit contre soi parce qu'il y trouve son plaisir » (*MS*, II, 3 : 507). Et Montherlant confirme dans *Va jouer avec cette poussière* : «Nier Dieu, et en même temps l'appeler, c'est l'identité du oui et du non, qui volent accouplés comme des mouches, dont parle Jeanne la Folle » (1962 : 88).

Le Don Juan de Montherlant est encore un exemple d'un personnage ambigu et contradictoire. Il est à la fois orgueilleux et fragile : ses protestations, ses déplaisirs, ses dédains ainsi que ses vulnérabilités sont dissimulés sous des airs vainqueurs. Tout comme son créateur, Don Juan qui est poursuivi d'un goût insatiable de la chair, se cache derrière un masque hautain. La pièce *Don Juan ou La Mort qui fait le trottoir* est en effet un mélange de bouffonnerie et de gravité, de tragédie même. Le mélange de tons -- ou plutôt la succession de tons -- est marquant. Montherlant lui-même appelle le premier acte «acte léger». Au début, Don Juan, défini par Montherlant, est «un Sévillan blagueur et brûlé, pas sérieux et tragique». Il se plaît à dire des maximes spirituelles et humoristiques qui ne sont pas, une fois au moins, sans rappeler Tartarin de Tarascon : «Dès l'instant qu'il n'y a pas de tigres en Andalousie, je suis bien obligé de chasser la femme » (*DJ*, I, 1 :1015). Le personnage nous semble simple, sans trop de personnalité et Montherlant nous assure : «le personnage s'y affirme peu, reste fidèle à ses devanciers » (*Notes de théâtre* : 1081). Avec le déroulement de l'action la pièce devient de plus en plus pesante et solennelle et le personnage de Don Juan devient plus profond dès qu'il a devant lui l'image de la mort dont il a tellement peur. Nous verrons plus loin les éléments réellement tragiques de cette pièce.

Dans cette pièce l'obsession de Montherlant avec la religion se dévoile encore une fois. Don Juan, cynique en apparence, n'est pas aussi indifférent qu'il prétend, puisque le Dieu qu'il nie le hante sans répit : «Je ne demande pas pardon à un Dieu qui n'existe pas pour des crimes qui n'existent pas » (*DJ*, II, 4: 1048) et il lance de poignants défis : [A la statue du Commandeur] : «Ne pense pas que tu me fasses croire en Dieu. Les morts reviennent peut-être, mais cela ne prouve pas Dieu » (III, 7: 1076). Le Don Juan de Montherlant n'a en effet jamais un instant cessé de s'affronter au néant qui l'obsède. Pourtant nous savons que Don Juan est un personnage instable et mobile «qui peut changer de disposition trois fois en quelques minutes » (*Notes de théâtre* : 1080). Montherlant lui a prêté sa fluidité et sa mobilité justement parce que cela permet à son personnage de se contredire sans cesse. Don Juan sert d'exemple parfait

d'encore un protagoniste montherlantien plein de contradictions et qui est tour à tour bouffon et émouvant.

Il existe dans la pièce *Don Juan*, comme le constate son créateur, «un ondoisement perpétuel, moral et physique» (*ibid*) qui met en scène la thèse de «Synchrétisme et Alternance». C'est une pièce de théâtre qui hésite entre le désir et la mort. D'après Montherlant :

Mon Don Juan est un Méridional. [...]. C'est un Sévillan blagueur et brûlé (...) «pas sérieux» et tragique, en qui se succèdent, apparaissant et disparaissant avec la même rapidité, les visions obsessionnelles du plaisir et de ce qui l'entoure (la chasse, l'intrigue) et de la mort : tensions et détentes alternées et instantanées. En d'autres termes, c'est un homme léger, et qui ne devient profond que lorsqu'il a devant les yeux la vision de la mort. [...] Je le vois grand, sec, avec de beaux yeux noirs de braise, vif, faisant des gestes, reflétant sur son visage usé toutes ces visions *contradictaires* (nous soulignons) qui passent rapidement en lui (*ibid*).

Don Juan a soixante-six ans et il est fatigué de tout. Pourtant, tout en masquant l'angoisse de vieillir, il continue à courir après les femmes pour se prouver qu'il existe :

Tout ce qui ne me transporte pas me tue. Tout ce qui n'est pas l'amour se passe pour moi dans un autre monde, le monde des fantômes. Tout ce qui n'est pas l'amour se passe pour moi en rêve, et dans un rêve hideux. Entre une heure d'amour et une autre heure d'amour, je fais celui qui vit, je m'avance comme un spectre, si on ne me soutenait pas je tomberais. je ne redeviens un homme que lorsque des bras me serrent ; lorsqu'ils se desserrent je me refais spectre à nouveau (*DJ*, II, 4: 1043).

La chasse est épuisante mais indispensable : «Il faut que j'en aie au moins trois par jour. C'est mon pain<sup>5</sup>» (I, 1 :1016). En effet, l'agilité de Don Juan consiste à jongler sans cesse avec le désir et la dérision ; l'amour et la mort, la comédie et la tragédie. Jouisseur inconsolable, il tente une dernière fois de se perdre dans un labyrinthe de plaisirs inconnus. Il finira dans les bras d'une serveuse boiteuse, afin d'enlacer une fois encore, dans la nuit menaçante, un corps féminin. Plus la mort s'approche, plus il vit l'acte amoureux comme un sursis : «J'ai tout à faire, je n'ai rien fait ; tout commence, et tout finit» (II, 4: 1047).

---

<sup>5</sup> Nous pensons qu'il est ici question des garçonnets poursuivis de Montherlant.

Avec *Don Juan* et toutes les contradictions que la pièce comporte, Montherlant règle ses comptes avec la société, la religion, la vie, les femmes et montre, derrière sa rigidité de façade, qu'il avait surtout un appétit du plaisir et moins le désir « du cloître » :

Un être avec qui l'on couche vous rend toute l'humanité, il est auprès de vous le délégué de l'humanité entière. « L'enfer, c'est les autres ». Bon, mais, le paradis, ce sont des autres » (*Carnets*, 1964 : 177).

Il y a certes un parallèle entre le héros et son auteur<sup>6</sup>, qui s'illustre dans les paroles de Don Basile :

C'est qu'il cachait son jeu. Les femmes n'étaient qu'un prétexte, un alibi, en vue de dissimuler son ambition féroce.  
Une Dame : Comme les apparences sont mensongères (*DJ*, I, 1 : 1023).

Mais Don Juan réplique : « Il y a le monde des apparences. Ensuite il n'y a rien » (II, 4 : 1048). Comme son créateur, Don Juan est un personnage ambigu et complexe et il s'intègre facilement dans la famille des « pas tout à fait équilibrés » (*Notes de théâtre* : 1091) montherlantiens.

Montherlant a publié un recueil d'essais, parmi lesquels *Service Inutile*, où se trouve déjà le germe de son personnage central. Ce personnage ne cessera de hanter les romans et les pièces. C'est un personnage qui provient d'une sorte d'idée fixe, celle qui est même formulée dans *Service Inutile* : que « je n'ai que l'idée que je me fais de moi pour me soutenir sur les mers du néant » (61). Aussi ce personnage va-t-il revêtir les apparences de l'héroïsme parce qu'autour de lui l'humanité n'est que médiocrité et lâcheté. Si jamais deux de ces personnages se trouvent en présence l'un de l'autre, ils n'ont plus d'autre recours que la mort. Un exemple parmi tant d'autres se trouve dans *La Reine morte* : c'est l'affrontement de Ferrante et Inès pour lequel il n'y a pas d'issue que dans la mort. Même dans ses derniers écrits<sup>7</sup>, Montherlant semble essayer de se persuader et de rationaliser son désir pour la mort. Celestino, vieil anarchiste espagnol et personnage central du *Chaos et la nuit*, est fatigué d'avoir souffert trente ans de ses illusions révolutionnaires. Mourant, il veut saisir la multitude fasciste et la foule communiste entre ses bras pour les écraser l'une contre l'autre. Il a ses raisons pour vouloir mourir et il n'en a pas peur. Exupère, le bibliothécaire minable dans *Un Assassin est mon maître* est aussi

<sup>6</sup> Montherlant était sexagénaire comme Don Juan, à l'époque où il écrivit la pièce.

<sup>7</sup> 1963 : *Le Chaos et la nuit* ; 1971 : *Un Assassin est mon maître*.



désespéré mais c'est en l'occurrence l'indifférence de tous les autres qui le conduit insensiblement à sa mort.

Le goût de la contradiction a sans doute été réveillé d'abord par le conflit intérieur de notre écrivain. Ainsi la contradiction commençait-elle à apparaître comme la loi de l'existence et le caractère essentiel du réel. Elle est devenue la manière habituelle d'être et de penser. En effet l'on peut dire que le maître mot de l'œuvre et de la vie de Montherlant est la dualité. C'est un trait qui se développe dans ses écrits avec tous les thèmes qui guident sa vie. La dualité des personnages est à la base même des intrigues romanesques et théâtrales. Montherlant déclare :

Dans mon œuvre, l'homme est montré dans ses petites choses autant que dans sa grandeur, dans sa faiblesse autant que dans sa dureté, et passant souvent de l'une à l'autre avec une rapidité déconcertante (*Notes de théâtre* : 1385).

Et dans les mêmes *Notes de théâtre*, il articule les sentiments suivants :

[...]. Mon œuvre de fiction, tant romanesque que dramatique, me paraît une œuvre essentiellement humaine. Une œuvre humaine n'est pas une œuvre où l'on prêche l'amour de l'humanité. Elle est celle qui montre le plus de sentiments humains sur une échelle allant du meilleur au pire, et qui montre d'autre part que cette échelle se trouve presque toujours dans le même être, qui ainsi se trouve finalement, au sens religieux de ce mot, «sauvé» (1386).

L'univers de Montherlant est bidimensionnel, c'est-à-dire, il est constitué de contraires dont l'un peut annihiler l'autre ou qui finissent par s'annuler mutuellement. Comme dans un miroir, les personnages se reflètent et se répètent mais s'opposent point pour point ; c'est pourquoi le nœud de la crise réside le plus souvent dans une ou deux scènes où s'affrontent les contraires. La Sœur Angélique dans *Port-Royal* est «le martyr sans la foi», pourtant elle s'écrie avec passion à la Sœur Françoise : «Je demanderais à Dieu votre mort, plutôt que de vous voir signer». Au moment de sa crise de doute, elle exprime sa fidélité à l'église. L'homme est pris sans cesse dans le double mouvement contradictoire d'un désir pour la spontanéité et la liberté et de l'exigence d'être son propre maître et son propre juge, d'assumer la responsabilité de soi. Philippe de Presles dans *L'Exil* se trouve enfermé dans un dilemme pareil : «Il y a en moi un enfant qui vit, et un homme, qui le regarde vivre» (*EX* : II, 8: 49). Dans cette prise de conscience de soi, l'homme ne peut pas facilement échapper à son destin. Et la tragédie même de l'exil est une tragédie de la conscience de soi, comme il apparaît nettement dans *Port-Royal*. La Sœur Angélique répond à la

Sœur Françoise, qui faisait une profession de foi tranquille : «Vous êtes du moins une âme d'oraison, mais vous avez le tort de le savoir » (*PR* : 872).

Les dichotomies et les contradictions sont pour la plupart intentionnelles comme nous l'avons signalé dans notre introduction. Montherlant explique les éléments dichotomiques de sa morale dans un essai intitulé *Syncretisme et Alternance* (1926). Pour lui la beauté de l'univers et sa grandeur sont faites de tous les contraires qui coexistent tels que le bien et le mal, la loi et l'anarchie, la sagesse et la folie. Comme il est dit dans *L'Équinoxe de septembre*, «deux doctrines opposées ne sont que des déviations de la même vérité » (1938 :773). Ces contraires se retrouvent en l'homme qui est à la fois Bête et Ange. À cet égard on comprend pourquoi Montherlant croyait toute sa vie que le oui et le non coïncident, et que de la lutte entre ces deux principes contraires, était née l'équivalence, le bonheur absolu. Ni Montherlant ni ses personnages ne se trouvent dans une situation aporétique car «l'univers n'ayant aucun sens, il est parfait qu'on lui donne tantôt l'un et tantôt l'autre » (*Aux Fontaines de désir* : 1926). Sans être existentialiste dans le sens sartrien du mot, Montherlant capture dans son œuvre le dilemme de l'homme face à la vie. Il transporte le lecteur/spectateur dans un autre monde qui contient à une extrémité l'extase lyrique de la jeunesse et de l'autre côté le désespoir ignoble de la vieillesse. — «L'équivalence doit permettre d'aimer également la vie et la mort », constate Montherlant dans ses *Carnets* (1967: 94). Entre ces deux pôles, l'homme montherlantien erre dans son existence solitaire au bord de l'abîme du rêve et des ténèbres. Comme Montherlant, Ravier dans *Celles qu'on prend dans les bras* est seul et il veille sur sa solitude avec délice. Tout comme Alvaro, maître de Santiago, ressent l'attrait de son Dieu, Ravier ressent l'attrait de Christine dans le silence de son âme : «Laissez-moi que je me retrouve seul, un instant dans le sentiment que je lui porte [à Christine]. J'y suis comme dans une petite chapelle, car tout y est pur » (*CB*: I, 2: 624).

Néanmoins tous ces antagonismes et ces contradictions au cœur de l'œuvre de Montherlant l'enrichissent d'une force puissante, et ce n'est qu'en traçant les conflits que nous pouvons mieux comprendre l'homme et son œuvre.

Les discordes, les contradictions et les ambivalences qui se trouvent et se retrouvent dans l'œuvre de Montherlant sont plus compréhensibles de nos jours à la lumière de l'information donnée récemment dans la publication de la correspondance entre Henry de Montherlant et Roger Peyrefitte (1983) aussi bien que dans les biographies de Pierre Sipriot (1988 : 1990). Montherlant a été «démasqué ». Ce que la plupart des

critiques ne disent que par suggestion, nuances, allusions et références cachées sont désormais explicites et la vérité toute nue est découverte. Montherlant est homosexuel. Nous pensons qu'être homosexuel implique un conflit, une contradiction et une ambivalence dans la vie entière et peuvent même se lire au travers l'œuvre entière de Montherlant. Dès les années quatre-vingts l'œuvre montherlantienne prend un relief nouveau et le lecteur/auditeur a une perspective de son œuvre différente de celle du lecteur/auditeur d'auparavant.

Autrefois et même au début de notre siècle la pédérastie était un péché, un crime social soumis à une peine de six mois à trois ans de prison, si l'on commettait des actes homosexuels avec des mineurs. En 1938<sup>8</sup> Montherlant fut arrêté alors qu'il abordait un garçon de quatorze ans, cependant la nouvelle de cette arrestation ne fut pas divulguée. Peyrefitte semble le seul à avoir été au courant. Néanmoins Montherlant a continué à draguer parce que «draguer c'était son plaisir, son devoir même» (*Correspondance*, 1983: 25).

Pour Montherlant, qui aime sa «peur» (*Essais* : 1357), le plaisir et la peur font l'amour ensemble. Et pourquoi essayer de maîtriser son désir insatiable et indomptable car «c'est ce qui lui donne une goutte de jeunesse» (*DJ*, III, 1: 1056). Montherlant voulait le risque, aimait le subterfuge et pourtant à partir de l'écriture de *La Relève du matin* (1920) jusqu'aux *Garçons* (1969) il n'a jamais caché son penchant pour l'adolescence. Il a toujours été convaincu que l'amour des adolescents est pur, que l'enfant est naïf et innocent, car «à douze-treize ans, c'est le matin de la vie» (*Correspondance*, 1983 :19). Montherlant se rappelle sans doute les amitiés particulières du collègue. Gide a déjà publié son *Corydon* en 1900 et Peyrefitte ses *Amitiés Particulières* en 1943. Montherlant continuait à déguiser sa vie privée et se cachait derrière un masque, toujours désireux de dissimuler. C'était donc un grand soulagement psychologique pour lui, après la rencontre avec Peyrefitte<sup>9</sup>, «de pouvoir se confier à quelqu'un» (Peyrefitte, 1983 :8). Toutes leurs communications étaient écrites dans un langage chiffré, encodé, que seuls les deux correspondants savaient décoder et comprendre. La correspondance, commencée en 1938, a pris fin en 1966. Pendant les vingt-huit ans d'amitié, il existait une confiance réciproque totale. Toutes les lettres sont écrites au féminin et réfèrent aux personnes

<sup>8</sup> Ce n'était que le 4 août, 1982 qu'une loi découragea la discrimination contre les homosexuels en France.

<sup>9</sup> Montherlant fit la connaissance avec Roger Peyrefitte en 1937. Peyrefitte épousait les mêmes goûts et la même discrétion que Montherlant. Ils allaient draguer ensemble, partageant aventures ainsi que mésaventures.

féminines. Il nous est donc évident que Montherlant désirait l'anonymat durant sa vie, cependant il n'avait rien dit au sujet de la destruction de sa correspondance, si soigneusement préservée par Peyrefitte. Ne seraient-ce pas ici des raisons de la solitude, l'aliénation, la lutte avec la foi et les ambiguïtés de l'écrivain et par la suite de ses personnages romanesques et théâtraux ? Voué à la prudence, obligé d'adopter le subterfuge, la hauteur que maintenait Montherlant est à comprendre. Même le style et le langage classiques, pour lesquels il est si bien connu, lui permettent de garder une certaine distance par rapport à la vérité. En fin de compte le beau langage, la portée de Montherlant ne sont que des travestissements pour celer la vérité de ses pensées et de ses attitudes. Il est fort possible, donc, que le refus et le masque égalent la vérité même de notre écrivain.

Montherlant avoue qu'il avait toujours « l'obsession de détruire partie de [son] œuvre au moment même où [il ressent] la nécessité de l'exprimer ». Pourquoi ? « Par l'équivalence », écrit-il. « Créer et détruire, c'est égal » (*Tous feux éteints* : 45). La tendance des contradictions est profondément enracinée en lui. Montherlant ne cesse de justifier son rejet des valeurs établies en invoquant l'inconsistance et la précarité des critères esthétiques et des jugements critiques<sup>10</sup>. Il aimait dire que

La grandeur de l'homme n'est pas dans son unité, qui n'existe qu'artificiellement, ni dans les antinomies, tragiques ou non, qui le diviseraient, mais dans le libre jeu et la bonne harmonie de ses disparates (*Carnets*, 1965 : 34).

Le paradoxe et la contradiction sont souvent pour Montherlant des modes privilégiés d'expression, de réflexion et de création. De son propre aveu dans ses *Carnets* de 1967 il écrit, « [...] j'ai montré comment moi-même, qu'on a appelé 'homme libre', j'ai été toujours esclave de tout » (*Tous feux éteints* : 91). C'est toujours l'équivalence du oui et du non qui l'attire : « Je crois au sérieux de la vie » et puis « la vie devient une chose délicieuse, aussitôt qu'on décide de ne plus la prendre au sérieux » (*Carnets*, 1964 : 196). Il reconnaît son « instabilité », mais pour notre auteur c'est « une instabilité qui est un

<sup>10</sup> Montherlant commente les critiques littéraires dans ses *Carnets* (1930-1944) : « Les critiques littéraires à mon propos me font penser à ce gag de cinéma où les uns et les autres se battent prétendument autour d'un type, pour et contre lui, tandis que lui il s'est dégagé en douce de la bagarre et, arrêté loin de là, les regarde s'empoigner » (p.1013). Dans les mêmes *Carnets*, Montherlant se contredit en exprimant des doutes et des pensées paradoxales : « Les créateurs littéraires aiment de présenter les critiques littéraires comme des parasites des créateurs. Mais les créateurs, de qui les œuvres se nourrissent, croissent et prospèrent dans la renommée par les études que leur consacrent les critiques, alors que ces études elles-mêmes sont bientôt oubliées, les créateurs ne sont-ils pas eux aussi, en quelque mesure, les parasites des critiques ? En d'autres termes, le critique qui meurt, ne laissant rien, parce que sa substance a passé dans la renommée des créateurs, est-ce lui le parasite ? (p. 1234).

principe. Et une instabilité qui reste stable pendant trente-sept ans » (*Carnets*, 1964: 196).

En somme, il y a dans l'univers de Montherlant le oui et le non, c'est-à-dire, deux principes opposés qui s'affrontent. C'est l'esthétique du syncrétisme et de l'alternance, comme Montherlant la nomme lui-même, qui est l'idée dominante de sa philosophie de vie. D'où vient cette dualité ? Car nous nous rendons compte que rien dans le monde montherlantien n'est précis. Face à cet homme et son univers nous devons poser la question : Qui est l'homme véritable ? Celui qui joue des rôles et qui refuse de nous faire part à la personne sous tous ses aspects ? Est-ce que c'est Montherlant, est-ce que c'est le masque derrière lequel il se dissimule ou est-ce que c'est la part privée de l'homme qui avait un secret à cacher ?



## CHAPITRE 6

### LE PERSONNAGE FEMININ ISOLE

«Je n'aime pas ce qui est une occasion de bêtise pour l'homme, et c'est pourquoi je n'aime pas la femme » (*Le Démon du bien*: 1295).

«Ton âme m'est indifférente. Il n'est même pas nécessaire que tu aies une âme » (*Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* : 123).

«Ma vérité de femme est d'aimer dans la soumission et le respect, il faut que je me sente dépassée » (*Les Jeunes filles* : 1019).

Jupiter : Tu es seul comme un lépreux. [...]  
C'est dans la solitude du mépris et de l'horreur qu'ils t'ont rejeté.  
[...]

Tu n'es pas chez toi, intrus ; tu es dans le monde comme l'écharde dans la chair, comme le braconnier dans la forêt seigneuriale (Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, III : 230-231).

L'assemblée des personnages féminins dans le théâtre de Montherlant a, pour la plupart, son origine dans les romans. En créant ses héroïnes, Montherlant leur oppose tantôt la résistance orgueilleuse de l'homme, tantôt il les élève au-dessus de l'impuissance et de la fragilité de leur sexe. Montherlant dépeint les caractéristiques psychologiques des différentes espèces de femmes et leur rapport avec autrui : l'on rencontre la mère, la veuve, l'épouse, la fille, la célibataire et la religieuse. Les héroïnes montherlantiennes, Inès de Castro et l'Infante, Pasiphaé, Marie Sandoval, Mariana, Jeanne la Folle, Isotta, la Sœur Angélique et Geneviève, sont toutes les variantes de l'une ou de l'autre catégorie. Le portrait de la femme montherlantiennne démontre parfois un personnage d'intellect limité, médiocre d'esprit, moralement faible et indigne d'une réflexion sérieuse, et de temps à autre un personnage fort, lucide, cérébral et courageux.

Etant toujours contradictoire, et voulant provoquer certaines réactions, Montherlant observe et satirise les âmes froides, exactes, désabusées qu'il identifie parfois chez ses personnages féminins. Costals, le héros qui anime *Les Jeunes Filles* (1936-1939), tout comme son créateur, est un don Juan moderne qui observe les femmes avec une tendresse méprisante, qui dénonce sans pitié leurs petites roueries, qui profite de leur fragilité et qui élude tous les artifices de la sentimentalité féminine. Il opine «qu'il y a une catégorie particulière de femmes, redoutables entre toutes : celles qui m'aiment, et que je n'aime pas » (*Les Jeunes Filles*, 981). En plus il fait remarquer qu'Andrée Hacquebaut est de celles qui révèlent

cette rage, bien féminine, de vouloir que je sois malheureux, pour pouvoir bien me consoler. Et ce serait elle, et ses pareilles, je veux dire les femmes qui vous donnent un amour qu'on ne leur a pas demandé, quand ce sont elles qui empoisonnent en partie mon bonheur (*ibid* : 968).

C'est cette optique défavorable sur les femmes qui incita la critique de Simone de Beauvoir, et de là la réputation qu'avait Montherlant de n'estimer que modérément les femmes. Il est fort possible aussi que l'homosexualité ait pu engendrer chez lui une misogynie qui s'exprimait dès *Les Jeunes Filles* et le dédain de Costals pour les femmes. Selon Costals/Montherlant il n'y a rien de commun entre un homme et une femme : «La femme est faite pour un homme, pour être arrivée, rivée ; l'homme est fait pour la vie ; pour entreprendre, et se détacher » (*Les Jeunes Filles* : 1010). Pourtant cette attitude moqueuse recouvre un sentiment et une émotion que cache Costals, «non parce qu'il a le cœur sec, mais pour la savourer [cette émotion] » (Sipriot, 1975: 110).

Montherlant fit marcher de pair, dans la vie affective, la raison et le sentiment, la lucidité et l'émotion, et le tort n'est pas toujours la part des femmes.

Quelle est la conception de Montherlant en ce qui concerne la féminité et l'amour ? « Tout le temps qui n'est pas consacré à l'amour est perdu », apparaît en exergue du roman *Les Jeunes Filles*. L'amour joua un rôle primordial dans la vie de Montherlant, comme il le dit « c'est le plaisir charnel, et lui seul, qui pendant toute ma vie m'a maintenu à la surface de la vie » (*La Marée du soir*, 1970: 95). Ce n'est que de l'amour sensuel qu'il parle et non du côté émotionnel ni spirituel de l'amour : « Entre les sexes, il n'y a qu'un lien, c'est le plaisir sexuel » écrit-il dans ses *Carnets* (1967: 79). Il aimait professer que les hommes voyaient les femmes d'une manière simplifiée : il y a « celles qu'on prend dans les bras » et les autres. Néanmoins bien des références aux femmes dans les écrits de Montherlant sont des indications encodées qui se rapportent aux hommes, auxquels il donnait la préférence.

Il est donc ironique de remarquer que nous rencontrons dans quatre<sup>1</sup> de ses seize pièces, un protagoniste féminin qui anime l'action : Il y a Pasiphaé dans la pièce du même titre, Inès de Castro et l'Infante de Navarre dans *La Reine morte*, Christine et Mlle Andriot dans *Celles qu'on prend dans les bras*, et toutes les Sœurs dans *Port-Royal*. Dans *L'Exil*, *Fils de personne*, *Le Maître de Santiago*, *Brocéliande* et *Le Cardinal d'Espagne*, le personnage féminin contrebalance le protagoniste masculin, ou elle en subit l'influence. Dans *Le Maître de Santiago*, nous voyons Mariana qui est prête à renoncer volontairement à une vie ordinaire pour son père et, dans *Le Cardinal d'Espagne*, la reine Jeanne se cache derrière une façade de folie. La femme tient donc une place assez importante dans la dramaturgie de Montherlant, ainsi que dans son œuvre romanesque. Il se soucie de mettre en valeur les forces et les faiblesses, les défauts et les insuffisances du 'deuxième sexe', sans pour autant négliger sa croyance que 'tout vient des êtres'. Nous allons voir comment, dans son théâtre, à la différence des protagonistes masculins, ce sont souvent les héroïnes qui se métamorphosent, qui cristallisent et qui semblent même échapper aux intentions de leur créateur.

---

<sup>1</sup> 25% des protagonistes montherlantien sont des personnages féminins. Ce pourcentage modéré de protagonistes féminins n'est pas forcément une indication d'un mépris pour le sexe faible : il s'agit peut-être tout simplement du fait que Montherlant connaissait et comprenait mieux les hommes et préférait en parler.



Nous avons déjà suggéré qu'on trouve des contradictions et des ambiguïtés tout au long de l'œuvre de Montherlant. Il ne nous étonne donc point de découvrir ses sentiments ambivalents à l'égard des femmes. Loin de dédaigner totalement toute femme, il adorait sa grand-mère maternelle, ainsi que sa mère, deux femmes sur lesquelles il comptait. Et elles, protectrices, étaient toujours prêtes à soutenir et à encourager le talent et la vocation du jeune Montherlant, avec toutes les excentricités qu'il révèle. Rappelons-nous que « tout commerce entre deux humains est un difficile équilibre » (*Les Célibataires* : 894), et Montherlant a avoué qu'il y avait aussi, entre lui et sa mère, des affrontements et des malentendus.

Dans *L'Exil*, l'amour de Geneviève pour son fils unique, Philippe, constitue l'un des éléments moteurs de la pièce et témoigne parfaitement certains rapports qu'entretenait Marguérite de Montherlant avec son fils. A travers tous les conflits familiaux, Philippe pourrait proclamer avec Montherlant qu'il « n'y a que nos parents qui nous aiment » (*Essais, Chant funèbre pour les morts de Verdun* : 195). Inspiré d'un épisode quasi personnel, vécu par Montherlant, le noyau du drame *L'Exil* est né du conflit entre la mère et son fils : Philippe veut s'engager dans la guerre, et sa mère s'y oppose. Le fils s'incline enfin au vœu de sa mère. Le jeune Montherlant voulait s'engager, mais sa mère s'y opposait. Ce n'était qu'après la mort de celle-ci que Montherlant s'est engagé dans l'armée.

Geneviève de Presles, héroïne de *L'Exil*, est une femme lucide, modeste, patriote et admirée de ses pairs. Elle est citée pour son travail à l'hôpital et pour son dévouement à la patrie, mais elle repousse la citation à l'ordre de l'armée, car elle le « trouve ridicule qu'on donne cette sorte de distinction à une femme » (*EX*, II, 5: 45), et en plus, dit-elle : « quand tout le monde est héroïque, il n'y a plus d'héroïsme » (I, 2: 22). Elle est « la raison en personne » (I, 2: 22) et, dans les mots de son frère Coulange, elle « est parfaite. Philippe, ta mère est parfaite » (I, 3: 25). Cependant, elle démontre une attitude égoïste envers son fils : Geneviève est une mère aveuglée par l'étroitesse de ses sentiments et par une jalousie exclusive. Elle ne veut rien entendre de l'engagement de 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 ! » (I, 4: 33). La menace que Geneviève profère à son fils -- s'il part, il la tuera -- n'est rien d'autre que du chantage affectif :

Alors cela ne t'était pas venu à l'esprit, ce que sera mon existence quand tu seras parti, toi, le seul être au monde que j'aime, et par qui je vis ? Ce que sera ma vie quand tu seras mort ? (I, 4 : 34)

Et plus loin elle se lamente : « Si tu lui dis oui, tu me tues » (I, 4 : 35). Philippe cède à ce chantage, non sans un sentiment de ressentiment, et une déclaration que cela sera payé chèrement par sa mère : « Vous me verrez souffrir à toute heure sous vos yeux. Si vous n'en souffrez pas maintenant, vous en souffrirez demain. Je vous serai un reproche de chaque instant, qui empoisonnera votre vie » (I, 6 : 36). Elle exerce une influence nocive sur le caractère de son fils unique, et étouffe ses réflexes naturels. Elle empêche le développement libre de son esprit, crée en lui un complexe d'infériorité et le comble de culpabilité :

Tu partiras, tu partiras ! Moi, je n'ai plus ton père, je n'ai plus ta grand-mère, je n'ai plus ta sœur ; je vivrai à cause de toi dans des angoisses affreuses ... Mais qu'est-ce que ça fait, tout cela ! Sans importance (I, 4 : 34).

Geneviève regrette les années qu'elle avait passées pour soutenir son fils et se plaint de sa solitude sans lui. Elle souffre de ce qu'elle pense être l'attitude d'indifférence de son fils, car à son avis, c'est elle qui donne plus qu'elle ne reçoit. Philippe de Presles reflète certainement les sentiments de son créateur, qui avoue à son ami Faure-Biguet (1948 : 1)

Je l'aimais vraiment, mais, [...] je n'ai jamais pu être démonstratif qu'avec les êtres que je désire. [...]. Quand ma mère m'embrassait, je me crispais, je n'ai jamais aimé qu'on m'embrasse. J'ai été effroyablement dur avec elle [...]. Dans l'intérieur<sup>2</sup> où j'ai été élevé les hommes étaient sans pitié pour les femmes.

Et, dans *L'Exil* voilà Madame de Presles qui s'écrie à son fils : « Mon Dieu, tu ne sais pas comme je t'aime » (*EX*, I, 4 : 32). Madame de Montherlant, elle aussi, confie son amour pour son fils. Elle lui écrit dans une lettre : « Que je t'aime ! C'est vraiment terrible, car cela ne fait qu'augmenter de jour en jour » (*Album Montherlant* : 31) et dans une autre lettre elle déclare : « Ma vie est absorbée dans la tienne d'une manière invraisemblable et je ne souhaite pas à mon pire ennemi d'aimer comme je t'aime » (*ibid* : 32). La mère, ardente dans son affection maternelle, devine que l'amour qu'elle a pour son fils n'est pas réciproque, « qu'il ne l'aimait pas en proportion de ce qu'elle l'aimait » (Sipriot, 1982 : 46) et son indifférence la blesse profondément. Cet amour dominant et étouffant de la mère pour son fils ne sert qu'à

<sup>2</sup> Montherlant fait allusion à la maison de ses grands-parents à Neuilly où il vécut vingt-huit ans « sous les ailes du grand-père et de la grand-mère maternels qui abritaient déjà une vaste maisonnée : sept maîtres et six serviteurs vivant ensemble de façon quasi familiale » (*Album Montherlant* : 34).

éloigner l'une de l'autre. D'après Sipriot (1982 : 46), «l'amour des femmes pour les hommes est toujours chez Montherlant un amour lourd, envahissant ». Or l'on comprend le désir de liberté et d'évasion de la part de Montherlant jeune homme, ainsi que celui de son protagoniste, Philippe de Presles. Accablé d'amertume et de découragement Philippe se retourne contre sa mère d'une manière cruelle et blessante : «Quand je songe à ce que j'aurais été si on m'avait soutenu dans ce que j'ai de bon ! Et voici que pour ma vie entière cette chance unique d'être cela m'a été enlevée, et enlevée par vous » (II, 8: 50).

Bien qu'il soit malheureux et découragé, les paroles de Philippe constituent une grave accusation contre sa mère. Geneviève s'est condamnée elle-même à la solitude. En consentant finalement au sacrifice de son fils, c'est elle qui devient la véritable victime, le martyr qui souffre des tourments intérieurs et d'où elle sort vaincue.

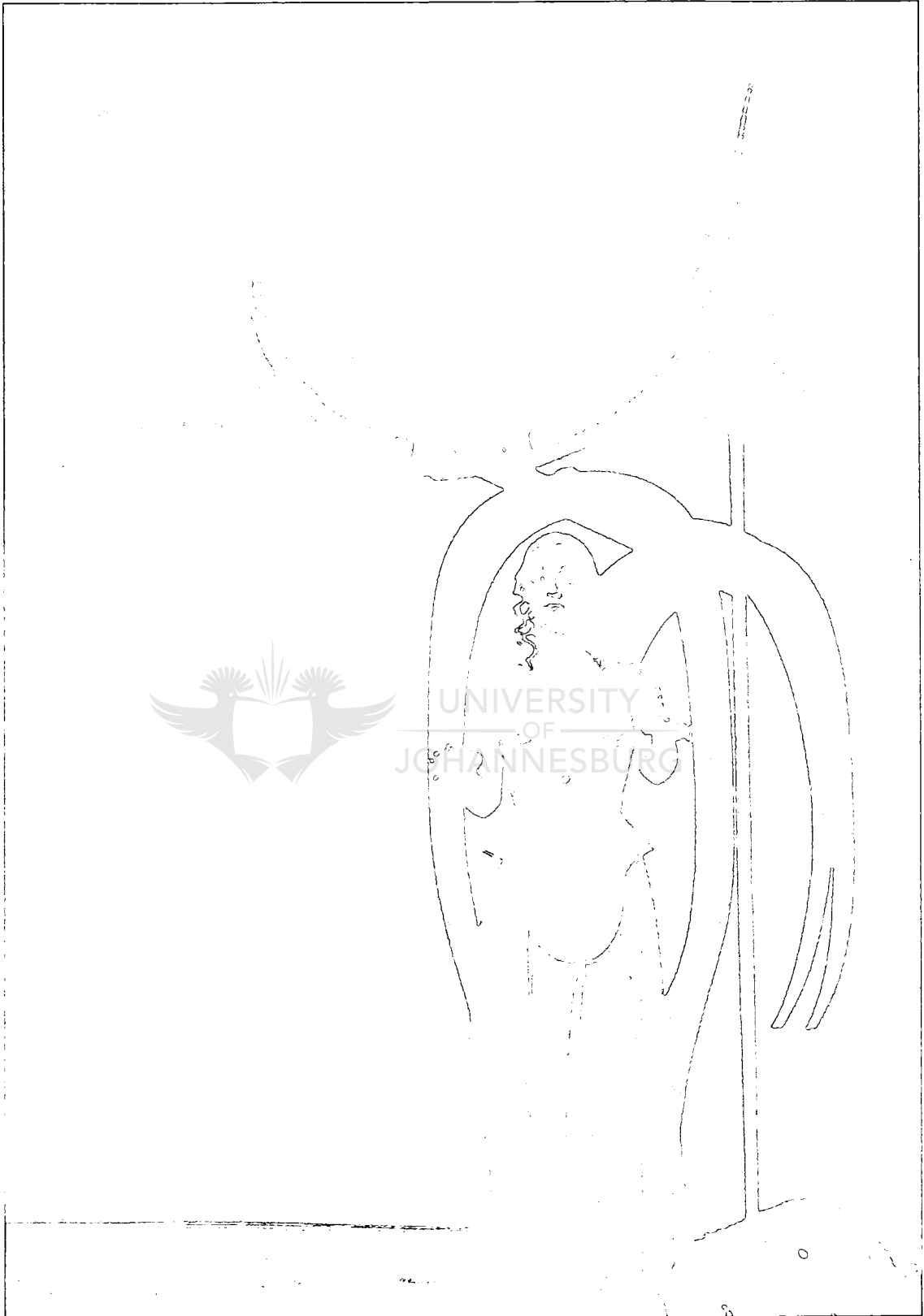
J'ai été coupable, et cependant, au moment où je m'en accuse, quand je te vois comme cela devant moi, toi avec toute ta vie, et que je me dis qu'en te priant de partir je t'envoie peut-être à la mort, je ne sais pas si c'est bien hier que j'étais coupable, ou si c'est aujourd'hui (II, 8: 51).

Avant le commencement du drame, Geneviève avait déjà perdu son mari et sa fille. L'on ne peut pas lui reprocher l'instinct maternel qui veut protéger Philippe, son fils unique, lui, qui est en effet sa raison d'être, son seul espoir pour l'avenir.

Mon fils ! Mon fils unique ! Mon petit garçon, je t'en supplie, ne t'en va pas ! Je te demande pardon ! [...] Ah, quelle torture de t'aimer comme je t'aime et de ne pas pouvoir te le prouver en donnant ma vie pour toi ! (I, 4 : 34)

D'après Weiss : «En le perdant, elle [cette mère] deviendrait une ombre errant sans but, vouée aux pleurs et à la désolation » (1968: 29). Loin d'être mère égoïste, elle cède enfin au désir de son fils et elle en souffre. C'est elle qui sacrifie finalement toute sa tranquillité en l'encourageant à partir. Son sacrifice la mène à la solitude.

Geneviève, ayant peur de perdre le pouvoir qu'elle possède sur son fils et sachant qu'elle ne peut plus le garder avec elle, préfère condamner son fils à une mort certaine. Ce revirement n'est pas la conséquence de l'égoïsme. Elle sacrifie son propre bonheur et l'encourage à partir pour sauver son âme et pour éviter que se creuse un fossé infranchissable entre elle et lui :



Pasiphaé : “Me voici seule avec mes actes. Je suis extraordinairement seule: et il est bien que ce voile me mure plus profond, au-delà de tous et de toutes” (*Pasiphaé* : 89).

*Figure 21: Pasiphaé, reprise au Théâtre du Lucernaire en 1974.*

Pars, va pars ! ... Va à ta guerre ... Tu es malheureux, et je le suis, et nous le sommes pour rien ... Efface cette erreur. Pars pour toi et pour moi ... Je te le jure ... C'est mon désir ferme et absolu que tu partes (*EX*, II, 8: 51).

Weiss (1968: 32) conclut que «le sens réel du drame qui ravage le cœur de l'héroïne et qui l'amène finalement à se soumettre elle-même aux pires tourments» c'est le fait que Geneviève «ne sacrifie pas son fils, elle tente un effort désespéré pour le sauver». Mais Philippe, sans aucune affection pour sa mère, se détache quand même de sa mère et de tout ce qu'elle représente, y compris, provisoirement, le dévouement à la patrie. Nous pensons que la faute de Geneviève est double : premièrement, en interdisant à son fils de s'engager, elle sacrifie sa patrie à son fils ; en deuxième lieu, elle sacrifie son fils à l'amour qu'elle a pour lui. Elle est coupable d'avoir exilé son fils dans la solitude et dans un sentiment de mépris de lui-même. La coupure créée entre mère et fils est irrémédiable et en fin de compte tous les deux sont seuls. Le thème de l'accord et du désaccord qui se manifeste entre deux êtres avait déjà apparu dans les romans *Les Célibataires*, *Les Jeunes filles* et *Les Garçons* et ultérieurement dans plusieurs pièces : *La Reine morte*, *Fils de personne*, *Demain il fera jour* et *Le Maître de Santiago* ; c'est donc un thème capital dans l'œuvre de Montherlant.

Il s'agit en fait d'une inévitable rupture entre deux protagonistes juxtaposés, et l'isolement qui en est le résultat. Comme Montherlant écrit dans ses *Notes de 1954* :

Philippe et Geneviève (...) s'affrontent, s'accusent, se meurtrissent. Tard, bien tard, quand tout le mal est fait, Philippe s'aperçoit que les mêmes mobiles, les mêmes réactions mènent sa mère et lui. Ils sont pareils et ils ne s'en apercevaient pas (1954: 12).

A la différence de Geneviève de Presles, Marie Sandoval, la mère dans *Fils de Personne* et *Demain il fera jour*, est une femme dépourvue d'intelligence, de personnalité même, dont la seule préoccupation est son propre contentement. Elle est de ces personnes dont Montherlant écrit: «On prend le manque de jugement, on y ajoute le manque de caractère, et on a la mode. Il n'y a rien de plus abject» (*Carnets*, 1958: 17). Dans *Fils de personne* elle est prête à trahir son fils Gillou et n'hésite pas à le livrer à la mort pour la seule raison de pouvoir rejoindre son amant. Comme Inès de Castro, Marie a le goût du bonheur et de l'amour, qui est selon Montherlant, «une volonté des faibles» (*Essais* : 790), une perte

de temps, «un état qui ne convient qu'aux femmes, aux bêtes, et aux enfants » (*Carnets*, 1958: 21). D'après d'Arx (1973: 48) Marie est incapable d'assumer des responsabilités et de s'assumer elle-même, elle «trompe Gilles et se ment à elle-même ». Pourtant dans *Demain il fera jour* Marie paraît plus dévouée et plus maternelle envers son fils. Montherlant lui-même soutient que «Marie sott et ridicule dans *Fils de Personne* semble rachetée par l'amour maternel dans *Demain il fera jour* » (*DF*, *Postface*: 592). Comme d'autres héroïnes montherlantiennes, Marie semble évoluer et se transformer, et à la fin «ce sera elle, ici, la créature la plus valable des trois [personnages des deux pièces]» (*ibid*).

C'est maintenant le bien de son fils qui devient la raison d'être de Marie: «Je l'aime, cela suffit : je n'ai pas besoin de justice. Je l'aime, et quelle force d'aimer » (*ibid*: 563). Quand Georges remarque que «le fils est embrassé, mais n'embrasse pas », Marie lui répond souriante : «Eh bien ! qu'il ne m'aime pas, peu m'importe ! Je crois que je l'aimerais encore davantage s'il ne m'aimait pas, parce que je l'aimerais alors plus purement » (568). La disparition de son fils à la fin de la pièce est donc rendue plus terrible par l'affreuse lâcheté et les mensonges de Georges. Marie Sandoval est brutalement abandonnée et seule.

Dans le personnage de Pasiphaé nous retrouvons encore une héroïne solitaire. La pièce *Pasiphaé* est une analyse des effets d'une passion interdite et d'une obsession personnelle qui détruisent l'équilibre physique et moral d'un être. D'Arx (1973: 24) constate que «la reine de Crète (...), comme la plupart des femmes, oscille sans cesse entre une trop bonne opinion de soi et une sous-estimation de ses qualités ». Déchirée entre un conflit moral d'un côté, et l'orgueil de l'autre côté, Pasiphaé, obsédée d'un démon qui ne la quitte pas, décide en pleine conscience de céder à son désir de s'accoupler avec un taureau. «Je suis la fille du Soleil, et je me restreindrais à n'aimer que les hommes ? Et pourquoi les hommes ? Et qui a ordonné cette limitation ? Où est-ce écrit ? Non, non, pas de limites ! » (*PS*: 85). Néanmoins, résolue à se livrer à cet acte, Pasiphaé est emplie d'un sentiment de solitude profonde : «Me voici seule avec mes actes. Je suis extraordinairement seule. » (*ibid*: 89). Et elle se demande : «Pourquoi être différente des autres, sans l'avoir voulu, sans y rien pouvoir ? » (*ibid*: 117). Elle reconnaît sa différence et le fait qu'il n'y ait aucun rapport entre les autres femmes et elle, qu'elle n'est pas «de leur espèce ». C'est justement pour sa «différence » que Montherlant l'avait choisie comme protagoniste de sa pièce. Pasiphaé aurait pu dire avec son créateur : «J'ai toujours été jusqu'au bout de ce que j'avais conçu, dans ma vie

privée, comme dans mon œuvre » (*Carnets*, 1957 : 138). Mais Pasiphaé, plus déterminée dans ses résolutions « d'aller jusqu'au bout » que Montherlant, pouvait dire : « Ce que je désirais j'ai exécuté, et le désir et la douleur se fermeront comme deux paupières, et le monde et sa paix rentreront en moi » (*PS* : 89). En effet, Pasiphaé s'exile de ses pairs pour joindre « une autre patrie, celle de tous les êtres qui sont hors du commun » (91). C'est le plaisir qu'elle savoure, la délectation qui l'incite à s'abandonner à commettre l'acte « par lequel elle se différenciera d'autrui et se distancera de la société crétoise » (D'Arx, 1972 : 25). Bien qu'elle reconnaisse que « ce n'est pas un objet extérieur qui nous épouvante, c'est soi » (*PS* : 118), elle pense vaincre le néant. Son combat est vain : « J'ai lutté contre le courant. J'ai lutté, je cède, il m'emporte » (85), et elle ajoute plus loin, « j'ai lutté, mais le gouffre m'aspire » (86). Tout en contemplant l'harmonie de la Nature, la Nature qui est l'image d'un monde où le désir est innocent et dont elle est exclue, Pasiphaé évoque son profond regret et son malheur : « La chienne appelle le chien, et reçoit une réponse. La louve appelle le loup, et reçoit une réponse. Mais moi il n'y a que l'anathème pour le cri de ma chair et de mon cœur » (87). Le chœur évalue le comportement de Pasiphaé : « Si elle souffre du jugement qu'elle porte sur son acte, je la blâme. Mais si elle souffre seulement de l'anathème qui accueillerait cet acte, qui ne l'excuserait ? » (88). Les paroles du roi Ferrante dans *La Reine morte* expriment *mutatis mutandis* ce qui se passe chez Pasiphaé :

Il y a les mots que l'on dit et les actes que l'on fait, sans y croire. Il y a les erreurs que l'on commet, sachant qu'elles sont des erreurs. Et il y a jusqu'à l'obsession de ce qu'on ne désire pas (*RM*, III, 6 : 165).

Seuls son orgueil et sa dignité peuvent sauver Pasiphaé de son désespoir en dépit du fait qu'elle est accablée de doutes et de tourments.

Que m'importe le mépris ? ... Heureuse ou malheureuse, innocente ou coupable, je suis ce que je suis, et je ne veux être rien d'autre. Que ferais-je, si je ne fais ce que les autres craignent de faire ? Au-delà de notre patrie, il y a une autre patrie, celle de tous les êtres qui sont hors du commun. Non pas la face voilée, mais la face au grand jour, avec tout ce qu'il y a de lisible, pour tous, sur cette face, j'irai à ce que j'ai voulu, sans fierté comme sans remords. Tels sont les sentiments de la reine. Il n'est pas nécessaire que personne les approuve (*PS* : 91).

À la fin, se repliant sur elle-même, Pasiphaé est incomprise et aliénée de son peuple. Elle est contrainte à être exclue, à entrer dans le néant, parce qu'elle ne réussit pas à se défendre contre la tentation : parce qu'elle va

au bout de soi-même et refuse des compromissions. Une différence importante la distinguant d'avec Geneviève de Presles est effectivement que Pasiphaé ne fait pas souffrir d'autres -- son isolement est la conséquence de son aventure avec le taureau, acte qui n'engage personne d'autre. Elle s'affirme dans son exil comme elle assouvit son désir.

*Le Maître de Santiago* nous met en présence d'une jeune femme courageuse et lucide. Mariana, fille du Maître de Santiago, est une chrétienne fervente, animée de sentiments nobles et ayant un mépris absolu pour la bassesse et la médiocrité. Elle semble à premier abord une jeune femme faible, facile à dominer et qui se soumet aveuglément aux volontés de son père : « Mon père, je ne veux que ce que vous voulez » (MS, II, 2: 505). Ce n'est que plus tard que l'on se rend compte du fait que Mariana surpasse la plupart des héroïnes montherlantiennes par sa grandeur. C'est une figure plus altière, plus haute que son père et elle fait un sacrifice réel quand elle renonce à l'amour et à une vie ordinaire pour le suivre dans le couvent du Carmel. Son père qui l'y pousse, tient à bien s'assurer qu'elle renonce au monde : il le lui demande par deux fois. Et quand il dénigre « ce petit personnage, ce fils de Don Bernal » (III, 5: 515) qu'elle aimait, elle ne cherche pas à nier ni à rabaisser l'importance de son renoncement : « Grâce à lui je connais la pleine mesure du sacrifice. Comment ne l'en aimerais-je pas pour toujours ? » (III, 5: 518).

Il nous semble nécessaire, pour faire mieux ressortir l'héroïsme de ce personnage féminin, d'en raconter brièvement la situation. La trame de la pièce, *Le Maître de Santiago*, c'est le débat entre la pureté et l'action, mais c'est aussi l'amour filial qui se transforme en amour de Dieu. Don Alvaro, maître de l'Ordre de Santiago, après s'être illustré lors de la reconquête de Grenade, passe sa vie très modestement dans sa retraite de Castille en compagnie de sa fille, Mariana. Retiré du métier des armes après avoir combattu pour la gloire du Christ, il s'est détaché de ses biens terrestres et vit dans une austérité conforme aux exigences de son âme. C'est un être absolu, possessif, qui ne tolère que la perfection et qui se veut le serviteur des serviteurs de Dieu. Don Alvaro n'aspire plus qu'à se reposer et à entretenir une grande spiritualité.

Les Chevaliers de l'Ordre viennent rompre sa méditation et troubler son recueillement en lui proposant de les accompagner vers ces pays nouveaux que sont les Indes Occidentales. Mais Don Alvaro refuse de s'associer à une entreprise qui lui semble être inspirée par la cupidité. Les chevaliers et sa fille lui font croire, pour le décider à accepter cette mission, que c'est le Roi lui-même qui lui demande de partir. Pourtant



Mariana ne peut plus supporter de porter témoignage à la trahison de son père et de son idéal : « Brisée soit ma vie, et toute mon attente, plutôt que de vous voir berné sous mes yeux, et berné par ma faute, donnant dans un leurre que j'ai aidé à vous tendre » (*MS*, III, 5: 517), s'écrie-t-elle en lui révélant la vérité et le complot des chevaliers. Elle finit par sacrifier son propre bonheur à celui de son père : « Mon père, je remets mon âme entre vos mains » (III, 5: 518). Don Alvaro est tout à fait conscient du sacrifice de sa fille et il l'accepte volontairement :

Alvaro : Car tu te sacrifies, n'est-ce pas ? La générosité, c'est toujours le sacrifice de soi ; il en est l'essence. Tu te sacrifies, Mariana ?

Mariana : Oui, mon père (III, 5: 518).

Elle est prête à le rejoindre dans son univers mystique et elle se désiste à son mariage : « S'il le faut, je pleurerai plus tard. Ensuite je baiserais mes chaînes, (...) et je m'endormirai pacifiée » (III, 5: 518) et elle suit son père au couvent. Ce père qu'elle aime parce qu'il a une haute idée de l'honnêteté et de l'honneur, qui « est un homme d'une droiture exceptionnelle » (II, 3: 506). Néanmoins c'est un père dur à l'égard de sa fille qu'il oblige de l'accompagner au cloître et qui refuse d'accepter l'amour qu'elle porte au jeune Jacinto :

Que tu aies aimé cela te paraîtra un jour incompréhensible. Va, tu n'auras pas connu l'infection de l'amour du mâle. À notre sang nul sang ne viendra se mêler. Il n'y aura pas d'homme qui te tournera et te retournera dans ses bras. Et pas d'enfants, personne pour me salir, personne pour me trahir : avec toi je m'éteins dans toute ma propreté. Les derniers ! Nous serons les derniers ! Quelle force dans ce mot *derniers*, qui s'ouvre sur le néant sublime ! (III, 5: 518-519).

Mariana estime trop son père pour lutter contre lui. Elle ne peut non plus prendre sur son compte la dégradation de son père et pourrait dire avec Andrée Hacquebaut :

Vous êtes trop et trop peu dans ma vie. Trop pour que je puisse aimer quelqu'un d'autre. Trop peu pour me combler et me satisfaire. Si je ne veux pas vous perdre, il me faut sacrifier ma chair (*Les Jeunes filles* : 1016-1017).

Pour Alvaro le mariage de sa fille ne serait qu'une transaction avilissante et une souillure du corps et de l'esprit. À la différence de Don Alvaro, Don Bernal de la Encina, le père de Jacinto, est un homme de bon sens qui s'oppose à Don Alvaro. Il essaie de raisonner avec cet homme qui

s'engage sur une route trop dure, entraînant une fille qui se fait un devoir de lui obéir. Mais sans succès, car le doux Don Bernal, comme bien des autres personnages dans la pièce, se heurte à la tragique rigidité du Maître. Cet homme, dans son refus du monde, dans sa quête de l'absolu, se trouve plein de désespoir et enfermé dans une terrible solitude. Il ne semble pas avoir reçu la grâce de l'espérance, ni la tendre et humaine vertu de charité. Sa foi, intraitable, est comme endurcie au feu de la certitude. Néanmoins, Montherlant fait remarquer que, chez Alvaro, l'amour de Dieu n'est que « l'idée qu'il se fait de soi. Et, lorsqu'il aime enfin sa fille, c'est encore à travers cette idée, c'est-à-dire à travers soi, qu'il l'aime ; il l'aime du jour, et du jour seulement, qu'elle préserve sa pureté à lui » (*MS, Notes de 1948* : 535). L'humanité de Don Bernal, la douceur de Mariana lui paraissent comme de la faiblesse et de l'impuissance. Cependant ce sont justement ces traits de caractère qui renversent la situation, et ce qui semble être la fragilité devient au contraire la force de cette héroïne. Elle est sans recours devant ce père singulièrement abusif et qui détruit la personnalité de sa fille. Elle va se priver de l'amour conjugal et du bonheur quotidien pour partager la quête mystique de son père. Comme elle le disait : « Je ne cherche pas à être heureuse. (...) Je voudrais une vie où l'on aurait besoin de courage » (II, 3: 508). Ce père sévère, rigoriste, égoïste et cruel finit par entraîner sa fille à la clôture. N'oublions cependant pas que, à la fin, elle se convainc que « tout est sauvé et tout est accompli [...], tout est bien » (III, 5: 520).

Il nous semble enfin que *Le Maître de Santiago* parle moins de Dieu que de la croyance de l'homme en lui-même. Le Maître qui fait face à sa fille est semblable à de nombreux personnages masculins montherlantiens qui incarnent la rigueur, le défi, l'orgueil et l'implacabilité. En plus, tout en refusant toute compromission, il juge sévèrement sa progéniture. C'est donc en Mariana que la tristesse douloureuse de cette pièce se dévoile. Ce qu'on doit apprécier chez Mariana, c'est son courage moral et son sacrifice volontaire : « Partons pour mourir, sentiments et amour. Partons pour mourir » (III, 5: 519). D'après Montherlant,

Ce n'est pas par amour de Dieu que Mariana désabuse son père, et jette tout au feu de ses gentils projets de 'toi et moi', c'est par amour de son père, c'est par amour de l'être humain. Et ce n'est certes pas par amour de Dieu qu'elle suit son père au couvent. Fascinée, enveloppée, envoûtée par lui, elle accepte tout ce qu'il veut (*MS, Notes de 1948*: 535).

Nous avons donc deux personnages diamétralement opposés et c'est par la dissimilitude des protagonistes que la tension de la pièce est engendrée: d'une part il y a l'amour de Mariana pour l'homme qu'elle veut épouser et de l'autre, il y a le respect et l'attachement qu'elle a pour son père qu'elle estime sans équivoque.

*Le Maître de Santiago* nous présente un père et une fille qui s'affrontent. Dans *La Reine morte* ce sont deux types de femmes qui sont face à face: D'une part il y a Doña Bianca, Infante de Navarre, jeune fille noble, intelligente, précoce, avec une grande estime de soi, et une confiance de pouvoir dominer la vie et qui n'admet aucun compromis. Elle est en effet grande par droit de naissance ainsi que par tempérament. Pleine de génie et consciente de l'être, elle illustre la caractéristique la plus frappante de la grandeur, qui est, chez Montherlant, la singularité. Elle est de ces femmes montherlantiennes qui masquent leur féminité, dans ce que Blanc appelle (1995 : 56) « une supravirilité qui les déssexualise ». Forte et courageuse, « inspirée et fiévreuse » (*RM*, II, 3: 140), cette amazone fait partie de 'l'ordre mâle' si cher à son créateur. Le roi Ferrante le reconnaît et le fait remarquer à son fils Pedro : « Elle est le fils que j'aurais dû avoir. Elle n'a que dix-sept ans et déjà son esprit viril suppléera au vôtre. C'est elle, oui, c'est elle qu'il faut à la tête de ce royaume » (II, 5: 146). Devant Inès, Doña Bianca, l'Infante, ajoute elle-même : « Si j'avais épousé don Pedro, c'est moi qui aurais été l'homme » (II, 5: 151). Et en plus, elle proclame :

Je ne suis pas encore parvenue à comprendre comment on peut aimer un homme. Ceux que j'ai approchés, je les ai vus, presque tous, grossiers, et tous, lâches. Lâcheté : c'est un mot qui m'évoque irrésistiblement les hommes (II, 5 : 150).

Pourtant en disant ces mots, l'Infante les compare à elle-même et non aux autres femmes. Pour elle il n'y a que deux gloires : « la gloire divine, qui est que Dieu soit content de vous, et la gloire humaine » (II, 5: 149).

D'autre part il y a Doña Inès de Castro qui se présente comme femme d'une grande simplicité, d'une ingénuité naïve et d'une intelligence limitée. Elle est pour Pedro l'image de la femme-mère, l'image de la maternité qui est en même temps un objet de protection et de soin. Inès se trouve aux antipodes de la grandeur, de l'ordre héroïque auquel appartient l'Infante. Elle est incapable de s'apercevoir du danger qui la guette et reste insensible aux mises en garde qu'on lui suggère. Elle se complait dans l'effacement et dans la passivité comme la plupart des femmes montherlantiennes : « Aimer, je ne sais rien faire d'autre » (II, 5: 151) dit-elle et un peu plus loin, « Aimer. Moi, je voudrais m'enfoncer au

plus profond de l'amour partagé et permis, comme dans une tombe, et que tout cesse » (II, 5: 219). Inès est la sorte de femme qui se caractérise par une absence d'autonomie et une capacité infinie d'aimer :

D'autres femmes rêvent de ce qu'elles n'ont pas ; moi, je rêve de ce que j'ai. Et pas une seule fois je n'ai voulu quelque chose qui ne fût à son profit. Et pas un jour je n'ai manqué de lui dire en moi-même : «Que Dieu bénisse le bonheur que vous m'avez donné ! » (I, 5 :123).

A la différence d'Inès, l'Infante, orgueilleuse et hautaine, souligne sa supériorité en lui disant : «Doña Inès, doña Inès, je connais le monde et ses voies » et Doña Inès lui réplique :

Oh ! oui, vous les connaissez. Penser qu'en trois jours, vous, une étrangère, et si jeune, vous apprenez de tels secrets. Moi, j'aurais pu vivre des années au palais, sans savoir ce qu'on y disait de moi (II, 5 :148).

Ces paroles illustrent les deux mondes divisés de l'Infante de Navarre et d'Inès de Castro, ainsi que les vastes différences entre le monde masculin et le monde féminin tel que nous les voyons dans l'œuvre de Montherlant. Inès, passive, cherche à appartenir à une communauté et à être heureuse. L'Infante au contraire veut être responsable, veut dominer, agir et protéger. Finalement ces deux femmes dissemblables servent à mieux faire ressortir le personnage du roi Ferrante dans la pièce. Elles vivent dans la plénitude et dans l'espoir à la différence de Ferrante, pour qui l'univers signifie le rien, le néant et les ténèbres. Comme il dit :

J'ai mes visitations. La nuit surtout : la nuit est mère de toutes choses, et même d'effrayantes clartés. À l'heure la plus profonde de la nuit, profonde comme le point le plus profond du creux de la vague, couché dans la poussière de l'orgueil. Alors, souvent, mon cœur s'arrête ... (RM, III, 1: 203).

En outre son attitude nihiliste est accentuée quand il constate à Inès:

Vous aussi vous faites partie de toutes ces choses qui veulent continuer, continuer ... Vous aussi comme moi, vous êtes malade: votre maladie à vous est l'espérance. Vous mériteriez que Dieu vous envoie une terrible épreuve, qui ruine enfin votre folle candeur, de sorte qu'une fois au moins vous voyiez ce qui est (III, 6: 226).

En même temps toute l'ambiguïté des rapports que l'homme entretient avec les femmes dans l'univers montherlantien est soulignée par les paroles de Ferrante citées ci-dessus.

Dans la pièce *Celles qu'on prend dans les bras*, comme l'Infante s'oppose à Inès, Christine Villancy s'oppose à Mlle Andriot. Christine, jeune fille modeste de dix-huit ans, vit dans la banalité. Elle manque de beauté et d'originalité et ne se distingue pas des autres jeunes filles. Mlle Andriot, célibataire solitaire de soixante ans, intelligente et cultivée, est follement amoureuse de son patron Ravier. Elle rivalise avec Christine pour les attentions de Ravier, antiquaire de cinquante-huit ans, qui s'est épris de Christine. Mais c'est une mésalliance sans délivrance : Christine est répugnée par les avances et les promesses de son admirateur qu'elle trouve indiscret et intrusif : «C'est lourd. Vous savez, un amour qu'on n'a pas demandé. On n'a rien fait pour cela, et cela peut vous empoisonner la vie » (*CB*, II, 4: 635). Elle est de l'avis qu'aimer, «c'est se vaincre ; disposer sa vie, son ordre, son repos, selon les désirs de l'être aimé » (Sipriot, 1990: 304). Sans profondeur réelle, pareille à un masque vide, Christine ne nous touche pas.

Il nous semble que Ravier s'attache plus aux illusions de jeunesse qu'à Christine elle-même, surtout dans ses paroles brutales : « Je ne vous trouve pas jolie ; vous ne me plaisez pas ; aucun de vos traits ne me plaît. Mais je vous aime » (*CB*, II, 5: 641). Pourtant la ténacité de Christine est à admirer : elle ne se soumet pas à Ravier, et son défi et son refus de l'amour sont des attributs positifs dans l'esthétique de Montherlant. Sa force reste dans sa constance qui n'admet aucun compromis. «Si je n'étais pas ce que je suis, il y a longtemps que vous auriez abusé de moi » (II, 5: 642). Christine incarne l'ingénuité, la naïveté et la sérénité de la jeunesse. En dépit du fait qu'elle n'a rien, qu'elle est seule, elle reste fière et imperturbable ! Ravier, lui aussi, est seul : «Et laissez, que je me retrouve un instant seul dans le sentiment que je lui porte. J'y suis comme dans une petite chapelle, car tout y est pur » (I, 2: 624). Il reconnaît enfin qu'il ne peut pas la toucher, qu'elle est innocente et sans défaut. Rongé par la passion inassouvie et par l'ardeur sans retour, inutile, Ravier devient de plus en plus obsédé par ses sentiments égoïstes. Dans *Aux Fontaines du désir* Montherlant avait décrit la puissance du désir et du plaisir sensuel qui se savent 'sans remède', et c'est justement dans une situation semblable que se trouve Ravier, qui avoue :

Comme j'étais plus heureux quand j'étais entouré de femmes avec lesquelles il n'était question que du plaisir ! Il y a dans le plaisir quelque chose de rond, d'accompli, qui n'existe jamais dans la

tendresse. Tu as joui, j'ai joui, et le cercle est fermé (C'B, II, 1: 628).

Ravier s'étonne que Christine éveille en lui ce que Montherlant appelle dans *Les Jeunes Filles* «cette tendresse merveilleuse, dont à présent, il lui semblait qu'il ne pouvait plus se passer » (*Romans*: 833). Il aurait pu dire avec Georges Carrion: «J'avais cru que c'était ceci ou cela qui donnait un sens à ma vie ; je voyais maintenant que c'était d'aimer » (*LP*, I, 4: 224). Ravier devient pour un moment généreux, spontané et idéaliste :

Je ne vous demande même pas votre amitié. Je vous demande de me donner quelquefois votre présence [...] et de me laisser avoir de l'amitié pour vous, une amitié dont je ferais tout mon possible pour qu'elle vous fût légère. [...] Je vous offre mon amitié, quand il n'y a rien pour vous d'amical sur la terre (C'B, I, 1: 616).

Mais, à la fin de la pièce Ravier fait volte-face et il se métamorphose encore une fois en tyran. Il appartient à la race de personnages masculins montherlantiens pour qui «le bonheur, c'est le moment où un être consent » (*Romans, Les Jeunes Filles* : 1108) et il ne renonce pas à sa tentative de la séduire. Victime de ses illusions et de ses aspirations excessives, Ravier est accablé de l'exaltation de la sensualité et du pouvoir que Christine déclenche en lui. Il la prend brusquement dans les bras :

Tu n'es pas à moi, tu ne me donnes rien, tout est faux dans ce que nous faisons en ce moment. [...] N'importe, je le prends, parce que je sais qu'il est faux, et que j'en ai envie. Allons, les jeux sont faits : je serai ton amant ; je le suis. Malheureux sans toi, ou malheureux avec toi. [...] Tu étais aimée innocente, tu seras adorée corrompue. C'est moi qui t'apprendrai cette caresse dont je te fais mourir, et dont tu mourras en me bénissant (C'B, III, 6: 657).

Christine devient la proie innocente de la concupiscence et de l'égoïsme masculin, prise dans un engrenage contre laquelle elle ne peut rien. Son père a des soucis financiers et elle s'efforce à demander de l'aide à Ravier. Selon d'Arx (1973 : 69) : «Christine se montre enfin prête à braver le monde entier, mais il plaît à Montherlant de la faire retomber dans les faiblesses de l'Éternel féminin », et Christine avoue qu'elle est condamnée à aimer. Elle va subir «l'amour » et l'accepter avec résignation comme une déchéance qu'elle ne mérite pas, tout comme le font Pasiphaé, Mariana et Inès de Castro. Pareille à Mariana, Christine décide de se sacrifier pour sauver son père et elle rejoint le clan des femmes montherlantiennes vaincues. Montherlant fait remarquer que le

dénouement de *Celles qu'on prend dans ses bras* «n'était pas pire que la fin de Santiago où le père corrompt de la même façon sa fille en l'entraînant vers quelque chose pour quoi elle n'est pas faite » (cité dans Sandelion, 1950: 116).

À la différence de la jeune fille Christine, Mlle Andriot représente la caste de femmes montherlantiennes qui vieillissent dans la solitude et qui aspirent à un bonheur jamais acquis. Pour ces femmes leur vie est un échec car elles n'ont jamais «trouvé l'occasion de la sacrifier pour un être ou pour une cause » (D'Arx, 1973 : 74). Mlle Andriot est de celles pour qui «c'est si triste, ces êtres qui sont sans cesse à se poursuivre les uns les autres, et à ne se rattraper jamais, comme les chevaux de bois des manèges forains » (*CB*, II, 4: 637). Quand enfin elle annonce son amour à Ravier, il la repousse cruellement : «Il y a tout un monde à qui je parle le langage de la passion. Puis tout un monde à qui je ne le parle pas. Ce monde à qui je ne le parle pas, c'est le vôtre » (III, 3: 648).

Montherlant avait noté dans ses carnets qu'une «femme devient ridicule du jour qu'elle devient amoureuse » (*Va jouer dans cette poussière* : 46). Mlle Andriot est prête à se soumettre entièrement à Ravier, elle lui offre un «dévouement égal et sûr, -- dans le grand et dans le petit, dans le terrible s'il le faut, dans le sordide s'il le faut » (*CB*, III, 1: 648), quoiqu'elle admette d'un ton résigné :

Je suis tellement habituée au désespoir que, comment vous dire ? S'il m'était donné d'avoir une joie, je crois que je n'en aurais pas de plaisir. Si un magicien me rendait subitement mes vingt ans, je serais encore une femme âgée. Si j'étais aimée de ce que j'aime le plus au monde, je serais encore une femme abandonnée. Perdre la notion que j'existe, c'est cela qu'il me faudrait, c'est à cela que j'aspire sans cesse (II, 1 : 631).

Sa récompense n'est qu'humiliation, malheur et amertume qui la mèneront enfin à la folie.

Christine Villancy, indifférente et insouciant et Mlle Andriot, vieille fille amère et malheureuse, dans *Celles qu'on prend dans ses bras*, représentent les deux pôles de l'univers féminin montherlantien, mais elles sont toutes les deux vouées à la solitude de leur façon.

Dans *Port-Royal*, Montherlant met en scène la crise entre la décision de l'église par rapport au Jansénisme et les croyances jansénistes des religieuses à Port-Royal. Et c'est la progression de cette crise qui est la trame de la pièce. L'austérité de Port-Royal attire Montherlant qui se solidarise avec les sœurs jansénistes dans leur envie de se retirer du

monde. Tout comme leur créateur, les religieuses démontrent un certain mépris, un détachement et une indifférence à l'égard du monde. La Sœur Angélique déclare : « Nous ne redoutons pas la persécution, nous l'espérons et l'attendons. Et, selon la nature, on peut trembler sans être ébranlé, comme on peut souffrir sans être troublé » (*PR*, I : 863). Montherlant s'exprime ainsi dans son roman *Le Songe* :

Après avoir feint d'avoir de l'ambition et je n'en avais pas, feint de craindre la mort et je ne la craignais pas, feint de souffrir et je n'ai jamais souffert, feint d'attendre et je n'attendais rien, je mourrai en feignant de croire que ma mort sert, mais persuadé qu'elle ne sert pas et proclamant que tout est juste (110-111).

La Sœur Angélique de Saint-Jean est de ces femmes montherlantiennes, telles que l'Infante de Navarre, Pasiphaé, Mariana qui se fortifient de l'orgueil de caste, de grandeur et de noblesse. La Sœur Angélique affirme : « Je n'ai pas à rougir de ce nom [Arnauld], car c'est quasi confesser le nom de Dieu que de confesser le nôtre » (*PR* : 1046). Elle lutte pour « la liberté de conscience dans la pratique des croyances » et « s'évertue à pratiquer un christianisme pur » (Weiss, 1980: 1). Elle déclare aux autres Sœurs de Port-Royal :

Nous devons nous opposer à l'injustice autant que les lois le permettent, parce que ce nous est une obligation de maintenir les droits de notre communauté, et que ce serait en quelque sorte consentir à l'injustice que de ne s'y opposer pas. En deux mots voici notre règle : quand nos droits ne sont pas en cause, souffrir de bon cœur ; quand la justice et nos droits sont en cause, nous défendre (*PR*, I : 869).

Pourtant les intentions de la Sœur Angélique ne sont pas sanctionnées par l'Eglise catholique et elle est accusée d'insubordination. La tragédie de la Sœur Angélique est le fait qu'elle doute de sa foi, qu'elle a « un doute sur toutes les choses de la foi et de la Providence ; un doute si l'ordonnance du monde est bien telle, qu'elle nous justifie de vivre comme nous vivons » (*ibid*: 913). En plus son cynisme sème le doute auprès des autres sœurs comme la Sœur Marie-Françoise de l'Eucharistie, tout comme l'abbé de Pradts suscite le doute dans les âmes des adolescents dans la pièce *La Ville dont le prince est un enfant*. A cause de son incertitude, la Sœur Angélique est assaillie de cauchemars, de peurs et de tourments :

Toujours tout cacher, et ce qu'il faut qu'on cache c'est la vertu et la vérité ; toujours être sur ses gardes pour les autres et pour soi ; toujours ce qu'on a écrit dispersé au dehors chez les uns et chez les autres et souvent on ne se rappelle même plus chez qui ; toujours



ce qui vous environne menacé d'être saisi à l'improviste, mis sous scellés et perdu à jamais, après avoir été tripoté, trituré, pressuré, dénaturé ; toujours des hommes qui rôdent et qui épient, toujours à la merci de tous ... et cette mécanique d'enquêtes, de perquisitions et de police. Si nous étions des coupables, ou seulement des imprudents, nous dirions : 'Soit. Je paie'. Mais étant ce que nous sommes ! Notre-Seigneur a dit que la vérité délivre. Hélas ! La vérité emprisonne. Et l'innocence emprisonne (*PR* : 876 ).

Elle doit enfin affronter son incroyance et son angoisse toute seule au moment où l'on est en train de persécuter son église injustement. Elle se rend compte finalement que, malgré le fait qu'on les plaint, «on ne lèverait pas le petit doigt pour [elles] » (*PR* : 876). Cette altération de la foi vers le doute est, selon Montherlant, «le drame capital » de la pièce et celui qui l'autorise à faire s'acheminer la Sœur Angélique vers les 'Portes de Ténèbres', c'est-à-dire vers la crainte et vers la solitude. Elle souffre en disant : «J'attends que soit passé le char de feu et je l'attends seule » et plus loin : «Qu'ai-je fait pour être à ce point abandonnée ? » (*ibid* : 877 et 878). Elle avoue en fin de compte : «J'ai peur de tout » (*ibid* : 877). 'Péréfixe, porte-parole de l'église bannit la Sœur Angélique de son couvent. Elle n'appartient plus à la communauté partagée de Port-Royal, elle est toute seule et elle «baise le sol de la maison où peut-être [elle] ne reviendra plus » (915). Quand la Sœur Françoise s'évertue à la consoler, «Vous retrouverez Dieu et Port-Royal partout. On n'est jamais seul quand on a la foi » (*ibid*), la Sœur Angélique ne peut la rassurer : «Me voici juste devant les Portes des Ténèbres, et je crois en effet qu'il ne me reste rien. [...] Mon enfant ! – Je ne sais ce que je retrouverai » (*ibid*). Selon Montherlant elle veut dire en effet : «*me voici sur le bord de l'incroyance* » (931).

Elle est de ces femmes fortes qui se sacrifient à la fin pendant qu'elles sont en état de crise, au moment où leurs passions et leurs convictions sont en train de s'effondrer. Le rideau se baisse sur une Sœur Angélique incrédule et qui se juge perdue : «Je ne sais ce que je retrouverai » (915) et avec ses dernières paroles, qu'elle prononce «avec effort, d'un air si étrange -- mécanique -- et paraissant si absente de ce qu'elle dit, que la Sœur Françoise en est interdite » (*ibid*), elle se trouve abandonnée, solitaire et terrassée par le doute : La Sœur Angélique dit : «La nuit qui s'ouvre passera comme toutes les choses de ce monde. Et la vérité de Dieu demeurera éternellement, et délivrera tous ceux qui veulent n'être sauvés que par elle » (*ibid*).

Finalement elle «s'enfonce dans la nuit de l'âme » (942). Quoique Montherlant écrive dans *Service Inutile* (573) qu'on «ne juge pas un

homme sur ce qu'il fait et dit en état de crise. [Car] c'est le trahir, autant que si l'on jugeait sur des paroles prononcées dans le sommeil ou dans l'ivresse », nous comprenons le conflit intérieur de la Sœur Angélique, sa longue lutte contre elle-même et sa recherche pour la liberté de conscience.

Le personnage de Jeanne la Folle dans *Le Cardinal d'Espagne* est de nouveau un protagoniste féminin solitaire qui, depuis la mort de son mari, vit en recluse dans le château de Tordesillas au royaume de Castille. Tout comme la reine Pasiphaé, la reine Jeanne de Castille est foudroyée par une passion immodérée pour le roi Philippe, son mari défunt, «son unique soleil [...]éteint pour toujours » (*CE*, II, 2: 1131). Comme pour la plupart des héroïnes montherlantiennes, le doute, l'amour déçu et la solitude constituent les éléments principaux de la détresse de la reine Jeanne. Dans un entretien avec le Cardinal Cisneros elle explique: «J'aime beaucoup que l'on me croie morte. Vous ne posez jamais le regard sur moi : mon visage vous fait peur ? [...] Un peu de douceur me guérirait, mais je sais que c'est demander beaucoup » (II, 3: 1135). Pourtant, à la différence de Marie Sandoval, Mlle Andriot ou Isotta de Rimini, il y a dans le désespoir de Jeanne au moins «un absolu stable et heureux : son amour et son souvenir de son mari » (*Va jouer avec cette poussière* : 104). Bien qu'elle ait souffert des infidélités et des inconstances de son mari Philippe, qui la «trompait avec n'importe qui », qui la frappait et qui l'«enfermait à clef des jours et des jours » (*CE*, II, 3: 1136), «ce qui importe », pour la reine, «ce n'est pas ce qui fut, c'est ce qu'on croit qui fut. Un moment vient où tout est vérité » (*ML, Notes de théâtre*, 1969: 453).

Cependant cette trahison de la part de son mari suscite en la reine un sentiment d'infériorité qui la force à une solitude suprême. Et dans cette solitude, elle sombre dans le nihilisme, «parce qu'il n'y a plus d'acte à faire, et alors c'est le vide » (*CE*, II, 3: 1136). Dégoûtée par la vie et par les entreprises vaines de l'humanité, ce n'est que le néant qui l'apaise: «Je n'aime rien, je ne veux rien, je ne résiste à rien » (*CE*, II, 3: 1144). La reine Jeanne s'enlise alors dans un négativisme où elle ne trouve ni paix, ni vérité, ni bonheur : «Ce qui devrait me faire plaisir ne me fait plaisir, mais ce que devrait me faire de la peine m'en fait » (*CE*, II, 2: 1130). Comme la Sœur Angélique : «Tout me fait de la peine » (*PR*: 988). En Castille, ce domaine puritain et ordonné, la fonction royale exige qu'on se conforme à un protocole qui n'est qu'apparence. Comme le dit Cisneros : «Vous n'avez pas à être ce que vous êtes, mais ce que vous devez être » (*CE*, I, 7: 1123), en d'autres mots, être un masque parmi les autres masques. La reine s'applique à jouer son rôle devant

Cisneros, le Cardinal, mais elle n'y réussit pas : «Je ne fais pas d'actes, je fais les gestes d'actes » (II, 3: 1144), dit-elle. Il condamne tout ce qu'elle fait et même sa souffrance paraît comme une injure contre son pays car «on ne meurt pas de chagrin en Castille » (II, 3: 1137). Jeanne et le Cardinal Cisneros s'affrontent : lui, il réussit à sublimer ses désirs grâce à sa fonction mais la reine Jeanne ne veut pas prendre à son compte les interdits qui lui sont imposées par les traditions de son pays. C'est un être authentique qui ose même blasphémer : «Mon Dieu, faites-moi la grâce que je fasse toute ma volonté et non la vôtre » (II, 3: 1140). Néanmoins elle se sent coupable : «Je crois tous les articles de la foi, Monseigneur, et je suis prête à me confesser et à communier. (...). Tout ce que je fais est mal » (II, 3: 1141). Accablée d'angoisse, elle semble rechercher la paix en se punissant. Et l'autopunition et la souffrance qui en résultent servent de confession. Elle cherche à faire souffrir son corps coupable du péché de la chair en se griffant les mains et le visage et puis en les cachant sous un voile. Elle a les ongles noirs qui représentent la saleté du corps : «Votre majesté devrait laver les mains ». -- «Non, réplique-t-elle, cela les salirait » (II, 2: 1131). La soi-disant folie de la reine est née de cette révolte intérieure et elle s'enfonce dans un monde clos de solitude.

Comme nous le savons, le paradoxe et la contradiction sont profondément enracinés en Montherlant et sont souvent pour lui un mode privilégié d'expression, de réflexion et de création. Ironiquement, puisqu'il est misogyne, Montherlant rend parfois ses personnages féminins plus nobles, plus lucides et plus hautaines que les protagonistes masculins et un renversement de rôles est mis en relief. Alors à mesure que l'action avance et que le conflit se dessine dans chacune de ces pièces, un miracle s'opère : la faiblesse des personnages féminins se métamorphose en force, leur aveuglement en clairvoyance et leur égoïsme en sacrifice de soi. Elles acquièrent chacune une vie puissante et sont remplies de qualités spirituelles et morales. Toutefois, le personnage féminin dans le théâtre de Montherlant est d'abord une solitaire, incomprise de l'homme et de ses pairs. Montherlant exige que ses héros ainsi que ses héroïnes «jouissent autant de douleur morale que du bonheur » (*Essais, Service inutile* : 677).

Bien que Montherlant semble tenir pour certaine et naturelle la subordination de la femme à l'homme, nous croyons qu'on n'a qu'à entendre parler, à voir agir les héroïnes telles Mariana, Doña Bianca, Doña Inès pour deviner que Montherlant a parfois peut-être reconnu la supériorité féminine en face de l'homme. Néanmoins de Geneviève de Presles à Jeanne la Folle le désespoir de l'héroïne montherlantienne

gagne en intensité, en répandant constamment le malheur et la mort. Elle finit sa vie, trahie et abandonnée, dans une solitude choisie ou forcée.



## CHAPITRE 7

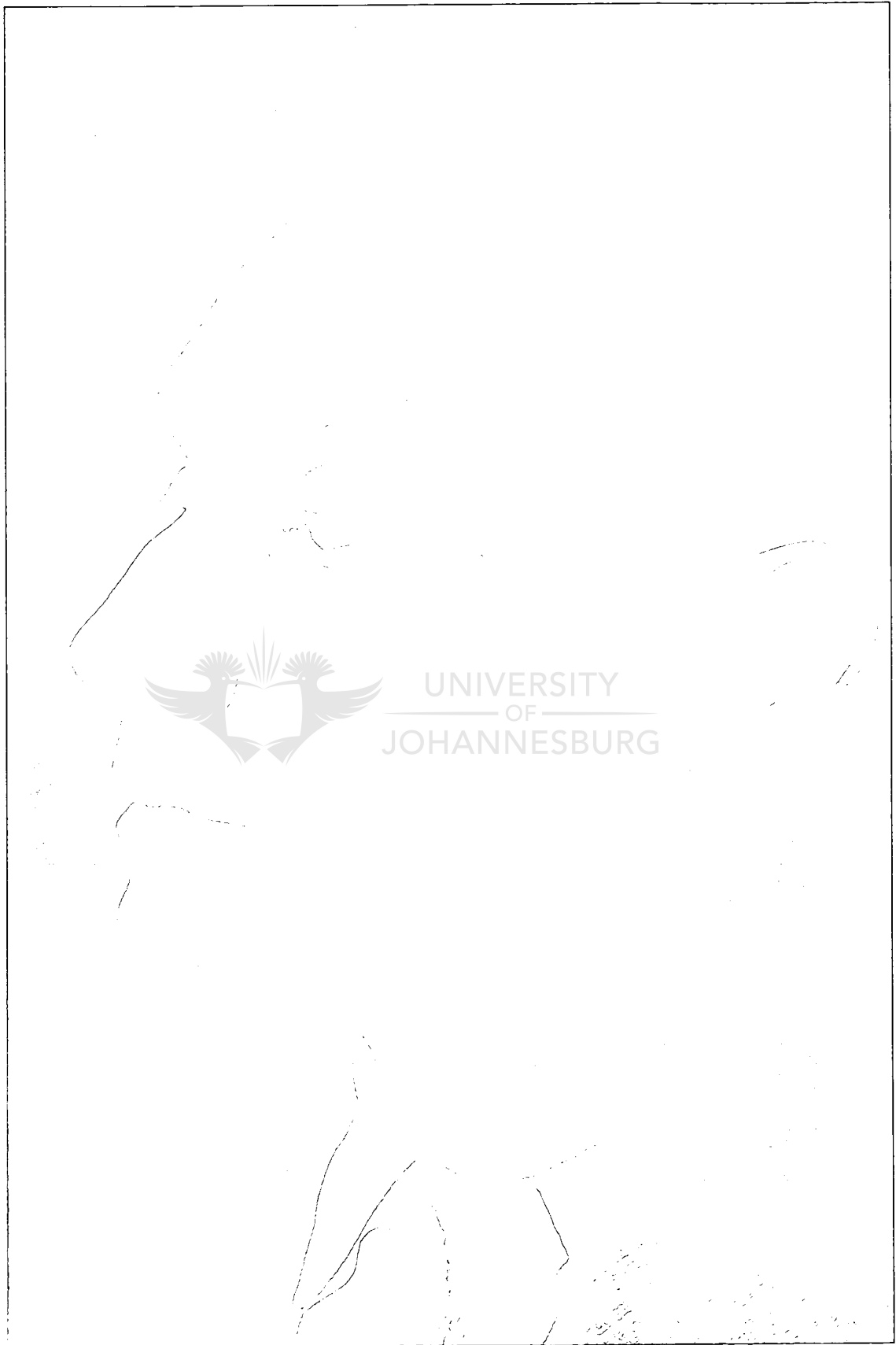
# LA SOLITUDE ET L'ART DRAMATIQUE DE MONTHERLANT

«Une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action extérieure, réduite à sa plus grande simplicité, n'y est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme » (Montherlant, *Notes de théâtre* : 1376).

«Tant de choses ne valent pas d'être dites. Et tant de gens ne valent pas que les autres choses leur soient dites. Cela fait beaucoup de silence » (*MS*, II, 1: 497).

«Le silence se paye, comme la solitude se paye, comme tout ce qui est bon se paye » (Montherlant, *D'Aujourd'hui et de Toujours* : 54).

«Aux moments graves, entre grandes âmes, la noblesse du style est seule juste parce que seule signifiante » (Blanc, 1995 : 62).



“Je ne tolère que la perfection” (*Le Maître de Santiago*, II, I:503).

*Figure 22: Montherlant. Portrait en 1939.*

Nous avons vu que la solitude, ses causes et ses effets dominent les pièces de théâtre de Montherlant. Une lecture détaillée révèle que le thème et la psychologie de la solitude sont appuyés par l'art créateur : l'écriture, le langage, le style, les didascalies, le décor, les gestes, même la gravité apparente des titres, sont tous des éléments qui ajoutent une dimension supplémentaire au thème de l'écartement, de la solitude qui parcourt l'œuvre, ainsi qu'à la mythologie personnelle de Henry de Montherlant, qu'il appelle l'exil.

Quelle que soit l'œuvre qu'il écrit, Montherlant respecte un principe classique, voire janséniste : il ne dit que l'essentiel. Le style de son œuvre est dépouillé, précis, clair et parfois grandiose. L'idéal classique de concision, de rigueur et de pureté ne signifie point rigidité ni étroitesse dans son œuvre. Au contraire, la contrainte répond aux besoins du dramaturge et à son esthétique. La parole est souvent mesurée et serrée. Il est vrai en effet que l'élégance classique peut devenir un moyen d'exprimer l'absurdité et la confusion de la condition humaine. Ce style, soutenu à contre-courant, acquiert une résonance tragique parce qu'il est le manifeste d'une solitude non seulement entre le héros et le monde, mais entre l'homme et son destin.

Montherlant avoue qu'il préfère écrire pour le théâtre parce que :

Le théâtre m'a apporté une contraction et un dépouillement de la forme ; une habitude de ne plus s'occuper que du cœur humain (plus de descriptions, plus de parasites de récit, etc.), qui seront sensibles quand je me remettrai au roman (*Carnets XXX*, 1936 : 221).

Paradoxalement il commente dans ses *Notes de théâtre*, (CB : 660) : «Unité de style ? Connais pas. Il n'y a pas d'unité de style dans la vie ».

On doit tenir compte du fait qu'un roman est très différent par rapport à une œuvre dramatique. Comme le dit Larthomas (1980: 179) :

Le premier [le roman] appartient aux genres proprement écrits, le [théâtre] appartient au seul genre, avec l'éloquence écrite, où l'écrit précède le dit. [...] L'écrit précédant nécessairement le dit, la complexité du langage dramatique tient au fait qu'il est un compromis entre deux langages dont certains caractères sont, dans une grande mesure opposés. Écrire un bon langage dramatique, c'est unir les contraires.

Et c'est justement ce que Montherlant réussit à faire. Le théâtre, qui comporte par sa nature même de nombreuses contraintes, exige la brièveté, l'absence de commentaire ou de nuances, tout en permettant les images, les gestes, le ton de la voix. Le dramaturge peut se dérober derrière ses personnages, leur prêtant un ton sobre ou chargé de force.

Montherlant explique ses intentions dans la Préface de *Fils de personne* (1943: 211) :

*Fils de personne* [...] est une œuvre courte. Sortant de pièces longues et touffues comme *La Reine morte* et *Port-Royal* j'ai été charmé de fabriquer une pièce qui n'existât que par son action intérieure; d'éprouver si elle ne suffisait de ne comporter rien qui ne fût nécessaire à cette action ; de la faire simple et presque décharnée [...]. Chaque fois que j'ai tenté de *garnir* cette pièce, j'ai eu l'impression que je la trahissais.

Nous partageons l'avis de Jacqueline Michel (1976: 169), qui constate que Montherlant subit l'influence de la simplicité de style de Qohelet, livre de *L'Écclésiaste*, dans l'Ancien Testament<sup>1</sup>. Michel écrit :

Qohelet s'exprime d'une manière dépouillée : la simplicité du discours frôle parfois la froideur d'une parole qui constate sans passion, 'ce qui est', et qui laisse affleurer le pessimisme discret de celui qui sait prendre ses distances d'avec un monde par trop incompréhensible.

Montherlant lui aussi « nous plonge dans le tragique dépouillé d'un drame: celui d'un monde déchiré, abîmé, que l'intelligence et la sensibilité ressentent profondément » (Michel, 1976 : 164) et il réussit à faire ressortir la force de l'émotion avec un minimum d'effets.

Avec bien des dramaturges et des romanciers contemporains, Montherlant a aussi conservé le goût de l'histoire. Il y a ceux qui ont utilisé la mythologie, la légende ou même les temps anciens de la Bible. Ce procédé de l'éloignement dans l'espace et du recul dans le temps prête aux personnages et à l'action une noblesse et un relief qu'exclut la modernité des sujets contemporains. Montherlant ressuscite de grandes figures de la Renaissance italienne, de l'Inquisition espagnole ou de l'Antiquité romaine, parce que l'histoire ajoute à un drame éternellement humain l'éclat des cœurs héroïques et la poésie des temps passés. En plus, en empruntant au passé, Montherlant et d'autres écrivains peuvent

<sup>1</sup> Dans *Textes sous une occupation* (p. 1579), Montherlant constate que *L'Écclésiaste* est le livre de l'Ancien Testament qui « correspond le plus entièrement à (son) tempérament ». En 1962 il écrit dans *L'a jouer avec cette poussière* (p. 80) qu'il « consons » entièrement avec *L'Écclésiaste*.



se distancier des actions de leurs personnages et de leurs paroles. En effet les pièces d'inspiration historique permettent tout : l'éloignement dans le temps autorise le style épique, la hauteur de la pensée et la violence de l'expression.

Montherlant a recours au passé pour des raisons diverses : la langue concise de ses personnages devient plus vraisemblable et son théâtre frappe en effet par un accent classique, aussi bien français que romain, fermement dessiné jusque dans l'expression de la passion et du mépris. L'on trouve en abondance dans la bouche d'Alvaro, Maître de Santiago, des propos austères, hautains et cruels : «Parfois il me semble que tout ce qui se passe en moi se passe si loin de toute compréhension humaine ... [...]. Je ne tolère que la perfection (MS, II, 1: 503). De sa fille, Mariana, il affirme que «les enfants dégradent » (II, 1: 499) et qu'elle est «quelque chose qui n'existe que par mes instants de faiblesse » (II, 1 : 500). Il exprime son mécontentement et son mépris de sa fille et de son attachement amoureux d'une manière presque inhumaine :

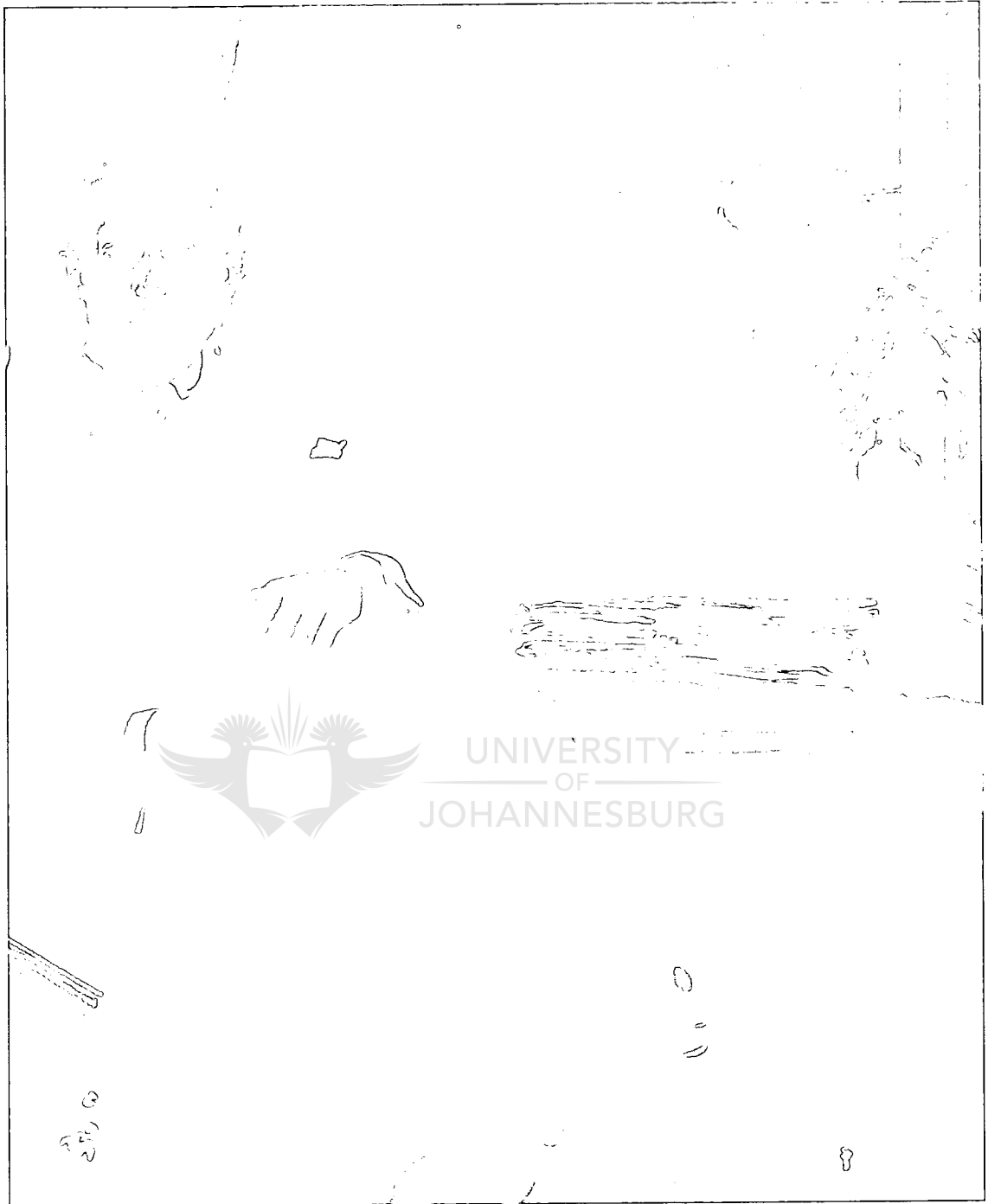
Qu'est-ce que vous êtes ? Vous êtes une petite singesse, rien de plus. Et tout cet amour entre hommes et femmes est une singerie. Sachez que vous êtes enfoncée en pleine grimace, en plein ridicule et en pleine imbécillité (II, 2: 504).

Et à Don Bernal il déclare :

Déjà je vis dans une distraction perpétuelle de l'unique nécessaire. Et il faudrait que je passe du temps – un temps qui pourrait être employé aux affaires de mon âme – dans les soucis répugnants d'une fortune à administrer ! (II, 1 : 502).

André Blanc (1995: 64) constate que ces paroles d'Alvaro «scandaliseraient le spectateur dans la bouche d'un homme du XXe siècle ; mais Alvaro a la rudesse des statues archaïques, en accord avec l'austérité de la Castille en hiver ». La langue et le comportement altiers des protagonistes semblent inviter au dépaysement. Alvaro manque complètement de complaisance ou de sympathie. Son attitude supérieure et détachée sert aussi à l'aliéner de tous ceux qui l'entourent. Sous le déguisement de l'antiquité, ancrés dans leur époque historique, légendaire ou mythique, et définis par leur langage, les personnages de Montherlant se maintiennent à l'écart de l'actualité d'une manière dramatiquement plausible et efficace.

Le goût des mythes et des chroniques permet pareillement aux écrivains de s'écarter de la réalité et de l'univers environnant. Le sujet d'*Edipe*,



“Je suis ce que je suis, et je ne veux être rien d’autre” (*Pasiphaé*, 91).

*Figure 23: Portrait de Henry de Montherlant. Photo de Jean Roubier.*

d'*Antigone*, de *Malatesta* ou du *Cardinal d'Espagne* dissout les contraintes et les tentations du réalisme. L'histoire elle-même n'est plus, normalement, pour les modernes, qu'une garantie d'authenticité. Néanmoins, Montherlant, comme d'autres écrivains du XXe siècle, cherche à démontrer l'expérience authentique de la vie vécue. Soucieux de la vérité, Montherlant écrit dans ses *Notes de 1965-1966*, qu'une œuvre comme

*La Guerre Civile* ne peut être sentie que par ceux qui ont connu l'angoisse du destin, la mélancolie de la volonté, le courage rédempteur, l'infidélité des êtres, la peur de la diminution physique, et la peur de la mort, la haine qui soutient et donne l'illusion d'être, les coups de dés sur quoi l'on risque tout (GC: 1345).

S'il y a écartement de l'univers environnant, l'histoire ou la légende offrent en revanche la plupart du temps, le prétexte à une réflexion et à un message actuels : le lien avec le présent, avec l'universalité humaine n'est pas occulté. Les personnages de telles pièces ne sont pas très proches de nous, le spectateur, et pourtant ils vivent les conflits familiaux et les passions politiques et théologiques propres à la société contemporaine et aux temps modernes. Ils nous apparaissent à la fois semblables et dissemblables. Dans ses notes sur *Port-Royal*, Montherlant commente ses personnages : « J'ai haussé tous mes personnages, et le climat même de Port-Royal, comme j'ai haussé, jusqu'à friser l'in vraisemblance, le climat du collège catholique dans *La Ville dont le prince est un enfant* » (*Notes sur PR* : 937). Peut-être est-ce ironique, mais par l'effet de la distance, du mystique de la légende, des lointains historiques, Montherlant réussit à trouver un réalisme des événements qui le touchaient profondément, surtout dans sa vie privée.

Notre écrivain n'a cessé d'insister sur sa recherche de vérité humaine : « Un des dangers de l'art dramatique », proclame-t-il dans la préface de *Fils de personne*, « est la simplification à outrance des caractères » (*FP* : 272). Il s'attache à montrer les êtres tels qu'ils sont dans toute leur complexité et toute leur vérité. *Malatesta* est « vrai pour le XVe siècle italien et vrai pour aujourd'hui » (*ML* : 549).

Le cadre du passé a encore une fonction dans le cas de Montherlant. Cela lui donne l'occasion d'une évasion tout à fait légitime ainsi que la chance de se protéger, de se masquer. Selon Michel Mohrt (1943: 48) : « Il est par tempérament et par origine un féodal, c'est-à-dire un isolé, un solitaire en rupture avec l'ordre social, un anarchiste ». Et dans les paroles de Montherlant lui-même : « Je suis de ces gens-là. Sans en être.

Là-dedans et à côté, comme je suis là-dedans et à côté de toute chose ». Il exalte en effet sa différence : «Que je fasse parler les Romains ou que je fasse parler les chrétiens, c'est toujours 'cette voix d'un autre monde'. Car 'l'autre monde'<sup>2</sup>, c'est moi » (*Carnets : La Marée du soir*, 1968: 36).

Tout théâtre intègre éventuellement de nombreuses techniques dramatiques. Montherlant les respecte toutes. Les didascalies révèlent que l'emploi des gestes, du rythme, des silences et du clair-obscur est tout à fait conscient chez lui. La mise en scène et l'interprétation des animateurs servent en plus à mettre l'accent sur l'essentiel du théâtre de Montherlant. Le metteur en scène fait de son théâtre un instrument de la connaissance de l'être et de l'éclairement des questions posées dans l'œuvre dramatique. Le théâtre offre aux spectateurs, à travers un ensemble de moyens, une compréhension d'eux-mêmes qui ne s'éclaire en eux qu'indirectement. La mise en scène contribue alors, d'une façon intense, à la réflexion sur la condition humaine. En 1989, deux pièces de Montherlant ont été jouées simultanément à Paris: *Port-Royal*, mise en scène par Raymond Gérôme, et *Le Maître de Santiago*, mise en scène par Jean-Luc Jeneer, et il semble que l'intention montherlantienne en ressort clairement.

Au théâtre de la Madeleine, où se joua *Port-Royal*, la scène est à distance des spectateurs et les espaces des acteurs et du public sont nettement délimités. Les personnages peuvent donc paraître comme ces «voix d'un autre monde», dont parle Montherlant, qui parviennent à l'auditoire et qui le détournent de son propre univers pour mieux atteindre «cet autre monde».

Au-dessus du parloir gris et jaune de Port-Royal, le metteur en scène Gérôme, a placé une croix imposante, écrasante qui prive la scène de la lumière du ciel et qui paraît menacer l'humanité du parloir d'asphyxie et d'étouffement.

Ainsi Pierre Marcabru écrit-il (*Le Figaro*, 16/10/94) au sujet de l'interprétation du metteur en scène Raymond Gérôme. Nous savons cependant que l'histoire se déroule dans un été torride. Cette croix représente le Christ qui regarde d'en haut et Montherlant, qui prévoyait la figure du Christ dans le décor de *Port-Royal*, voulait surtout indiquer l'écart entre la réalité de la vie des religieuses qui ne suffisent pas à elles-mêmes et l'idéalité où elles aiment se contempler. «Gérôme a choisi d'accentuer l'écrasement, à la fois physique et spirituel, de chaque

---

<sup>2</sup> Montherlant fait référence à l'univers romain.

individu sur la scène », continue Marcabru. Il réussit donc à souligner le tragique immanent de la pièce. En plus, ce metteur en scène a limité la liberté de jeu des comédiennes et c'est dans cette contrainte qu'elles atteignent l'esprit austère et pur de Port-Royal. Pour mieux faire ressortir l'écartement et le détachement des religieuses,

Gérôme oppose l'agressivité insupportable de l'Archevêque Péréfixe aux distantes et transparentes religieuses. Le jeu dramatique, concentré en une scène close, impose aux spectateurs la vérité de la souffrance et la solitude des Sœurs de *Port-Royal*,

Marcabru continue-t-il dans son article de journal.

Michel Mourlet (*Le Spectacle du monde*, 1989) nous explique que Jean-Luc Jeneer a choisi la crypte Sainte-Agnès de l'église Saint-Eustache pour monter *Le Maître de Santiago*.

Les spectateurs sont introduits dans un espace qui a la froideur et la blancheur de la pierre et des solitudes glaciales et enneigées de la Castille. La descente dans la crypte sombre, vide et étroite est tout de suite pour le spectateur comme une plongée douloureuse dans un tombeau vaste et ténébreux.

Le choix de ce lieu dramatique froid, obscur, dépourvu de tout signe chrétien, qui englobe acteur et spectateur, permet une interprétation fondamentalement humaine de la pièce et répond justement au but du dramaturge. Montherlant a voulu voir «la nature humaine aussi profondément qu'[il] l'[a pu ] et la décrire telle qu'[il] l'[a vue], sans parti pris ni d'artiste ni d'homme » (*Notes de théâtre* : 1386).

Dans ce contexte, malgré la distance du passé, la pièce devient pour le spectateur un événement vécu, pendant lequel il peut contempler et éprouver avec les comédiens le poids de l'existence humaine. À la fin de la pièce, quand Alvaro et Mariana sont seuls en train de prononcer *Unum, Domine*, une croix de lumière s'illumine sur le mur de la crypte pour annoncer la présence de Dieu qui va les consumer. «C'est avec l'apparition saisissante de la croix dans l'obscurité et dans le silence solennel que le jeu et la vie des deux personnages s'achèvent » : «Partons pour mourir ... Partons pour être morts, et les vivants parmi les vivants » (*MS*, III, 4 : 519). La mort apparaît alors comme la seule issue pour le Maître de Santiago, tout comme elle l'était pour les religieuses de Port-Royal.

La mise en scène de *Gérôme* comme celle de *Jeneer* de deux des «pièces catholiques» de Montherlant aident l'auditoire de la deuxième moitié du vingtième siècle à faire face à leur propre vérité, d'une façon intime, libre et originale. Chaque metteur en scène, à sa manière, a bien fait ressortir les multiples aspects de la solitude des personnages théâtraux de Montherlant.

Dans d'autres pièces, Montherlant adopte un ton et un registre plus mondains. Dans ces pièces, plus que dans les pièces historiques, notre dramaturge se sert surtout des formes brèves de l'expression qui sont des maximes. Dans ses *Carnets non datés*, Montherlant en parle et dit que si ces maximes sont «placées à l'intérieur d'un texte, dans un long développement, on les tiendra pour des réflexions profondes. Ce sont l'isolement et la brièveté qui leur donnent un éclat excessif [...]» (*Carnets, Notes non datées* : 1351). Robichez (1974: 68) explique que Montherlant «ne se complaît pas dans le déguisement linguistique» et qu'il «n'en retient que le minimum».

Montherlant en est conscient quand il note dans la Préface de *Fils de personne* : «On sera déconcerté par le ton, si différent de celui de *La Reine morte* ; on ne me 'retrouvera' pas dans ces personnages qui ne parlent pas en style noble et ne disent pas de choses poétiques» (*Préface, FP* : 213). Or c'est justement grâce à la concision de la syntaxe que la tension de la pièce est évoquée. Dans le discours saccadé de Georges Carrion, la vérité de ses sentiments envers Marie s'établit :

Georges: ... C'est ta mère. Sa joie éclate malgré elle. Sa joie monstrueuse. Sa joie incompréhensible. Tant de joie ... non, ce n'est pas là seulement de l'inconscience. (*FP, IV, 2* : 259).

Plus loin, Georges se rend compte du renversement de rôles, que c'est maintenant son fils qui l'abandonnera :

Georges: Gillou ! (*Gillou, après une hésitation, va vers la porte d'où vient la voix de sa mère, et sort*). Il a choisi encore une fois. Encore une fois je suis condamné (*FP, IV, 2*: 260).

La langue dépouillée, quotidienne et presque banale dans *Fils de Personne* sert à accentuer la situation solitaire des protagonistes. Les gestes, le langage corporel, parfois donnés et parfois omis dans les didascalies, sont aussi révélateurs pour préciser les circonstances des personnages. Dans la scène qui suit, Georges «va s'asseoir, à l'écart, et restera ainsi durant toute la scène suivante, comme pétrifié» (*ibid* : 261). Les paroles, ainsi que les indications scéniques mettent en valeur

l'écartement du protagoniste dans la pièce *Fils de personne*, autant que dans d'autres. Le langage que prête Montherlant à ses personnages est donc un langage à leur image : Ainsi Malatesta et le Pape, leur tenue, leur apparat et leur correction sont poussés jusqu'au pédantisme :

Malatesta : Que ne puis-je tenir dans mes mains votre Rose d'or et la serrer sur ma poitrine comme une épée !

Le Pape : O Sigismond ! comme il aurait été beau que vous fussiez honnête ! (*ML*, II, 5: 372).

Et leur débat, soit intérieur, soit extérieur, présente la vérité de leur situation psychologique.

La sobriété du langage joue également un rôle prépondérant dans *La Reine morte*. Le roi Ferrante, protagoniste central de la pièce, dirige non seulement les actions des autres personnages, mais il détermine en même temps leurs paroles. C'est lui qui manœuvre, qui pose des questions, qui donne des consignes et qui juge les autres. Ferrante s'adresse à Pedro, son fils : «Vous m'entendez ? Je *veux* que vous épousiez l'Infante. Elle est le fils que j'aurais dû avoir. Elle n'a que dix-sept ans, et déjà son esprit viril suppléera au vôtre » (*RM*, I, 3: 114). Cisneros, dans *Le Cardinal d'Espagne*, pareil à Ferrante, donne lui aussi des consignes et des conseils. Sûr de lui-même, il se vante orgueilleusement devant Cardona :

Cisneros: Je vous l'ai dit : être insulté m'amuse.

Cardona: Ce qui prouve que vous n'aimez pas beaucoup les hommes.

Cisneros: Je gouverne ; je sers donc les hommes. Pourquoi ai-je ri ? J'ai ri, de sentir que je ne souffrais pas de ce qu'il me disait (*CE*, I, 7: 1119).

Avec l'évolution de la pièce, Cisneros, toujours tenté par le pouvoir, devient de plus en plus découragé et faible après que le roi lui a imposé la retraite, et il meurt de douleur comme conséquence. Alvaro, le Maître de Santiago, tout en se rendant compte du sacrifice de sa fille, s'acharne à la faire souffrir :

À notre sang nul sang ne viendra se mêler. Il n'y aura pas d'homme qui te tournera et te retournera dans ses bras. Et pas d'enfants, personne pour me salir, personne pour me trahir: avec toi je m'éteins dans toute ma propreté (*MS*, III, 5: 518).

Pourtant il aime sa fille à sa façon à lui, c'est-à-dire, qu'il aime à travers soi, tout comme Georges Carrion et Geneviève de Presles. Dévoilant à

l'extrême une situation conflictuelle, Montherlant perpétue la tradition classique par l'exploration des caractères et par une écriture qu'il veut à la fois lyrique et austère. La langue porte encore une fois sur le monde intérieur de ses personnages.

Cependant chaque héros montherlantien identifie sa propre faiblesse: L'antiquaire Ravier, dans *Celles qu'on prend dans les bras*, sait bien qu'il n'y ait rien d'héroïque dans ses mots ni ses actions et il le constate amèrement: « Tout est faux dans ce que nous faisons en ce moment. [...] Le meuble est faux, j'en aurai des ennuis. N'importe, je le prends, parce que j'en ai envie » (*CB*, III, 6 : 657). Ces derniers mots sont d'une grande signification car ils montrent l'amour constant de soi-même de la part de Ravier. Bruno, le héros d'*Un Incompris*, avoue qu'il préfère

la solitude et son visage d'abandon, la solitude et tous les manques à gagner qu'elle comporte pour un homme jeune, à un commerce avec le monde dont tout le profit est reperdu par l'usure nerveuse que les gens vous causent en n'étant jamais à l'heure (*IN* : 318).

Plus loin il dit impérieusement à Rosette: «Je t'aime, mais il faut croire, je le reconnais, que je m'aime plus encore que je ne t'aime »(*IN* : 329). Il existe chez bien des protagonistes montherlantiens, une même persévérance soignée à toujours tirer plaisir de l'image qu'on se donne de soi, malgré le fait qu'ils sont le plus souvent voués à l'échec. Ainsi Pierre, un des protagonistes d'*Un Incompris*, expose l'échec du héros: «Voilà le résultat de ton faux égoïsme » (*IN* : 331). Cette langue condescendante et dédaigneuse traduit le plus souvent la déception et le désespoir des personnages qui se rendent compte de la vanité de leur vie. Ces personnages pour lesquels le seul désir est d'être au-dessus des autres, manquent de grandeur. Face au néant qui les habite, ils n'ont aucun recours que dans la mort.

C'est la langue qui reflète le pouvoir dans *La Reine morte*: le roi refuse toute contradiction et le dit en une comparaison presque choquante: «Moi, le roi, me contredire, c'est contredire Dieu » (*RM*, I, 4: 29). Dans cette pièce, il nous est évident que la prise de parole elle-même correspond à une prise de pouvoir et que c'est justement l'attitude présomptueuse et intransigeante de Ferrante envers ceux qui l'entourent, qui le tient à part, et qui mène enfin à son aliénation et à son écartement. Paradoxalement, c'est à cause de ses paroles que Ferrante se trouve, comme Cisneros, dépossédé à la fin de la pièce. C'est en changeant de registre que Ferrante détruit son propre langage et se détruit parallèlement. Il évolue en un personnage indécis qui ne cesse de se répéter, de se justifier, de se citer et de se déstabiliser par ses paroles



discordantes et pathétiques. C'est en détruisant son langage à lui qu'il perd son autorité et son pouvoir. Dans le dernier acte de la pièce, le voilà, incapable de maîtriser les mots ou les actions d'autrui. Lancrey-Javal (1995: 258) résume parfaitement la situation : *La Reine morte*, pièce de l'aveuglement, est « l'aveuglement d'un pouvoir qui surestime le pouvoir de sa parole ». Les pièces *Malatesta* et *Le Cardinal d'Espagne* sont aussi des tragédies d'aveuglement. C'est l'aveuglement de soi sur soi.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Montherlant ayant toujours le désir de la simplicité de style, fait souvent usage de maximes, d'aphorismes, d'exclamations et d'énoncés lapidaires. La valeur dramatique de cette tendance elliptique du style est intéressante, car la brièveté de la formule qui sert à résumer l'essentiel de la pensée, d'un principe de morale ou d'une observation psychologique d'un personnage semble être d'autant plus mémorable qu'une idée qui aura connu un très long développement. Amon Bomati (1992: 28) constate que « la concision nécessaire des aphorismes leur donne une autorité et une valeur proverbiales. [...] Contradictaires, paradoxaux, les aphorismes sont souvent des exercices de style où l'esprit brille par la surprise, la concision et la surprise ». Et en effet Montherlant se sert de tels effets : Alvaro dans *Le Maître de Santiago*, commentant la jeunesse : « Jeunesse: temps des échecs » (*MS*, I, 5 : 495), Ferrante dans *La Reine morte* au sujet de l'humanité : « Enrageant obstacle que celui des êtres » (*RM*, III, 4 : 160) et Don Juan, dans la pièce qui porte son nom, constate : « Où il y a amour, il n'y a plus de liberté » (*DJ*, II, 4 : 1046). Si on s'arrête pour réfléchir, on découvre que chaque formule résume tout l'être, et toute l'action qui lui est associée dans l'intrigue. Montherlant a recours aux aphorismes, aux maximes et à la concision des propositions à travers toute son écriture : dans ses carnets, dans ses essais et dans son œuvre romanesque. De cette manière, il réussit à attirer l'attention du lecteur-auditeur sur sa vision du monde.

On va voir que le décor, les didascalies, les paroles, les silences, et les images qu'on trouve dans la dramaturgie de Montherlant, servent aussi à désigner l'écartement de ses personnages déjà isolés. Montherlant voulait renouer avec un lieu théâtral sobre et dénudé, où la créature humaine est livrée à un combat inégal avec autrui. L'auteur ne donne pas une grande abondance de didascalies, donc celles qu'il donne pèsent lourdement et sont plus efficaces. On le remarque dans *Fils de personne*, où les instructions illustrent et soulignent l'isolement du père, de son fils et l'écartement de celui-ci de son père. Deux êtres qui se retrouvent seuls, à la dérive, sont mis en relief : « Il tend les bras vers

Georges pour l'embrasser. Georges *s'écarte* avec brusquerie puis quitte le canapé et va s'asseoir dans un fauteuil éloigné » (Nous soulignons. *FP*, I, 3: 1221).

Tout espoir de communication ou de compréhension réciproque est perdu à jamais par ce mouvement physique de séparation. Un deuxième exemple est à voir à la fin de *Port-Royal* où les indications scéniques évoquent chez le spectateur toute une gamme d'émotions d'une ampleur inattendue :

Elle a dit cela avec effort, d'un air si étrange -- mécanique, -- et paraissant si absente de ce qu'elle dit, que la Sœur Françoise en est interdite. Elle suit des yeux la Sœur Angélique de Saint-Jean pendant que celle-ci se dirige vers la porte de la cour, où elle disparaît. La Sœur Françoise met le visage dans ses mains, et rentre dans la clôture. La scène, un assez long moment, reste vide [...] (*PR* : 916).

Les didascalies qui indiquent cet espace 'vide' sur la scène fonctionnent comme un procédé d'insistance, chargé de signification et mettent en valeur la souffrance de la Sœur Angélique de Saint-Jean ainsi que le dénouement triste et désespéré de *Port-Royal*.

Cette vision est sans doute due à l'empreinte janséniste de la jeunesse de Montherlant. Le caractère dur et austère du décor dans *Le Maître de Santiago* est comparable car il suscite une atmosphère de désolation :

Murs entièrement nus, de teinte gris-ocre, plutôt foncé, ce sont des murs de maçonnerie assez fruste, dont on distingue presque les moellons. À gauche, fenêtre à fort grillage extérieur, par laquelle on voit de temps en temps tomber au-dehors des flocons de neige (*MS*, I, 1: 479).

Dès le début de la pièce, l'homme connaît la solitude et règne sur une congrégation dérisoire. Des symboles de destruction se succèdent, par exemple, dans l'échange entre Tia Campanita et Mariana :

Tia Campanita : - ... Comme tous les ordres de chevalerie, l'Ordre de Santiago déchoit : il ne brûle vraiment que dans le cœur de votre père.

Mariana :- Des ânes étaient attachés dans la salle du chapitre, où délibéraient jadis les chevaliers. Et j'entendais passer dans la nuit le sombre fleuve irrésistible, qui me parlait de tout ce qui est emporté pour être englouti (*MS*, I, 1: 480).

Avec ces paroles Mariana, soumise, est prête à assumer son destin qui la poussera à l'extrême sacrifice et à la solitude. Les indications scéniques sont en conséquence également des techniques qu'utilise notre dramaturge pour mettre en valeur l'enchaînement de ses idées et pour signaler l'aliénation des êtres qui peuplent son théâtre.

Le rapport entre la simplicité et la sévérité de la doctrine janséniste, et le manque total d'ornement -- verbal ou scénique -- dans la pièce *Port-Royal*, est à remarquer. Ce n'est pas seulement que le sujet de la pièce a influencé la forme, c'est que le dramaturge voulait une simplicité d'intrigue et une précision d'expression. Montherlant préférerait toujours une action intérieure accompagnée d'une action extérieure statique. *Port-Royal* est le point culminant de cette forme de théâtre. L'action de la pièce se déroule en un acte, pendant lequel le spectateur se concentre sur les crises graves qui s'enchaînent, sans interruption aucune. Cette pièce est «un chef-d'œuvre de la peur» (*Notes de théâtre*, 919), d'une atmosphère accablante et étouffante créée dès le début par les attitudes de la communauté close de Port-Royal, ainsi que par l'évocation de la chaleur d'été qui ajoute une ambiance de lassitude et de lourdeur chez les personnages. Ainsi la Sœur Angélique :

Ce grand silence d'août. Il y a un silence et un abandon, en août, qui me figurent terriblement le silence et l'abandon de Dieu. Quand le fort et le chaud du jour seront passés, vers cinq heures, je serais mieux. Et puis, à cinq heures, on est tranquille jusqu'au lendemain matin : il ne se passe rien la nuit. La menace monte avec le soleil (*PR* : 878).

L'action centrale de la pièce a lieu au «milieu du jour», heure menaçante et pesante. Le spectateur est entraîné dans la souffrance de la Sœur Angélique, dont le tourment est intimement lié à l'atmosphère étouffante du solstice d'été :

Comme je l'attends, ce premier septembre ! Encore cinq jours ! Alors, au bout de nos jardins, on recommencera de sentir l'odeur des champs. *Septembre* se relâche. Mais *août* est tout dur et en feu. (...). J'attends que soit passé le char de feu, et je l'attends seule (*PR* : 878).

La Sœur Angélique se sent emprisonnée, opprimée par l'angoisse dont elle souffre. L'atmosphère du monastère est soulignée par le contenu du discours ainsi que par les gestes des religieuses. Et, dans ce climat, ce sont vraiment les «démons du milieu du jour» qu'évoque Montherlant dans les directions scéniques et auxquels se réfère la Sœur Angélique. Ils présentent «un groupe bariolé qui ressemble de plus en plus à une

assemblée d'insectes coruscants et effrayants -- d'énormes insectes de la forêt vierge -- qui hypnotise une troupe d'oiseaux apeurés » (Dominique de Courcelles, 1992: 49). Le soin avec lequel sont marquées les directions scéniques à ce moment dans *Port-Royal* nous éclaire sur certaines intentions de Montherlant. Dans l'absence d'action dramatique, cette pièce dépend de l'effet visuel pour soutenir l'action intérieure. Avec la première apparition des ecclésiastiques, la scène s'éclaire, ce qui symbolise l'entrée dans le couvent du monde extérieur. En même temps Montherlant accentue l'affectation du monde extérieur qui se contraste avec la sincérité qui est à voir dans la communauté qui peuple Port-Royal :

De l'intérieur de la chapelle, des laquais de l'Archevêque ouvrent la porte, par où pénètrent l'Archevêque, Le Grand Vicaire, l'Officiel et les deux aumôniers. Les cinq ecclésiastiques s'arrêtent sur le seuil de la pièce ; ils sont pris dans le rayon de soleil venant de la fenêtre comme dans le feu d'un projecteur (*PR* : 887).

Si Port Royal est l'enclos protégé où règne le silence et la solitude, la solitude extérieure anticipe la solitude mentale et intérieure des personnages. A la lecture de *Port Royal* ainsi que de *La Reine morte*, une chose qui apparaît nettement, c'est que le schéma dramatique repose sur une image centrale, celle de Dieu<sup>3</sup>. Dieu le roi, Dieu le père. Cependant ces Dieux/pères sont pour la plupart silencieux ou même absents. On pourrait dire que le théâtre de Montherlant est, en partie du moins, un théâtre du « dieu caché » selon les termes de Goldmann, du dieu absent. Dans le personnage de l'Infante se résume l'image de Navarre, un pays de sécheresse, « un pays dur, où les taureaux [de chez nous] sont de toute l'Espagne ceux qui ont les pattes les plus résistantes, parce qu'ils marchent toujours sur de la rocaïlle ... » (*RM*, I, 1: 109), par opposition à la douceur du Portugal, incarnée dans le personnage d'Inès de Castro. Le pays de l'Infante, c'est la patrie de l'orgueil, c'est le pays privé de Dieu. Et l'Infante sera trahie, non seulement par Pedro qui refuse de l'épouser mais par Dieu qui reste silencieux : « Si Dieu voulait me donner le ciel, mais qu'il me le différât, je préférerais me jeter en enfer, à devoir attendre le bon plaisir de Dieu » (*ibid*). L'angoisse des personnages solitaires qui sont abandonnés de Dieu se reflète dans la construction dramatique de l'œuvre montherlantienne.

Il est aussi à remarquer que, sur les pages de titre de ses pièces, Montherlant donne presque toujours l'âge des personnages, sans aucune

---

<sup>3</sup> Cela reflète le profond intérêt que Montherlant manifesta toute sa vie pour le jansénisme et le thème de Port-Royal en particulier.

autre indication sur leur personne. Il y a une absence de renseignements personnels. Dès le début de la pièce, le dramaturge fait preuve d'une impartialité, d'une objectivité envers les personnages, sans opinion préconçue. Il les situe dans le temps et dans l'espace. C'est à nous de découvrir leur vérité.

Le dialogue dramatique est le lieu d'un affrontement soutenu entre la tentation du réalisme et les exigences de l'art. En prêtant à ses personnages un langage volontiers hautain, parfois d'un registre élevé, Montherlant réussit à les mettre sur un niveau qui convient à l'atmosphère qu'il veut créer dans son théâtre. «C'est la tenue, la richesse du dialogue qui confèrent un éclat poétique à ces drames historiques ou bourgeois » (Blanc, 1995: 64). En même temps c'est «ce langage altier, qui dans ses manières et son aspect, marque une fierté dédaigneuse qui n'encourage ni intimité avec autrui, ni confiance en personne » (*ibid*). Par conséquent, «sans de vrais liens avec des autres, les personnages montherlantiens procurent la retraite, la solitude qu'ils recherchent » (Duroisin, 1989: 108). Dans *La Ville dont le prince est un enfant*, pendant un bref échange entre l'Abbé et le Supérieur, les paroles dépouillées et succinctes permettent aux émotions de ressortir derrière la syntaxe :

L'Abbé : (...) Qu'y a-t-il ? Est-ce qu'il est malade ? Est-ce qu'il est puni ? (...). Mais non, ce n'est pas possible ...

Le Supérieur : Si.

L'Abbé : Quoi ?

Le Supérieur : Souplier n'est plus des nôtres.

L'Abbé : Quoi ? Mais hier soir, quand nous avons parlé ...

Le Supérieur : J'ai pris cette décision ce matin (*VP*, III, 7: 731).

La froideur autoritaire et arrogante du Supérieur sert à accentuer l'écartement de l'Abbé de la communauté religieuse et son impuissance devant ses pairs et devant les enfants du collège. Il est, en fin de compte, tout seul.

Pareillement à Montherlant, Jean Giraudoux dans sa pièce *l'Impromptu de Paris*, défend passionnément, lui aussi, la cause du «théâtre littéraire » dont ses détracteurs se moquent. Il estime que le dramaturge, ainsi que le comédien, n'a «d'autre honneur que celui de la langue et du style », et que le théâtre est un lieu du «beau langage ». «Le talent de l'écriture » dit-il, «est indispensable au théâtre, car c'est le style qui renvoie, dans l'âme des spectateurs, mille reflets, mille irisations qu'ils n'ont pas plus besoin de comprendre que la tâche de soleil envoyée par la glace » (1937: 80). Rappelons aussi les paroles d'Ionesco dans ses

*Notes et Contre-Notes* (116): «Tout est langage au théâtre ... Tout n'est que langage ». Comme Giraudoux et comme Ionesco, Montherlant aussi soutient une mise en scène dépouillée au service du style. En réponse à certains critiques qui l'accusent d'avoir créé un théâtre trop statique, immobile, Montherlant réplique qu'une pièce de théâtre sans action peut atteindre aux émotions les plus profondes du spectateur, et peut évoquer beaucoup plus d'intensité et de puissance. Dans les *Notes de 1948 sur Fils de personne*, Montherlant fait la remarque qu'il lui semble que «tout ce qu'un romancier disait en trois cents pages pouvait être dit, au théâtre, en quatre-vingts pages, avec la même force et la même efficacité » (1948: 284). Les avantages de l'écriture dramatique sont expliqués par Montherlant lui-même dans une interview accordée à Claude Cézán, et transmise dans *Les Nouvelles littéraires*, (No. 1148 : Sept. 1949) :

Le théâtre m'a apporté une contraction et un dépouillement de la forme, une habitude de ne plus s'occuper que du cœur humain (plus de descriptions, plus de parasites de récit, etc.), qui seront sensibles quand je me remettrai au roman.

Dans cette même interview, Montherlant souligne le fait qu'une pièce de théâtre est importante par son contenu humain et non par sa construction. En effet, Montherlant manifeste souvent une attitude de mépris apparent par rapport à l'art de la structure et de la composition.

Montherlant -- nous l'avons déjà dit -- défendait un principe paradoxal pendant toute sa vie : le syncrétisme et l'alternance. Il résume cette conception dans ses *Notes de Théâtre* (1968: 1376)<sup>4</sup>, voulant «exprimer avec le maximum de vérité, d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine », et il trouve dans le procédé théâtral une expression qui favorise son penchant pour les dialogues. C'est pour cette raison que Cruickshank reconnaît que le théâtre est pour Montherlant «un moyen particulièrement efficace de projeter diverses facettes de lui-même sur ses personnages » et ce qui lui permet «d'exprimer sa propre multiplicité » (1964: 107). Montherlant démontre, même dans ses romans, un certain don pour le discours direct qu'il semble préférer. Le cycle des *Jeunes Filles* l'illustre avec justesse. Cet ouvrage est un ensemble de documents divers : des fragments d'un journal, des lettres, des extraits des articles, des dialogues, des

---

<sup>4</sup> Dans les *Notes de 1961-1962* Montherlant répond à un critique qui lui a dit que sa «façon d'écrire [pour la scène] crée un écran entre le sentiment exprimé et le public » : «Et Corneille ? Et Racine ? Et Hugo ? Loin que leur façon d'écrire -- qui était d'écrire de façon très 'écrite', car qu'y a-t-il de plus 'écrit' qu'un alexandrin ? leur ait causé du tort, non seulement ils ont fait venir le public à leurs pièces, mais c'est elle qui leur a assuré la postérité. [...] Une telle langue est pardonnée aux classiques, parce que les classiques sont tabous. Certains ne la pardonnent pas à un écrivain vivant. [...] Mais les classiques sont nécessaires : ils sont l'alibi » (*Notes, CE* : 1211).

reportages, des récits. En somme, c'est ce qu'appelle Michel Mohrt un «roman dossier» (1989: 49), qui comprend l'hétérogénéité de l'art montherlantien.

Robichez va plus loin, en disant que Montherlant, qui est «constamment présent dans ses romans, s'efface dans son théâtre» (1974: 223). Nous avons signalé que bien des protagonistes principaux des pièces servent de porte-parole de l'auteur, mais que très souvent le sens se dérobe derrière des masques successifs.

Montherlant, toujours contradictoire, constate que, «dans une pièce, on ne peut montrer que le vraisemblable ; dans un roman, on peut montrer l'in vraisemblable, c'est-à-dire, le vrai» (*Port-Royal : Notes de théâtre*: 937). Il fait donc écho d'Aristote qui laisse au dramaturge le choix de baser leur sujet sur la vérité historique ou sur la vraisemblance. Pourtant toute son œuvre a pour fonction d'éclairer la vérité humaine selon son énoncé dans ses *Notes de théâtre* (1968 : 1385) :

Mes romans et mes pièces sont basés sur une seule conception : voir la nature humaine aussi profondément que je le puis, et la décrire telle que je la vois, je veux dire : sans noircir mes personnages, ni les embellir selon un parti, mais les faisant mêlés et contradictoires comme ils le sont d'ordinaire dans la vie.

Montherlant ne renonce jamais à l'exploration de l'être humain et toutes ses complexités, et son langage dramatique traduit son intérêt d'aller droit au fond. Du langage théâtral dans *Le Cardinal d'Espagne*, Montherlant constate :

La langue parlée [dans cette pièce] est une langue qui colle sur un sentiment fortement ressenti, et une langue qui n'en dit pas plus qu'il n'y en a à dire : précise, simple et claire. Ces trois derniers caractères, et celui d'être toujours soutenue par le sentiment, et de ne le gonfler jamais, pourraient définir à eux seuls ce qui n'est pas de la rhétorique (*Notes, CE* : 1213).

On retrouve une dichotomie dans cet art créateur : «La création par l'émotion, qui donne la matière. Puis la création par l'art, qui juge, choisit, combine, construit» (*Notes, Théâtre*, 1968: 1369). L'importance du discours et la discipline de la construction stylistique vont de pair selon l'esthétique personnelle de Montherlant. L'essence du théâtre montherlantien se résume ainsi : «un théâtre réaliste dans lequel la poésie a toute sa part, admirable lieu d'une méditation judicieuse et universelle sur la condition d'homme» (Batchelor, 1970: 13).

Dans la dernière scène de la pièce *Le Maître de Santiago*, nous voyons comment les indications scéniques ainsi que le dialogue suscitent le dénouement tragique et l'isolement des deux protagonistes, Don Alvaro Dabo et sa fille Mariana. Le morcellement de la phrase, réduite progressivement à sa plus simple expression, traduit l'ineffable :

Mariana: Partons pour mourir, sentiments et amour. Partons pour mourir.

Alvaro: Partons pour vivre. Partons pour être morts, et les vivants parmi les vivants. (*MS*, III, 5 : 519).

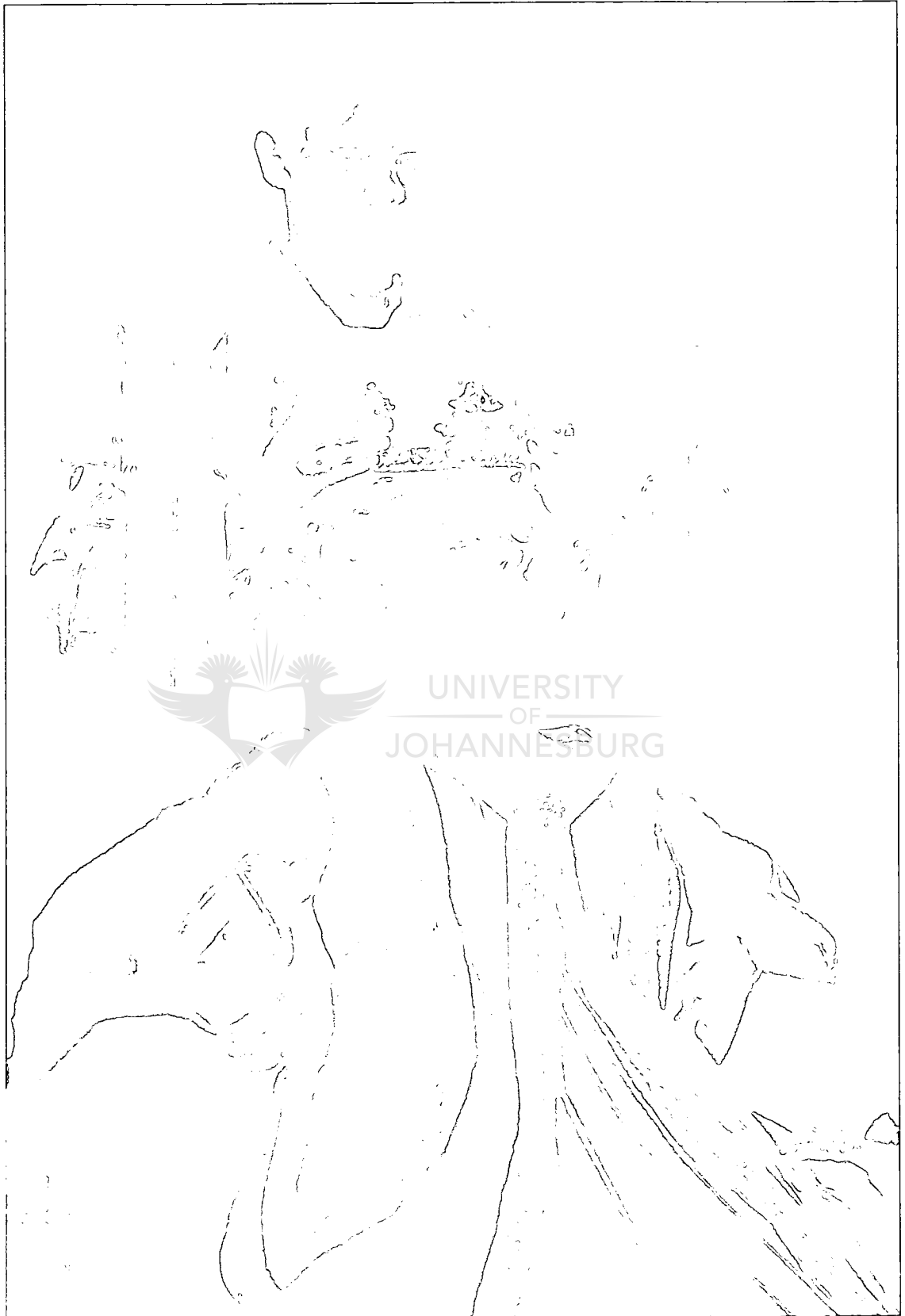
Le symbolisme est aussi à voir dans les didascalies de cette dernière scène :

L'ombre s'épaississait. On ne voit plus sur la scène que la clarté du manteau qui les recouvre tous les deux, agenouillés sous le crucifix, lui, les mains jointes, elle, les bras en croix sur la poitrine. Derrière la vitre, les flocons de neige tombent de plus en plus denses (*MS*, III, 5: 519).

Et Mariana soupire «quel silence ! Le silence de la neige. Je n'ai jamais entendu un tel silence dans Avila. On dirait qu'il n'y a plus que nous deux sur la terre » (*MS*, III, 5: 519). La pièce se clôt par la vision mystique à laquelle Mariana, définitivement détachée du monde, accède. Don Alvaro reconnaît sa fille dans son acte héroïque d'avoir sacrifié son amour, et tous les deux se retirent dans un couvent. A la fin de la pièce, avec l'intervention de la fatalité inéluctable, Montherlant voit s'acheminer ses personnages vers la souffrance ou la mort.

La portée de l'émotion évoquée dans le théâtre montherlantien repose le plus souvent sur les sentiments et les pensées non dits et non expliqués. L'absence de parole et l'importance accordée au silence sont liées à l'abandon et à l'isolement des personnages. De là, tout compte au théâtre, les silences et les scènes muettes tout comme le mouvement ou le dialogue. Le silence sur scène, l'absence de paroles ou le refus de réponses sont encore des éléments stylistiques qui influencent le déroulement de l'action. Parler ou ne pas parler ? devient une question capitale. Persilès définit parfaitement cette question dans *Brocéliande* : «Le silence. Ne pas dire de phrases, car sous chaque pierre qu'on soulève il y a un crapaud, un scorpion ou un reptile » (*BR*, II, 6: 987). Le silence qui pèse lourdement sur les personnages sert parfois à mettre en relief leur isolement ou leurs problèmes et accentue le sentiment du vide et du néant. Le prolongement des silences souligne leur inquiétude.





“La cour est un lieu de ténèbres” (*La Reine morte*, I, 5 : 122).

Figure 24: *La Reine morte* à la Comédie Française, 1948.  
Jacques Toja. Genevieve Casile. Photo Bernard.

Tout au long du Cardinal d'Espagne, on retrouve des pauses chargées de sens :

Acte III, Scène 3 : Le cardinal reste silencieux ... (*CE*, III, 3 : 1161)

Acte III, Scène 6 : Durant toute la scène, La Mota se tiendra à l'écart, en retrait, immobile et rigide.

Et plus loin :

«La Mota ne répond pas, ne bouge pas » (*CE*, III, 6 : 1169).

Le point culminant de cette pièce vient dans la dernière didascalie où l'on voit l'agonie de Cisneros :

Il commence sur sa poitrine le signe de croix, qu'il ne peut finir, et s'écroule. Il n'est pas étendu mais recroquevillé sur lui-même, rapetissé comme une mouche morte. Cardona, un genou en terre, le tourne, palpe son cœur, fait signe qu'il a cessé de vivre (*CE*, III, 3 : 1170).

Il s'agit d'une action sans bruit, et ce qui plus est, cette fin se déroule dans une obscurité profonde et avec l'aboiement continu d'un chien dehors. Le lecteur/spectateur ressent une note de malaise et d'inquiétude. L'on retrouve le pouvoir du silence dans le dénouement de *Port-Royal*, de *Fils de Personne* et de *La Reine morte*. Comme à la fin de *La Reine morte*, le silence dans lequel se termine *Port-Royal* est accompagné d'une action symbolique : les religieuses sont parties, et la scène reste vide pendant quelque temps. «Soudain on entend des sons : il y a d'abord le son de la None, après cela on entend le bruit des carrosses dehors. Une religieuse entre en scène, regarde la cour et l'on se rend compte de l'expression d'horreur à sa figure et nous commençons à réaliser ce qui va se passer. Elle sort. Le temps passe. On entend toujours la None. Enfin la Mère Supérieure et ses douze religieuses arrivent » (*PR* : 916). L'impact se révèle encore une fois d'une façon visuelle et colorée. Les religieuses de Port-Royal s'habillaient d'une tenue blanche, décorée d'une croix rouge, tandis que ces «Sœurs de la nuit » seraient tout à fait vêtues de noir. Montherlant, dans ses *Notes de théâtre* (1377), commente la scène finale et silencieuse de *La Reine morte* : «[...] qu'est-ce que le jeu de scène final du petit page Dino del Moro ? Au-delà encore du silence, il y a la solitude terminale, entre l'abandon et la trahison ». Le silence évoque la tension croissante de ces dernières scènes et se révèle souvent beaucoup plus puissant que l'action. Ce qui est à voir encore dans *La Reine morte*, qui a débuté par un long monologue, et qui se termine avec un grand silence.

La scène finale de *La Ville dont le prince est un enfant*, dans laquelle s'affrontent l'abbé et le supérieur est étonnante : quinze minutes d'un dialogue ciselé et poignant où va éclater, impudique et pathétique dans la spontanéité de son aveu, l'amour de l'abbé pour le jeune Souplier. Comme dans *La Reine morte*, Montherlant donne au dénouement de la pièce la marque du tragique par l'élimination du langage : les gestes des deux religieux traduisent une pure impression de la misère humaine alors que la voix d'un enfant qui chante *Qui Lazarum resuscitasti* semble comme une lueur au bout du tunnel. Le mouvement dramatique provient d'un déséquilibre des forces entre les personnages, qui est à voir dans la discussion entre les deux prêtres, l'abbé semblant avoir vaincu alors que sa défaite devant le Supérieur est déjà organisée.

Encore un aspect significatif de la mise en scène montherlantienne est l'emploi du *chiaroscuro*, du jeu de la lumière et de l'ombre. Ces éléments évoquent un côté symbolique de l'état d'âme et du destin de certains personnages. Chez maints écrivains le jour et la nuit symbolisent la vie et la mort, le Bien et le Mal, le Spleen et l'Idéal. Cette opposition entre le bonheur et l'angoisse est un thème récurrent et même obsédant qui envahit la conscience morale de l'homme et son acte créateur. André Blanchet en parle dans son article «*Phèdre entre le soleil et la nuit* » (1960: 67-68) :

D'une part, la lumière enveloppe la pureté de l'âme et du cœur, l'intégrité morale, la vérité même de l'être, opposée au mensonge du paraître ; d'autre part l'ombre recouvre l'impureté, la souillure et le péché, la culpabilité du cœur dégénéré. La lumière inonde l'innocence ; l'ombre masque et abrite la propension au mal.

La symbolique de ces deux contraires se confond avec la création littéraire ou artistique. Dans *La Reine morte*, les antinomies abondent : Ferrante remarque à Inès que «la cour est un lieu de ténèbres » où elle aurait été «une petite lumière » (*RM*, I, 5: 122). Pour lui tous les visages qui l'entourent sont les «yeux d'ombre », et comme il est abandonné de tous, il pense à «ces cierges qu'on éteint un à un, à intervalles réguliers, le jeudi saint, à l'office de la nuit » (*ibid*). Le *chiaroscuro* est bien évoqué dans l'analogie entre Ferrante et les lucioles qu'il aime : «elles lui ressemblent : alternativement obscures et lumineuses, lumineuses et obscures » (*ibid*). Cette vacillation intermittente sert à résumer parfaitement «ce nœud épouvantable de contradictions » (*ibid*) qui est le roi Ferrante.

Le décor de *Port-Royal* est très sobre, mais un emploi très efficace se fait de la clarté et des ténèbres : Au début de la pièce, le soleil d'août remplit la scène d'une lumière menaçante et le couvent est brutalement ouvert à l'impact du monde extérieur. Les cinq ecclésiastiques qui arrivent forment un contraste saisissant avec l'aspect désert de la clôture «avec leurs ors, leurs rouges, leurs noirs, ils semblent une assemblée de magnifiques et un peu monstrueux insectes » (*PR* : 887). Un contraste frappant de couleurs est à voir encore une fois plus tard, à la fin de la pièce, quand les douze religieuses, vêtues entièrement de noir remplacent celles en blanc qui étaient expulsées de Port-Royal. Entre les deux périodes dans la pièce quand la scène est baignée de lumière, la Sœur Angélique ferme les volets parce que pour elle les longues journées chaudes d'août symbolisent un sens d'emprisonnement et d'abandon par Dieu ; ces journées lui rappellent «le char de feu quand il rasa la terre entre Elisée et Elie » (*PR* : 886). Empêcher la lumière d'entrer est pareil à bloquer en partie son angoisse et elle remercie Dieu pour la sérénité de la nuit. En même temps, la Sœur Angélique craint les ténèbres, car l'ombre représente d'une certaine manière la perte croissante de sa foi, et elle sent s'approcher «ces Portes des Ténèbres dont Dieu parla à Job » (*PR* : 913).

En ce qui concerne les costumes et le décor, les acteurs dans *La Ville dont le Prince est un enfant* jouent tous sans maquillage. Et dans le cabinet de l'abbé au collège, la table est chargée de papiers et de livres, tout sans recherche et sans style. Cela manifeste dans le théâtre de Montherlant une indifférence totale aux choses extérieures.

Les titres des pièces sont eux aussi révélateurs et préfigurent parfois le déroulement de l'action. Le nom «*Port-Royal*» annonce immédiatement qu'un thème janséniste va prédominer. Les titres sont aussi d'une importance dramatique indiscutable : prenons comme modèle *La Reine morte*. Nous savons en avance le nœud de l'intrigue, il s'agit d'une Reine qui est morte. Pourtant ce n'est qu'à la fin de la pièce, après le dernier échange des répliques, que le titre de la pièce prend toute sa force. Au moment du dénouement visuel et silencieux, «Pedro prend la couronne et la pose sur le ventre d'Inès (...), le corps du roi Ferrante est resté étendu, sans personne auprès de lui, (...) et le cadavre du roi reste seul » (*RM*, III, 8: 177).

*Fils de personne* annonce aussitôt la possibilité de l'existence d'un orphelin, ou au moins d'un fils qui n'a pas de liens familiaux, qui est seul ou même abandonné. Notre dramaturge ne nous déçoit pas. Nous rencontrons «une famille trouble » de trois personnes, dont chacune est

enfermée dans son propre monde, sans pouvoir en sortir et sans pouvoir se rapprocher l'une de l'autre. Comme le dit Montherlant, ce sont des «êtres qui nagent toujours à contre-courant, dansent toujours à contretemps» (*VP, Notes de théâtre* : 266) et c'est là où réside le tragique de cette pièce. Le titre de *La ville dont le prince est un enfant* renvoie à *L'Écclésiaste* de l'Ancien Testament, dans lequel il est écrit : «Malheur à la ville dont le prince est un enfant» (Qohelet, 10 : 16). Quelle ville ? Quel enfant ? Il s'agit du monde clos du collège catholique dans lequel «le prince», Serge Souplier est initié au péché de la chair par un de ses camarades de classe. La responsabilité de ce «malheur» tombe sur l'abbé qui représente le monde des adultes, sur leur discipline fondée sur le mensonge et la crainte. La pièce s'achève sur un moment dramatique, tragique, avec l'affirmation de l'abbé que ni Souplier ni Sevrais ne partiront croyants :

L'Abbé : [...] Ils se souviendront toujours de leurs passions, et la religion restera avec elles ; au moins une odeur de la religion.

Le Supérieur : Une odeur ! Et vous en prenez votre parti ! Mon Dieu ! est-il possible que je dirige une Maison où la foi soit une odeur, et non la pierre sur laquelle est fondée tout ce qu'on fait ?

L'Abbé : L'incroyance y est partout (*VP, III, 7* : 739).

Le sens dramatique de Montherlant est à remarquer à ce point, car ce dialogue se déroule depuis cinq minutes sur un fond sonore : «*on entend la maîtrise qui, dans la pièce voisine répète, tantôt en faux-bourdon, tantôt en une voix seule d'enfant (soprano) le Qui Lazarum resuscitati*» (*VP, III, 7* : 730). Le tragique de cette pièce et le désespoir des personnages sont évoqués par le son pur et innocent de la voix d'un enfant et sont mis en valeur dans ces dernières didascalies.

Passons à Mariana dans *Le Maître de Santiago* : c'est à travers cette héroïne que la tristesse douloureuse de cette pièce se dévoile. Ce qu'on doit apprécier chez Mariana, c'est son courage moral, son caractère indépendant, son initiative décidée et son sacrifice volontaire. Toute la valeur de ses actions en dépend, et par conséquent, la portée morale et humaine du drame. Son père, Alvaro, démontre des conceptions morales rigides et il renonce au monde qu'il méprise. Pour lui le mariage de sa fille n'est qu'une transaction avilissante et une souillure du corps et de l'esprit. Nous avons donc deux personnages diamétralement opposés et c'est par l'opposition des protagonistes que la tension de la pièce est engendrée. Mariana est attachée au monde dédaigné de son père, premièrement par le fait de sa jeunesse et surtout du fait de son amour pour l'homme auquel elle voudrait consacrer sa vie. Nous rencontrons les données du conflit intérieur de la pièce, entre deux tendances que les

circonstances rendent inconciliables : d'une part il y a l'amour de Mariana pour l'homme qu'elle veut épouser et de l'autre, il y a le respect et l'attachement qu'elle a pour son père qu'elle estime. Bien de ces conflits se manifestent dans les essais, dans les poèmes en prose, et dans les romans de Montherlant. Il cessera, toutefois, d'écrire des romans et se consacrera au théâtre<sup>5</sup>.

L'œuvre dramatique de Montherlant démontre une réduction à l'essentiel, une langue précise qui mène le lecteur-auditeur au cœur même de son théâtre. Ce théâtre très classique, dans la forme autant que dans le fond, est en même temps un théâtre moraliste et psychologique : d'où des luttes intérieures des personnages qui se nouent autour d'un conflit tragique qui est celui de «la qualité de l'individu et de son aveuglement» (Baladier, 1992:17). L'austérité du style, le silence et la contemplation du néant accentuent le retirement et la solitude des personnages. En écrivant au sujet de sa pièce de théâtre *Le Maître de Santiago*, Montherlant signale que «les mouvements d'Alvaro et de Mariana pouvaient faire l'objet d'une étude fouillée». Cependant la pièce «exprime tout autant en ne montrant de ces mouvements que l'essentiel, comme l'armature» (*MS, Notes de 1948: 284*)<sup>6</sup>.

La qualité de l'œuvre de Montherlant doit autant à la cohésion de la forme qu'à la profondeur de sa pensée. On pourrait reprendre les lignes de Mohrt «Le style, c'est ce qui reste d'un écrivain quand il a quitté le monde, comme un reflet de sa vie» (Mohrt : 1989 : 247).

---

<sup>5</sup> La carrière dramatique de Montherlant débute en 1942 avec *La Reine morte*. Il se consacre au théâtre jusqu'à 1965. Sa dernière pièce de théâtre est *La Guerre civile*, après laquelle il recommence sa carrière romanesque et sont publiés : *Les Garçons*, *Le Chaos et la nuit*, *Un Assassin est mon maître*, *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* L'écriture des *Carnets* s'étend pendant toute sa carrière.

<sup>6</sup> La mise en scène de Jean-Luc Jencrer à la Crypte Sainte-Agnès à Paris en 1989 a suscité bien des critiques favorables : Dépouillé de tout artifice, *Le Maître de Santiago*, «est joué presque à voix basse, dans la Crypte Sainte-Agnès qui convient à cette intimité» (Marcabru : *Le Figaro* ; 27 avril 1989). Costaz dans *Les Echos* suggère qu'il n'y a pas «d'autre décor que la nudité étroite de la crypte où tout est ramené à l'essentiel» (juillet : 1989).

## CONCLUSION



«Qui cherche l'exil le trouve » (*GC*, III, 4 : 1295).

«Les voilà, mes spectres, les spectres de ce que je ne suis pas. Ce sont eux qui me persécutent et m'écœurent, et qui me survivront. Ils vivront, car ils sont le mensonge » (*DJ*, III, 4 : 1067).

Inès : «Tu n'es rien d'autre que ta vie » (Sartre, *Huis Clos*, Scène 5 : 90).



“Que peut-on contre un homme de qui le seul objectif est d’être tenu à l’écart?” (*Carnets*, 1935).

*Figure 25: Montherlant en Afrique du Nord en 1935.*



Nous nous sommes donné comme dessein, dans cette étude, d'examiner la marginalité des personnages dans l'œuvre théâtrale de Montherlant et de voir quelle corrélation existe entre Montherlant, l'homme, et les personnages qu'il a créés, à juger de ce qu'il dit à leur sujet. Montherlant nie le parallélisme, et pourtant nous savons que des épisodes tels ceux que l'on rencontre dans *L'Exil* ou *La Ville dont le prince est un enfant* ressemblent fortement à des expériences que notre écrivain a vécues.

De *La Reine morte* à *La Guerre civile* une certaine unité de thèmes et de pensée rattache les écrits de Montherlant. Mais l'unité est aussi dans une attitude face à la vie, qui exprime ce sentiment d'être à l'écart. Il est vrai qu'il écrit le contraire dans ses *Notes de théâtre* de 1954 :

Toute l'observation psychologique, toute la psychiatrie et la psychanalyse du monde, ayant constaté que le thème de l'exil est présent dans mon oeuvre, se tromperaient si elles en déduisaient qu'il y a un sentiment d'exil dans ma vie (937).

Nous avons examiné le phénomène de la solitude et de l'aliénation chez Montherlant, l'homme et l'écrivain. Il n'y a aucun doute qu'un sens de solitude imprègne toute son œuvre. De surcroît, il nous est devenu clair que la plupart du temps, cette solitude est recherchée et même voulue, Montherlant ayant consciemment élu l'état de solitude. Dans *Sur les femmes* il a constaté qu'en vivant seul il aurait eu «quelque chance d'être heureux. La grande coupable, c'est la vie en société » (1958 : 86). Il ne se sentait pas à l'aise dans le monde qui l'entourait, qui «n'[avait] même pas notion du monde qui [était] [son] monde à [lui] » (GC, I, 2: 1249). Le malaise qu'il éprouvait tient aussi sans aucun doute d'une idée «très forte, obsédante, de l'inanité, de l'inutilité et de l'absurdité de presque tout » (*La Tragédie sans masque*, 92) qui le dominait depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort.

L'impression qui se dégage des pièces, des romans et des essais, est que bien des attitudes ainsi que des moments de la vie de l'auteur de *La Reine morte* et de *Malatesta* s'y retrouvent, transposés. Nous avons expliqué dans le détail que la pièce *L'Exil* évolue de manière analogue à des expériences de Montherlant jeune homme. Le protagoniste de cette pièce, Philippe de Presles, tout comme Montherlant, est fils unique, élevé durant toute son adolescence par une femme, et qui veut s'engager dans l'armée. Sa mère l'empêche de le faire. Et Montherlant nous fait

connaître : «C'est ma première œuvre, et déjà j'y fais un mouvement que je referai plusieurs fois au cours de ma vie littéraire. J'écris semble-t-il, sans me rendre compte des conséquences » (*IX, Notes de 1954*: 14).

Cependant, pourquoi Montherlant qui a rédigé cette pièce en 1914, a-t-il renoncé à la publier jusqu'en 1929 ? Pourquoi a-t-il «supprimé certaines duretés que disait Philippe à sa mère » (1954 : 9) ? Et, effectivement, il avoue plus tard dans ses *Notes de théâtre* (1394) : «Et cependant, cette pièce qui ne devrait rien à la réalité, je crus si bien qu'on y reconnaîtrait ma mère, que je renonçai à la publier ». Il voulait sans doute se protéger et protéger les siens en évitant de donner cette pièce au public. La question fondamentale se pose alors : pourquoi Montherlant écrivit-il cette pièce en premier lieu ? Est-ce qu'il voulait se libérer des fardeaux qui le tourmentaient ? Cherchait-il à exorciser les démons qui le hantaient ? L'écriture de cette pièce servait-elle comme réaction de délivrance d'ennuis longtemps refoulés dans le subconscient ? Certes il a confié : «Je me repose dans ma création ; c'est ma création qui est ma santé ; c'est elle qui me délivre et me délasse » (*Le Démon du bien*: 1236).

Henry Millon de Montherlant se qualifie de «séparé», d'«exil » et de «bourreau de soi-même ». Nous savons que cet homme se veut libre et indépendant et qu'il refuse tout engagement. Montherlant revendique le droit à la retraite créatrice. Il s'imagine en *homme libre*, au-dessus de la mêlée, s'habille dans ce qu'il croit être sa condition d'exilé et cultive sa singularité. Il se réjouit de figurer parmi les êtres hors du commun et de désavouer les conventions. A vrai dire, Montherlant a besoin d'un vaste public auquel il puisse déclarer qu'il n'a qu'un seul amour : la solitude. Cet égocentrisme ne trahit-il pas une angoisse incurable devant la possibilité d'échouer dans sa carrière littéraire ? Appréhende-t-il la faillite qui est le lot de tant de ses personnages ? Pressent-il que son œuvre se défendra mal après sa mort ? Le mythe de l'écrivain paria deviendra-t-il une réalité ? En effet, malgré la gloire, les triomphes au théâtre, Montherlant n'a jamais vaincu un incurable sentiment d'infériorité, une véritable hantise de la persécution. De Beer fait remarquer que Montherlant a souvent envisagé «la disparition complète de son œuvre comme probable » (1963: 441). Montherlant lui a répondu longuement :

Quand on voit comme est mal connue et mal comprise votre œuvre de votre vivant, alors que vous êtes là pour la diffuser, l'éclairer, et la défendre, on souhaiterait souvent que cette œuvre et le souvenir

même de celui qui l'a faite fussent effacés de la terre. La tentation de détruire son œuvre politique, que Cardona fait luire au Cardinal Cisneros dans ma pièce, et qui séduit le Cardinal un instant, comment ne séduirait-elle pas par instants tout homme qui a créé une œuvre d'art ? Schopenhauer écrivait (je cite de seconde main) que le pis n'est pas de mourir, mais de prévoir à quelle sauce les doctes de l'avenir vous arrangeront. (Les paroles sont de Montherlant, citées par de Beer, 1963 :441).

Et selon Sipriot (1990: 480), «derrière les masques admirablement utilisés pour tromper son monde, et au-dessus des mouvements d'opinion, Montherlant [...] voulait la postérité : *Celle de Stendhal*, disait-il ».

Dans la pièce *L'Incompris*, à matière assez mince, il semble que même là Montherlant a trouvé son point de départ dans une réalité de sa propre vie, car il nous fait la confidence suivante : «J'hésite toujours à donner un rendez-vous, sachant qu'il y a une chance sur deux pour que la personne arrive une demi-heure en retard, et que je doive m'irriter contre elle » (*Carnets*, 1931 : 35).

Encore dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* Montherlant déclare qu'il y a mis «un récit véridique, un petit morceau » de sa vie, l'histoire de sa rencontre avec Peyrony : «Il avait quatorze ans, j'en avais vingt-quatre, nous étions faits pour nous entendre. Nous nous entendîmes » (1973 :31). La pièce intitulée *L'Embroc* naît aussi de la même réalité : l'amitié entre Peyrony et Montherlant en est à l'origine.

Mieux vaut tenir compte des propos des derniers *Carnets* : «Ce qui vaut dans *La Ville dont le prince est un enfant*, c'est l'usage fait des situations [...], puisque je les ai empruntées directement à la vie<sup>1</sup>» (1971: 143).

Sous la fiction de Ferrante ou de Malatesta, nous croyons que c'est toujours Montherlant qui se profile : on ne peut s'y tromper. Ses personnages sont en effet souvent proches de lui et atteints de ses propres troubles. Qu'il s'agisse de drames modernes comme *Fils de personne*, *Celles qu'on prend dans les bras*, ou de pièces en costume comme *Le Maître de Santiago* ou *Malatesta*, nous rencontrons toujours

---

<sup>1</sup> Dans les *Carnets* de 1968 Montherlant avait déjà avoué que presque toutes les répliques de Souplier de *La Ville dont le prince est un enfant*, «ont été prises dans la vie (15). Et dans les *Notes de théâtre* il nous fait part de la constatation suivante : «Et certes, j'ai fait passer dans quelques-unes de mes pièces (à action contemporaine) plusieurs moments de ma vie privée » (*Notes*, I<sup>P</sup> :824).

au centre de l'action un personnage inspiré par le désir d'être au-dessus des autres et d'affirmer sa supériorité : «L'essentiel est la hauteur. Elle vous tiendra lieu de tout. [...]. Il faut être fou de hauteur » (*Essais, Lettre d'un père à un fils*, 1938: 727).

Les personnages masculins sont tous égoïstes, enfermés dans leurs illusions et leurs fausses valeurs, leur dureté, leur mépris et leur solitude. Les héros montherlantiens sont des misanthropes dont la volonté de puissance ne sert que leur égocentrisme : ils n'aiment pas les autres et ils ne s'aiment pas non plus, ils ne croient pas en Dieu, ils se trompent et ils mentent. Le roi Ferrante de *La Reine morte* fait tuer Inès de Castro sous prétexte de la raison de l'Etat. Ce meurtre qui devait être sa victoire, devient sa défaite. Quant à Georges Carrion, le père dans *Fils de personne* et *Demain il fera jour*, il abandonne et rejette son fils Gillou qu'il accuse de médiocrité, de manque de qualité. Les protagonistes tels que Georges et Ferrante sont enfin plongés dans le néant de la solitude ou de la mort. L'abbé de Pradts de *La Ville dont le prince est un enfant* et Alvaro du *Maître de Santiago* se trouvent irrémédiablement seuls. Nous croyons que leur aspiration au néant est en effet volontaire. Ils pourraient tous dire avec Cisneros : «La passion de la retraite s'est jetée sur moi comme un accès de fièvre (CE, III, 2 :1157) ou avec Don Juan : «Je veux être en une seconde dans le néant, et ne me sentir plus » (DJ, II, 4 :1041).

Les personnages féminins montherlantiens s'insèrent aussi dans la catégorie des exclus. Comme «la femme est née pour souffrir » (*Sur les femmes*, 1958 : 96), l'amante, la reine, la mère et la veuve glissent finalement toutes vers le nihilisme et vers le néant. Elles sont abandonnées et seules. Isolées dans le sein de leur famille, empêtrées dans l'amour, en révolte contre la morale de la société, ces personnages arrivent à une impasse dont le dramaturge ne peut, ni ne veut les libérer.

Il s'opère, avec cette variation dans le reflet donné, une mystérieuse alchimie littéraire que seul peut vraiment connaître le créateur de fiction, capable de tout ressentir. Comme Montherlant laisse entendre dans *Tous feux éteints* : «Construire un personnage de fiction, c'est partir de ce qu'on est, puis entrer dans ce qu'on n'est pas, et achever par ce qui vous est contraire » (1966 : 59). Il constate dans ses derniers *Carnets* :

Les trois personnages de mon théâtre dans lesquels je me suis mis le plus sont Malatesta, l'avidité de jouissance, Alvaro, l'indignation devant le mal, et Jeanne la Folle, la solide conscience de la vanité de tout (1971 : 154).

Montherlant est enfin fier de cette parenté entre lui et ses personnages : « Si le lait contient du sang, j'avais quelques gouttes du sang malatestien, puisqu'une amie de ma mère, qui m'allaitait habituellement, descendait des Malatesta » (*La Tragédie sans masque* : 76). Et dans les textes c'est toujours la voix de Montherlant qui se fait entendre. Il précise ses intentions dans *Va jouer avec cette poussière* (55) :

Si je peins des personnages « héroïques », je suis quelqu'un qui peint ce qu'il voudrait être ou ce qu'il veut faire croire qu'il est. Si je peins les personnages médiocres c'est exorciser la médiocrité que je trouve en moi. Bref, quelque personnage que je peigne, je révèle toujours, à mon insu, que je suis un pauvre type.

L'expression « à mon insu », souligne la multiplication des aveux contradictoires, tantôt humbles, tantôt orgueilleux ou méprisants qui se trouvent dans les écrits de Montherlant :

La société française actuelle n'a de leçons à donner à personne, et surtout pas à moi. Quand je serais mille fois assassin, je n'aurais pas de leçons à recevoir d'elle. J'aurais encore à lui en donner (*Tous feux éteints* : 142).

Nous pensons que ces déclarations contradictoires ne sont que des masques pour dissimuler son insécurité. Montherlant prétend toujours qu'il veut vivre seul, mais nous savons qu'il a besoin des autres ; il affirme qu'il a du mépris pour le public, les critiques, les opinions, mais il est toujours occupé de se justifier ; il vénère la politesse mais il pratique l'insolence ; il célèbre Port-Royal mais avoue qu'il n'a pas la foi. Ajoutons que le sens des écrits de Montherlant se dérobe parfois derrière des masques successifs. Il avoue qu'il se plaît à être incompris : « Je n'ai pas besoin de la reconnaissance du peuple » (*GC*, I, 2 : 1249). Et en plus, « la calomnie est pour moi une vieille maîtresse, et j'ose dire que je l'aime bien » (*GC*, I, 2 : 1251). La plupart de ses protagonistes seraient du même avis. Comme le dit Alvaro : « J'aime d'être méconnu » (*MS*, I, 4 : 489) et « les attachements me déplaisent » (*ibid* : 497). Toutes ces antinomies, tous ces conflits reflètent la nature innée de Montherlant et font remarquer des incertitudes et des inquiétudes qui le hantaient pendant toute sa vie. De ce manque de confiance provient une existence isolée et marginale.

Il y a donc bien des contradictions dans l'univers montherlantien et il semble en effet qu'il ne voulait pas se découvrir. Il avait, nous le savons, un secret à cacher. Mais il est aussi vrai que l'ambiguïté est le domaine de choix de Montherlant parce que d'après lui «on ne peut parvenir à la vérité que par l'intelligence des contraires» (*Essais* : 455). Il confie en outre : «Les deux hommes qui sont en moi agissent simultanément en sens contraire, comme cela s'est passé tant de fois dans ma vie» (*Carnets*, 1969: 77). Désire-t-il provoquer la controverse ? Il se complait à montrer la complexité des êtres et la singularité de leur comportement. Il justifie le caractère inconsistant de Ferrante de *La Reine morte* ainsi que l'instabilité d'Alvaro, protagoniste du *Maître de Santiago*, et il semble bien que c'était aussi sa propre nature. Il est possible que ses personnages reflètent divers aspects du caractère de Montherlant lui-même.

Quelques questions continuent donc à nous déconcerter face à Montherlant. Qui était le vrai Montherlant ? Était-ce vraiment un homme qui se dissimule derrière un masque, jouant des rôles multiples et qui refuse de nous faire part de toute la personne ? Il écrivit notamment : «Ma vie : une aventure qui n'a de sens que pour moi» (*Carnets*, 1969: 67). Comment déchiffrer ce qu'il disait et ce qu'il ne disait pas ? Ne se tient-il pas aussi impénétrable et mystérieux que ces poupées gigognes, ces poupées russes qui s'emboîtent l'une dans l'autre, couche sur couche jusqu'au fond insondable ?

Il est indéniable que Montherlant ressentait de temps à autre un désespoir profond. De son propos, l'existence humaine est essentiellement tragique. Tout est futilité, tout est poussière, tout acte est inutile et il n'y a que l'abîme qui nous attend. Il ne nous reste qu'à «jouer avec cette poussière». L'essence du tragique de Montherlant consiste donc en une impasse :

Montherlant, homme libre ? Qu'ai-je fait d'autre qu'être esclave, comme Epictète, toute ma vie ? Esclave de mon état d'enfant, puis esclave de la guerre, esclave de mon gouvernement, esclave de ma vieillesse, demain esclave de ma mort. Courbé le dos toute ma vie, -- comme nous tous (*Tous feux éteints* : 99).

Nous nous demandons si cette attitude pessimiste, voire nihiliste, vient vraiment du fond de son cœur ?

Derrière moi il y a des choses qui ne me prennent plus, devant moi des choses auxquelles je n'arrive pas à me prendre ; dans cet étau je me débats. Je renâcle, frémis et détourne la tête, et m'agrippe comme des quatre pattes le bœuf qu'on traîne à l'abattoir. Mais qui m'entraîne, et pour quoi ? C'est moi-même qui m'entraîne, et pour rien. [...]. Je rentre poursuivre des objets qui m'indiffèrent, (*sic*) m'échauffer sur des tâches en lesquelles je n'ai pas foi, pactiser avec des hommes que je tuerais si je pouvais le faire impunément. J'entre dans ce que je sais n'est pas ma vérité, et j'y entre parce que dans ma vérité je n'ai pas été heureux. Sans joie dans le travail, sans joie dans le plaisir. Sans joie déchaîné, sans joie à la chaîne. Parti pour rien, et rentrant pour rien (*Un Voyageur solitaire est un diable* : 443).

Il nous est évident que Montherlant se sentait parfois lourd de souffrance physique et morale.

Ajoutons que dans son univers dramatique, Montherlant, qui désire toujours « aller droit à l'essentiel » (Sipriot, 1975 : 183), met en valeur le drame de l'homme intérieur. L'art dramatique de Montherlant frappe par son style simple, précis, dépouillé. La langue est tenue, noble, élevée, pure et sobre. En prenant ses distances avec ce qu'il écrit, Montherlant se sert d'un langage qui est à l'image des personnages et tout intérêt ne repose que sur eux. C'est que le resserrement classique de l'action théâtrale et la discipline du style font ressortir la vanité des choses et la découverte des personnages qu'il ne reste que le néant dans lequel ils vont s'abîmer. La scène finale de *La Reine morte* en est un exemple : tout se termine sur le silence et « au-delà encore du silence, il y a la solitude terminale, entre l'abandon et la trahison » (*Notes de théâtre* : 1377).

Néanmoins, ce qui est notable du point de vue des personnages montherlantiens, c'est qu'ils vivent dans « le passé de notre actualité » (Sipriot, 1985 : 223) et l'on pourrait dire que le théâtre de Montherlant est d'une actualité qui ne peut laisser le public indifférent<sup>2</sup>. Dans une interview avec Jean de Beer (*Revue de la Comédie française*, 1973: 6), Montherlant postule que son théâtre est :

un écho de tous les problèmes actuels -- la guerre de Corée, Indochine, les abîmes qu'ouvrent les révolutions, les persécutés. Même la lutte quotidienne du catholicisme actuel a une résonance dans *Port-Royal*, même chez les non chrétiens.

---

<sup>2</sup> Voir Annexe I et II.

Il va plus loin dans ses *Notes de théâtre* en exposant que :

Les sujets de mes pièces sont pris la plupart du temps dans le passé. [...]. C'est qu'il n'y a pas de différence, autre que superficielle, entre ces sortes de pièces et celles qui se passent dans le monde contemporain. Toutes deux visent à montrer par les mêmes moyens des mouvements de l'âme humaine (1386).

Arrivés au terme de notre étude, d'autres questions se présentent et nous confondent. Pourquoi Montherlant qui s'efforçait de retrouver la solitude, qui exigeait qu'on respectât sa vie privée, a-t-il choisi le théâtre comme moyen d'expression privilégié? Le théâtre implique l'intervention directe des autres -- on est à la merci du metteur en scène, des comédiens, du public. Dans le théâtre il y a une interaction continuelle des gens. Le théâtre réclame la gratification immédiate. C'est le genre littéraire qui produit un effet instantané -- ou condamnation ou reconnaissance -- qu'un auteur ne reçoit pas à travers le roman, l'essai ou le carnet. Montherlant ne nous invite-t-il pas à le remarquer? Lui, qui se complaît dans l'imposture et la feinte, ne s'exposait-il pas devant le grand public derrière ses masques? Montherlant affirme dans ses *Notes de théâtre* (1385) que:

La plupart de mes héros sont en lutte moins avec le monde extérieur qu'avec eux-mêmes, et c'est eux-mêmes, ou la part la plus faible d'eux qui l'emporte, après que longtemps ils aient fait illusion et se soient illusionnés eux-mêmes. Par ailleurs, je ne crois pas qu'aucun auteur français contemporain ait mis plus de sensibilité que moi dans ses romans et dans ses pièces. C'est pourquoi ils ont une audience aussi étendue ...

Comme nous avons signalé, tout l'intérêt dans le théâtre montherlantien porte sur l'être humain. Nous savons que selon l'optique de Montherlant «tout vient des êtres». Il nous semble en l'occurrence qu'en effet «tout vient» d'un seul être, d'un seul homme. Cet homme, ce «voyageur solitaire», s'appelle Henry Millon de Montherlant, lui qui se place sous le signe de «la marée du soir» ou sous celui du «chaos et de la nuit». Tous les «feux sont éteints».



## ANNEXE 1

### L'œuvre de Montherlant aux années 1980 et 1990

Montherlant est mort en 1972. Depuis sa mort son théâtre a connu une résurrection remarquable et il nous est manifeste que son œuvre peut encore trouver des lecteurs et des spectateurs. Dans le monde universitaire deux pièces de Montherlant figurèrent récemment au programme de concours d'enseignement : en 1995 *La Reine morte* et *Le Cardinal d'Espagne* s'inscrivirent au programme de l'Agrégation. Ce regain d'intérêt est aussi à voir dans l'organisation des Colloques en 1995, ainsi qu'en 1997, à la Sorbonne à Paris, et dans l'établissement d'une société des Amis de Montherlant en 1995.

Il existe aussi une renaissance d'intérêt dans les essais et les romans en France et au-delà en Angleterre et aux Etats Unis: 1984 *Thrasylle*, le premier roman de Montherlant, fut publié à titre posthume et en 1985 une nouvelle édition de poche de la traduction anglaise des *Jeunes Filles*, intitulée *The Girls*, parut aux Etats Unis, publiée à New York par Carroll and Graf. 1995 vit la réédition des *Carnets* aux Editions de la Table Ronde.

Quant à la mise en scène du théâtre de Montherlant, quelques pièces n'ont jamais cessé d'être jouées. *Fils de personne*, montée pour la première fois en 1943, fut reprise en 1949, en 1963 et en 1990. En 1989 *Le Maître de Santiago* fut mise en scène à la crypte de Sainte-Agnès à Paris. Cette pièce fut d'abord montée en 1948 par le Théâtre Hébertot et y fut jouée 800 fois, à quoi doivent être ajoutées plusieurs centaines d'autres représentations aux théâtres divers à Paris. *Port-Royal* fut créée pour la première fois au Théâtre Français en 1954. Elle fut reprise en 1965, 1969, 1973, 1974, 1980 et 1989. En 1995 cette pièce fut représentée au théâtre de la Madeleine.

*Port-Royal* et *La Reine morte* sont enregistrées dans la collection de chefs-d'œuvre de la Comédie Française. Le répertoire de Montherlant à la Comédie Française comprend actuellement sept pièces et a atteint avant 1973 le nombre de 983 représentations. *La Reine morte*, reprise maintes fois à la Comédie Française, connut du succès également à l'étranger, notamment à New York, en Espagne et en Angleterre.

1994 vit trois pièces de Montherlant affichées à Paris : *Le Cardinal d'Espagne* à la Madeleine ; *La Ville dont le prince est un enfant* au

théâtre Hébertot et *La Guerre civile* au théâtre Silvia-Monfort, du 25 janvier au 27 mars. *Don Juan* fut jouée en 1997 au théâtre de la Madeleine, Paris. Il est donc évident que le théâtre de Montherlant suscite de l'intérêt en tout temps.



**THEATRE**  
*Silvia Monfort*  
 D I R E C T I O N R E G I S S A N T O N

**DU 25 JANVIER AU 27 MARS**

# LA GUERRE CIVILE

de **HENRY DE MONTHERLANT**

Mise en scène : **RÉGIS SANTON**

Décors : **CLAUDE PLET**

Costumes : **CATHERINE GORNE-ACHDJIAN**

Lumières : **LAURENT BEAL**

Musique : **JACQUES LULEY**

## CO-PRODUCTION :

Théâtre S.D.F. - Théâtre Silvia Monfort - Espace Michel Simon - Michel Simon  
 Arts Productions - Théâtre des Célestins/Lyon - Fondation Jacques Toja -  
 Avec le concours de la Mairie de Paris et du Ministère de la Culture.

Représentations du Mardi au Samedi à 20h 30.

Dimanche 17h . Relâche : Lundi

Prix des places : 120F. - 26 ans et CV : 90 F

Location : 45 31 10 96

**Attachée de Presse :**

**Marie-Hélène BRIAN**

**42 81 35 23**

**THEATRE SILVIA MONFORT**

• THEATRE MUNICIPAL • VILLE DE PARIS •

106, rue Brancion 75015 Paris • Tél : 45 33 66 70 • Fax : 45 31 15 71



N°96 - 15 au 21 février 1995

UNE SEMAINE A MARSEILLE

● **La ville dont le prince est un enfant**  
de Henry de Montherlant  
Mise en scène : Pierre  
Boutron  
avec Christophe Malavoy  
jusqu'au 18 février

**Théâtre du Gymnase**  
4, rue du Théâtre-Français  
13001  
☎ 91 24 35 35

UNIVERSITY  
OF  
JOHANNESBURG

INFORMATIONS

M  
A  
R  
S  
E  
I  
L  
L  
E

# DON JUAN

de Henry de **MONTHERLANT**

mise en scène **Jean-Luc TARDIEU**  
assisté de Anne DENIEUL

décor **Dominique AREL**

lumières **Jacques ROUVEYROLLIS**  
assisté de Marine BALLESTRA

costumes **Christian LACROIX**  
assisté de Anne CORBIÈRE et Maritza REITZMAN

musique **Pepe ROMERO**

## DISTRIBUTION, par ordre d'entrée en scène :

Don Juan Tenorio .....	Georges WILSON
Don Felipe Alcacer .....	Marc DURET
Linda .....	Anne-Elodie SORLIN
Le comte de Ulloa, Commandeur de l'ordre de Calatrava .....	Dominique PATUREL
Le marquis de Ventras - Le troisième penseur .....	Philippe BEGLIA
Le carnavalier chef - Le premier penseur .....	Salvatore INGOGLIA
Le deuxième cavalier .....	Stéphane PALCOSSIAN
Le troisième cavalier - L'alguacil .....	Patrice KELLER
La comtesse de Ulloa .....	Odile MALLET
La double veuve .....	Rebecca POTOK
Le deuxième penseur .....	Jean-Luc OROFINO
Ana de Ulloa .....	Clémence BOUÉ

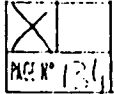
## PREMIÈRE LE 2 SEPTEMBRE 1997

**Horaires des représentations :** Soirées du mardi au samedi à 20h30  
Matinées le samedi à 16h30  
et le dimanche à 15h30.

**LOCATION : 01 42 65 07 09**

**Prix des places : 250, 200, 140 et 90 F**

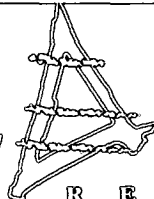
**Presse :** Michèle MEUNIER Tél. 01 43 43 85 13 Fax 01 44 75 97 74  
Franck PEYRINAUD Tél. 01 45 67 95 46 Fax 01 45 67 55 43



Georges Wilson en Don Juan

♥ **Don Juan**, d'Henry de Montherlant. Là où l'auteur s'y entend pour tirer le mythe du côté de l'ironie noire et de la désespérance tragique, le spectacle de Jean-Luc Tardieu hésite entre le potache et un sérieux trop grand pour lui. Mais Don Juan, c'est Georges Wilson. *Madelcine*, 01-42-65-07-09.

UNIVERSITY  
OF  
ANNESBURG




**THEATRE SILVIA MONFORT**  
 D I R E C T I O N   R E G I S   S A N T O N

DU 25 JANVIER AU 27 MARS 1994  
**LA GUERRE CIVILE**  
 de HENRY DE MONTHIERLANT  
 Mise en scène REGIS SANTON

avec  
**PIERRE SANTINI**  
**JACQUES ZABOR - MAURICE BARRIER**  
**MARIE-FRANCE SANTON**  
**CHRISTIAN BARBIER - JEAN-MARIE BERNICAT**  
**GERARD DARIER - PIERRE VIELHIESCAZE**  
**ERIC BOUCHIER - ROMAIN POMPIDOU - YVES LAMBRECHT**  
**MARC SERHAN - OLIVIER BAERT - SACHA SANTON**

DECORS : CLAUDE PLET - COSTUMES : CATHERINE CORNEACHIDJIAN - MUSIQUE ORIGINALE : JACQUES LOLEY  
 LUMIERES : LAURENT BEAL - ASSISTANTS A LA MISE EN SCENE : MARC SERHAN ET CHRISTINE RAY

COPRODUCTION :  
 THEATRES DE - THEATRE SILVIA MONFORT - ESP. CE MICHEL SIMON - MICHEL SIMON ARTS PRODUCTIONS  
 THEATRE DES CELESTINS LYON - FONDATION JEQUESTOJA - AVEC LE CONCOURS DE LA MAIRIE DE PARIS ET DU MINISTERE DE LA CULTURE  
 THEATRE SILVIA MONFORT 106, rue Brancion 75015 PARIS - REPRESENTATIONS DU MARDI AU SAMEDI A 20h30 - DIMANCHE A 17h00  
**LOCATION : 45 31 10 96**  
 et BFNAC - VIRGIN MEGASTORE - GROUS - KIOSQUES - 

C. H. M. P. - C. H. M. P. - C. H. M. P. - C. H. M. P. - C. H. M. P.

“L’histoire romaine, c’est l’école de l’adversité. Courage et énergie.  
 Ensuite, la catastrophe” (*La Guerre civile*).

Figure 26: Programme pour la reprise de *La Guerre civile*, 1994.



## ANNEXE II

Par l'intermédiaire de Monsieur David Bancroft, directeur de CPEDERF à Paris, nous avons entamé une correspondance avec cent neuf théâtres à Paris et trente-sept théâtres dans les provinces pour nous tenir au courant des pièces de Montherlant qui ont été représentées et à quelles dates.

Nous leur avons demandé des détails concernant la mise en scène ainsi que les réactions des critiques.

Nous étions comblés de l'amabilité avec laquelle une réponse, soit négative, soit positive, mais toujours encourageante, fut envoyée par presque chaque théâtre.

Quelques-unes des lettres<sup>1</sup> apparaissent dans cette annexe comme illustration de la situation contemporaine de l'œuvre dramatique de Montherlant durant ces vingt dernières années.



---

<sup>1</sup> Les lettres que nous avons prises de préférence servent à signaler l'intérêt soutenu que suscite l'œuvre théâtrale de Montherlant.

THÉÂTRE  
DES  
**MATHURINS**

221 Paris, le 15 Janvier 1995

Monsieur David BANCROFT  
CPEDERF  
10 Avenue Félix Faure  
75015 PARIS

Monsieur,

Votre lettre du 11 janvier dernier a retenu toute notre attention mais nous indiquons à Madame Shirley Leissner qu'aucune pièce de Montherlant n'a été créée au Théâtre des Mathurins depuis 1980.

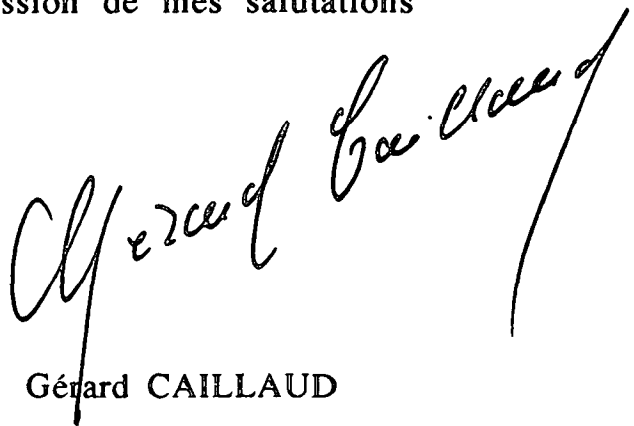
"La ville dont le Prince est un enfant" avait fait l'objet d'une pré-création, il y a fort longtemps, aux Mathurins sous une forme non définitive, mise en scène par Henri Rollan avec en complément "Fils de personne", "La ville..." ne comportant que 2 actes. La véritable création a été faite en 1969 dans la mise en scène de Jean Meyer au Théâtre Michel.

Il est à noter que le Théâtre Hébertot a présenté "La ville..." en 1994 dans une mise en scène de Pierre Boutron. "Port Royal" a été présenté en 1993 au Théâtre de la Madeleine dans une mise en scène de Raymond Gérôme.

Voilà ce que je puis vous dire mais depuis 1980, je vous redis qu'aucune pièce de Montherlant n'a été présentée au Théâtre des Mathurins.

En espérant que ces informations vous seront utiles,

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes salutations distinguées.



Gérard CAILLAUD

222

# THEATRE

*Silvia Monfort*

D I R E C T I O N R E G I S S A N T O N

Monsieur David Bancroft  
CPEDERF  
10 avenue Félix-Faure  
75015 PARIS

Paris, le 8 février 1995

Monsieur,

Je vous envoie ci-joint les documents que j'ai pu réunir suite à votre demande concernant le livre en cours de Madame Shirley Leissner, professeur chercheur à l'Université Rand Aficaans, Afrique du Sud, livre consacré à Montherlant devant le public depuis 1980.

Je reste à sa disposition pour toutes informations complémentaires.

Je vous prie d'agréer, Monsieur Bancroft, l'expression de mes salutations distinguées.

Serge Kolski  
Relations Publiques





compagnie de l'ELAN

52, rue Saint-Maur - 75011 PARIS - Tél. 47.00.19.31

monsieur David Bancroft  
CPEDERF  
10 Av Felix Faure  
75015 Paris

Paris le 24 Janvier 1995

Monsieur,

Suite à votre courrier du 11 Janvier, nous vous faisons parvenir ces documents (dossiers de presse et notes de mise en scène) concernant les deux spectacles montés par Jean Luc Jeener et la Compagnie de l'Elan et qui pourront servir pour les travaux entrepris par Madame Shirley Leissner et son travail sur Montherlant devant le public.

Vous en souhaitant bonne réception, nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de nos sincères salutations.



UNIVERSITY  
OF  
JOHANNESBURG

4

# THEATRE MARIGNY

224

SIEGE SOCIAL

CARRÉ MARIGNY 75008 PARIS

TÉL ADMINISTRATION	43.59.70.00
	42.56.05.06
LOCATION	42 56 04.41
TÉLÉCOPIE	43 59.01.80

Monsieur David BANCROFT  
CPEDERF  
10, avenue Félix Faure  
75015 PARIS

Paris, le 16 janvier 1995

Cher Monsieur,

En réponse à votre lettre du 11 courant, j'ai le regret de vous signaler que nous ne possédons aucune archive concernant la période antérieure à 1964. C'est en effet à cette date que nous avons pris possession de Marigny qui était dans un état de délabrement total et vide de tout matériel.

Je sais toutefois que la pièce de Montherlant, jouée à Marigny par la Compagnie Renaud-Barault, était "Malatesta" (la seule de cet auteur, je crois, à y avoir été représentée).

Vous trouverez tous les renseignements dans un très important ouvrage qui paraîtra bientôt, édité par la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Il s'agit de "Le Théâtre, Reflet de la Quatrième République" de Geneviève Latour.

Croyez, cher Monsieur, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Le Directeur Général

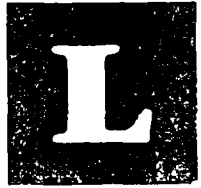
Jean-Jacques BRICAIRE

225

En réponse à votre courrier, nous sommes au regret de vous faire savoir que nous n'avons fait aucune pièce de Mauthalant.

**Théâtre Régional des Pays de la Loire**

Direction : Patrick PELLOQUET 112, rue de Frémur 49000 ANGERS Tél. 41 44 17 50 - 41 47 94 14



Centre Dramatique National direction Brigitte Jaques et François Regnault

2 rue E. Poisson BP 157-93304 Aubervilliers Cédex

tél. (1) 48 33 16 16 fax. (1) 48 34 35 55

le 28 juin 1984

Monsieur,

En réponse à votre courrier du 23 juin, nous ne pouvons malheureusement pas aider Madame Shirley Leissner, aucune pièce de Mauthalant n'ayant été présentée dans notre théâtre.

Nous vous prions de croire, Monsieur, en l'assurance de nos sentiments distingués.

M. Renaud

Monsieur,

Nous sommes désolés de ne pouvoir satisfaire la demande de Madame Leissner. Nous n'avons pas eu de représentations de pièces de Mauthalant depuis 1977 et hélas aucune archive sur ces œuvres existait.

Avec nos regrets

P. Guédenes

Le Centre national créé en 1988.



CARRE SAINT-VINCENT  
45000 ORLEANS  
t 38 54 29 29  
FAX : 38 81 77 64

Paris le 27 juin 1994  
625/FT




Monsieur David BANCROFT  
CPEDERF  
10, avenue Félix Faure  
75015 PARIS

Monsieur,

Suite à votre lettre du 16 juin, j'ai le regret de vous informer que le Théâtre National de la Colline, n'a jamais programmé de pièces de Montherlant.

Pour faciliter vos recherches, je vous conseille de vous adresser à la Bibliothèque Universitaire de l'Institut d'Etudes Théâtrales à Censier :

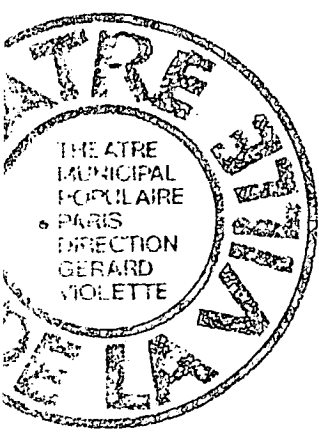


UNIVERSITY  
Bibliothèque Gaston Baty  
Université Paris 3 (Sorbonne Nouvelle)  
13, rue Santeuil  
75005 PARIS

En souhaitant que ce renseignement vous permette d'obtenir les informations que vous sollicitez, je vous prie de recevoir, Monsieur, mes salutations distinguées.

Florence THOMAS  
Secrétariat de Jorge LAVELLI

Paris, le 16 Janvier 1995



LG/GL/630/01/95

CPEDERF  
10, avenue Félix Faure  
75015 PARIS

à l'attention de Monsieur David BANCROFT

Monsieur,

Par lettre du 11 janvier vous voulez bien nous transmettre le souhait de Madame Shirley LEISSNER, de trouver certaines informations pour l'écriture de son ouvrage sur "MONTHERLANT devant le public depuis 1980".

Ne possédant aucun des renseignements recherchés, il serait peut-être utile d'orienter ce professeur sur le service de documentation de la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), 9 rue Ballu 75009 Paris, qui pourrait lui apporter les réponses attendues.

Nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de nos salutations distinguées.

Lydia GABORIT  
Responsable des Relations avec le Public



# THÉÂTRE DES VARIÉTÉS

DIRECTION : JEAN-PAUL BELMONDO

7, BOULEVARD MONTMARTRE - 75002 PARIS  
ADMINISTRATION : TEL. 42 33 11 41 - 45 08 42 61  
FAX 42 33 83 62

LOCATION : TEL. : 42 33 09 92 - 45 08 42 41  
FAX : 42 36 29 69

SOCIÉTÉ NOUVELLE DU THÉÂTRE DES VARIÉTÉS  
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 252 000 F

R. C. PARIS 58 B 4231  
TVA FR 75 582 042 313  
SIRET 582 042 313 00012  
APE 923 A

Paris le 13 Janvier 1995

Monsieur David BANCROFT  
C P E D E R F  
10, avenue Félix Faure  
75015 PARIS

Monsieur,

Nous avons bien reçu votre courrier du 11 Janvier  
mais ne pouvons vous donner satisfaction n'ayant jamais  
présenté sur notre scène une pièce de Montherlant.

Nous vous conseillons de vous adresser à la

BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL

1, rue Sully  
75004 PARIS

qui regroupe toutes les archives des théâtres de Paris.

Veillez agréer, Monsieur, nos salutations  
distinguées.



Janine DETEY  
Administratrice

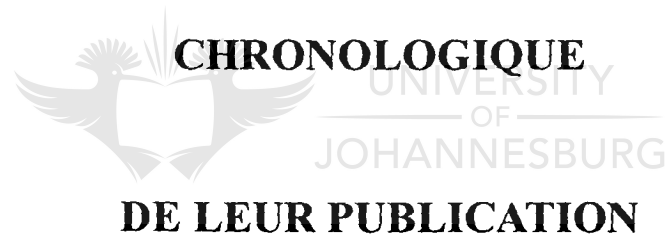
**ANNEXE III**

**RESUMES DES PIECES**

**DE THEATRE DE**

**MONTHERLANT**

**DANS L'ORDRE**



## L'EXIL

*L'Exil*, la première œuvre dramatique de Montherlant, fut rédigée en 1914 et publiée pour la première fois en 1929.

Le titre de cette pièce se réfère symboliquement à la situation vécue par le héros, Philippe de Presles et, c'est notre hypothèse, à celle vécue par l'auteur, car de 1914 à 1917 Montherlant connut des années de douloureuse solitude, d'«exil» moral et pénible<sup>1</sup>. Cette pièce, comme bien d'autres, est un constat sur la solitude de l'homme.

L'action de la pièce repose sur trois personnages principaux :

Geneviève de Presles -- une grande patriote qui soigne des soldats blessés dans un hôpital militaire pendant la première Guerre Mondiale ; Philippe, son fils de dix-huit ans qui veut s'engager dans la lutte ; et Bernard Sénac, camarade de Philippe.

Les événements qui forment le nœud de la pièce se déroulent à la fin d'août, 1914. Geneviève vient de regagner Paris. Son fils, Philippe, veut suivre son ami, Sénac, qui va au front. Ironiquement, Geneviève de Presles, qui sert sa patrie avec dévouement, défend à son fils de s'engager dans l'armée parce qu'elle veut qu'il reste auprès d'elle. Sénac part seul. Ce n'est que plus tard que Geneviève se rend compte des mobiles de son fils, qui voulait en tout cas s'aventurer dans la guerre non pour des raisons patriotiques, mais pour accompagner son ami. Nous sommes face à face avec deux personnes malhonnêtes : Philippe qui se croit discrédité et déshonoré et Geneviève qui s'efforce enfin de se rendre compte de son propre égoïsme.

Six mois plus tard, Mme de Presles est honorée d'une citation pour son dévouement. Philippe, qui avoue ressentir du mépris pour lui-même, réagit avec cynisme et il reproche à sa mère d'être responsable de son avilissement à lui : «Tout ce qu'il y avait de bon en moi, vous l'avez

---

<sup>1</sup> La mère de Montherlant venait de mourir et cette mort l'a désemparé. Montherlant aurait pu dire comme Alban de Bricoule : « Elle avait été sa meilleure amie, sa seule amie [...]. Elle l'avait marqué pour la vie » (*Les Garçons*, 514).

Sipriot (1982 : 180), entre autres biographes de Montherlant, fait remarquer que l'écrivain «pendant 1914-1915 est malheureux. Seule la création, [...] l'aidera à supporter l'univers». En plus, Montherlant voulait s'engager dans l'armée pendant la première Guerre Mondiale. Sa mère l'implorait de ne pas servir : «Attends donc pour t'engager que je sois morte. Tu n'auras pas longtemps à attendre» (*EX, Notes de 1954* : 9). Montherlant lui a cédé et ne s'engagea qu'après la mort de sa mère.

étouffé » (*EX*, II, 8 : 49). Il l'accuse de vouloir le garder à jamais enfermé chez elle, et d'être responsable de l'empêcher d'atteindre ses fins :

Manquer cette occasion de vivre, de souffrir, d'aimer, de me donner, de me transformer en le meilleur de moi-même ! Moins que cela, c'est-à-dire plus encore, manquer, tout simplement, cette occasion de devenir pareil aux autres ! Mais non, l'exil, toujours l'exil ! [...]. Ah ! c'est déjà une chose affreuse qu'il suffise d'une petite étincelle pour embraser tout ce qu'il y a de bon en soi, et que, cette petite étincelle, quelqu'un l'écrase ; mais que, ce quelqu'un, ce soit votre mère, ça, c'est épouvantable (*EX*, II, 8 : 50).

Honteuse et reconnaissant son erreur, Geneviève pousse maintenant son fils à partir tout en croyant que là est sa « seule chance de salut » (*EX*, II, 8 : 52). Mais c'est trop tard, car Philippe ne veut plus s'engager. Sénac est rentré à Paris. Elle avait eu raison quand elle avait douté des motivations de son fils.

Les deux amis se retrouvent : Philippe éprouve toujours pour Sénac l'attachement tendre et passionné de leur adolescence. Mais Sénac est devenu adulte et n'a plus pour Philippe l'amitié de naguère. Il s'est lié avec des camarades combattants et Philippe est exclu du groupe. N'ayant plus rien à se dire, ils se quittent. Déçu et seul, Philippe va après tout servir son pays.

Philippe de Presles a voulu rejoindre ses compatriotes dans la fraternité du combat. Sa mère s'y est opposée et Philippe s'est incliné à son désir à elle. La faute de Geneviève ici est double : premièrement, en interdisant à son fils de s'engager, elle sacrifie sa patrie à son fils ; en deuxième lieu, elle sacrifie son fils à l'amour qu'elle a pour lui. Elle est coupable d'avoir exilé son fils dans la solitude et dans un sentiment de mésestime de lui-même. Par conséquent, le fils est accablé de malheur et la mère souffre elle aussi. En fin de compte un fossé irrémédiable se crée entre eux, et tous les deux sont seuls. L'affrontement de la mère et du fils se termine dans une impasse.

### **Axes de réflexion.**

Aussi bien que l'exil, d'autres thèmes se dégagent dans cette pièce -- l'adolescence, la solitude, « d'emprisonnement des êtres qui s'aiment » (*Notes de 1954* : 11) et les rapports entre parents et enfants, l'accord ainsi que le désaccord. Tous ces thèmes vont réapparaître en leitmotiv

dans les œuvres qui suivront. Selon Montherlant, il y a deux idées maîtresses dans *L'Exil* : l'une que « tout vient des êtres » (*Notes de 1954* : 15) et l'autre qu'il s'agit de « l'aveuglement ». Il écrit à ce sujet ses *Notes de 1954* et dans *La Tragédie sans masque* (1972: 15-16) :

Philippe croit qu'il a besoin d'aller à la guerre par amour-propre, par goût de l'aventure. Mais il a besoin d'y aller pour y retrouver son ami, et ne veut plus partir quand son ami, blessé, est revenu. Geneviève se croit une grande patriote, mais, quand son fils veut s'engager, elle l'en empêche.

Ni l'un ni l'autre n'a vu clair.

La menace que Geneviève a proférée à son fils -- s'il partait, il la tuerait -- n'est rien d'autre que du chantage affectif. Il se détacha quand même d'elle et de tout ce qu'elle représentait, y compris, provisoirement, son abnégation et son dévouement pour la patrie. Quand elle se rendit compte des sentiments d'humiliation et de dénigrement que subissait son fils et du fait qu'elle avait perdu quand même son amour, elle le poussa vers la guerre : « Va à ta guerre. [...]: je te supplie de partir. Tu es malheureux, et je le suis, [...] j'ai été coupable, [...]. Pars pour toi et pour moi » (*EX*, II, 8: 51).

Montherlant, selon Sipriot, « a toujours à souffrir. On souffre de ce qu'on est. On souffre de ce que les autres disent et font de vous » (1982 : 57). De la même façon, Philippe de Presles souffre à cause de la brouille avec sa mère et de la rupture avec son ami Sénac, qui suggère en effet que l'on pourrait réitérer les mêmes mots à son compte.

A la fin de la pièce, l'on voit une coupure entre les deux camarades de collège, Philippe et Sénac, ainsi que la désunion des rapports entre mère et fils. Le protagoniste est enfin séparé de son ami, comme il l'est de sa mère -- il reste seul.

## PASIPHAË.

Pendant un séjour à Tunis en 1928, Montherlant a conçu l'idée d'une œuvre dramatique intitulée *Les Crétois*, centrée sur le personnage de Minos et fondée sur les mythes solaires avec le seul but de remettre à leur place les soi-disant lois morales du XXe siècle. Montherlant fait remarquer que «les mythes de Minos, de Pasiphaé, du Minotaure, d'Ariane et de Thésée, sont parmi les mythes les plus riches qui soient jamais sortis du cerveau de l'homme» et qui «prêtent le plus à ce que l'homme leur donne des significations d'ordre essentiel» (*PS*, 75) :

Le public doit pouvoir y entrer de plain-pied, comme dans un drame sinon de «tous les jours», au moins qui pourrait se passer de nos jours avec les mêmes valeurs que je lui ai données ; comme dans un drame dont les valeurs sont éternelles (*Avant-Propos à Pasiphaé*, 1938 : 76).

*Pasiphaé*, que Montherlant appelle «un poème dramatique», est une pièce en un acte qui a été représentée pour la première fois en 1938. C'est un extrait de la pièce inachevée *Les Crétois* dont le sujet est tiré de la mythologie. Montherlant se fixa sur «la représentation la plus ancienne et la plus universelle du principe vital : le taureau» (*PS* : 75). La tauromachie, pratiquée et exaltée par Montherlant, recèle un goût du risque qui l'attira et c'est une raison de plus pour qu'il reprenne cette légende en particulier. En même temps, Montherlant souligne dans cette pièce sa devise que «tout vient des êtres» et il tient à illustrer un «être humain (qui) se trouve placé devant un acte que l'opinion de son temps réproûve, et qu'il a envie de faire. Il se décide à le faire» (*PS* : 77). Et Montherlant avait envie de poser la question : «Durant ces moments, que se passe-t-il en lui [ou en elle] ?» (*Avant-Propos à Pasiphaé*, 1938 : 77).

L'héroïne, Pasiphaé, a un désir peu ordinaire, elle ressent une passion pour un taureau, et elle doit se rendre compte qu'elle n'est pas comme les autres êtres humains, qu'elle est «hors du commun» (*PS* : 91). Après trente-huit ans de vie conforme, retenue par la morale, par les coutumes et les préjugés du lieu et du temps -- bref, par «la morale de l'île de Crète en ce moment-là, puisque la morale est l'opinion du moment» (*ibid* : 77), elle décide enfin d'apaiser le désir en question. Une fois la convoitise convertie en acte [l'on sait que le Minotaure naîtra de cette union], elle se sait coupable, est malheureuse et isolée. Elle s'aperçoit avec lucidité de son isolement du reste de la race humaine. C'est donc en pleine connaissance qu'elle se laisse emporter par sa volonté et par sa flamme ardente pour le taureau, mais ce ne fut pas sans regret. Comme la Phèdre de Racine, Pasiphaé pourrait, elle aussi, confesser avec une

affectivité violente : «Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » (*Phèdre* : v. 273). Mais à la différence de Phèdre, Pasiphaé ne se suicide pas. Elle finit par accepter son sort : «Heureuse ou malheureuse, innocente ou coupable, je suis ce que je suis, et je ne veux être rien d'autre » (*PS* : 91).

### Axes de réflexion.

Dans cette pièce dramatique et provocatrice, Montherlant met en scène un sujet tabou, celui de l'union entre un être humain et un animal. Montherlant montre de la sympathie pour cette héroïne mythique, qui devient dans sa pièce un symbole de courage moral et un défi lancé aux préjugés et à l'opinion publique. Montherlant démontre en même temps qu'il existe une harmonie entre l'être humain et l'ensemble de la vie universelle : le fait que le Minotaure soit né, prouve que la Nature dans son ensemble ne rejette pas l'union entre Pasiphaé et le taureau. Pour Montherlant le mythe est une chimère et le problème posé dans la pièce est celui du préjugé et non de l'acte contre nature.

Il s'agit dans *Pasiphaé* d'un protagoniste solitaire et exclu, mais qui ne perd pas sa dignité. En effet, elle garde une allure de prudente réserve toujours intacte et se définit avec hauteur :

Non pas la face voilée, mais la face au grand jour (*elle se dévoile*), avec tout ce qu'il y a de lisible, pour tous, sur cette face, j'irai à ce que j'ai voulu, sans fierté comme sans remords. Tels sont les sentiments de la Reine. Il n'est pas nécessaire que personne les approuve (*PS* : 92).

L'intérêt de la pièce se trouve dans le fait que l'héroïne, Pasiphaé, est complètement consciente de ce qu'elle fait et de ce qu'elle est et choisit de l'accepter en dépit de l'opinion publique.

Montherlant a pour objet dans cette pièce «d'être à la fois un moraliste, c'est-à-dire celui qui étudie les passions, et un moralisateur, c'est-à-dire celui qui propose une certaine morale » (*Avant-Propos à PS* : 80). Mais la morale qu'il propose n'est pas celle de tous les hommes. Montherlant désire que l'on rende à

cette période de l'humanité la vénération qui lui est due, mais non une vénération sans critique : il vaut mieux n'aimer pas, qu'aimer en s'aveuglant sur ce qu'on aime. Et [en plus], pour son excuse, qu'à quelque époque que ce soit de l'histoire du monde, les solutions du bon sens sont rarement accueillies par la société (*ibid* : 78).

Il s'agit, opine Montherlant, d'essayer «d'inculquer aux hommes une attitude raisonnable devant la vie » (*ibid* : 79) et de les persuader à tenir compte de ce que dit le Chœur : «J'hésite parfois si l'absence de pensée, et l'absence de morale, ne contribuent pas beaucoup à la grande dignité des bêtes, des plantes et des eaux » (*ibid* : 92).





## LA REINE MORTE.

C'est un drame en trois actes écrit, représenté et publié en 1942. Son sujet est celui de la légende d'Inès de Castro, épouse secrète de l'infant Pedro de Portugal. Assassinée en 1355 par ordre du roi son beau-père, son époux, à peine monté sur le trône, la venge.

Montherlant a construit ce drame sur les indications historiques et les notations psychologiques que lui fournissait la légende. Il rend en même temps hommage à la pièce espagnole *Reinar después de morir* (*Régner après sa mort*) de Velez de Guevara (1570-1644), dont il se sert comme tremplin pour sa création personnelle<sup>2</sup>. L'action se passe au Portugal au XIV<sup>e</sup> siècle et dure environ cinq jours. Elle est dominée par le roi Ferrante, qui est veuf et solitaire. Celui-ci désire, pour le salut de son royaume, marier la fière Infante de Navarre à son fils Pedro qu'il considère médiocre : «Je veux que vous épousiez l'Infante. Elle est le fils que j'aurais dû avoir. Elle n'a que dix-sept ans, et déjà son esprit viril suppléera au vôtre » (*RM*, I, 3 : 114).

Pedro s'est épris d'une autre, la douce Inès de Castro, une des dames de la cour, et l'a par ailleurs épousée en secret. Ferrante, découvrant cette union, jette son fils en prison, cherche à faire annuler le mariage, et suit enfin le conseil de son ministre Egas Coelho qui l'incite à faire assassiner Inès.

Dès le début de la pièce, le roi Ferrante, arrogant, hésite entre l'action et la non-action :

Rien n'est trop sûr quand il s'agit de tuer. [...] Il serait encore temps que je donne un contre-ordre. Mais le pourrais-je ? Quel bâillon invisible m'empêche de pousser le cri qui la sauverait ? (III, 7: 174).

Ensuite, ayant pris la décision de commettre son crime contre une femme enceinte, de la faire tuer, il hésite encore une fois et il s'interroge :

Pourquoi est-ce que je la tue ? Acte inutile, acte funeste. Mais ma volonté m'aspire, et je commets la faute, sachant que c'en est une.

<sup>2</sup> En 1941, J.-L. Vaudoyer, administrateur-général de la Comédie Française, donne rendez-vous à Montherlant et lui demande de faire une traduction d'une pièce espagnole. Montherlant, ayant choisi la pièce de Luis Velez de Guevara, *Régner après sa mort* (*Reinar después de morir*) s'éloigne du texte d'origine qu'il considère comme prétexte, comme simple point de départ pour créer une pièce originale : «C'est une armature que je pourrais garder mais en changeant tout ce qu'il y a dedans, aussi bien les caractères que le dialogue. [...] Et qu'il y [a] si peu à prendre à Guevara ; qu'il s'agi[t], sans plus, de substituer une création de moi à la sienne » (*Notes de théâtre sur la Reine morte* : 179).

Eh bien ! qu'au moins je me débarrasse tout de suite de cet acte.  
Un remords vaut mieux qu'une hésitation qui se prolonge (*RM*, III,  
7 : 174).

La pièce montre comment ce roi intelligent, mais au cœur amer, en vient à cette extrémité. Bien qu'il éprouve de la sympathie pour Inès au point de lui faire la confiance de son dégoût du pouvoir, il cédera à sa haine de la vie et à sa peur de paraître faible. Inès refuse de défier Ferrante, mais pense toutefois l'émouvoir en lui annonçant qu'elle est enceinte. C'est cette confiance qui le décide. Au moment où il justifie publiquement sa décision par la raison d'Etat, la mort le frappe, lui laissant le temps d'un aveu de regret lucide. Tous les personnages sur scène l'abandonnent pour entourer le corps d'Inès que Pedro couronne en Reine. Cet acte de dédain constitue une vengeance contre Ferrante qui reste enfin seul.

### **Axes de réflexion.**

Il s'agit dans cette pièce d'un homme qui a perdu sa raison de vivre, qui commet sciemment des actes cruels et qui, à la fin, se trouve à la dérive, marginalisé et isolé. Il constate à Inès de Castro : «Il y a des mots que l'on dit et des actes que l'on fait, sans y croire. Il y a des erreurs que l'on commet, sachant qu'elles sont des erreurs. Et il y a jusqu'à l'obsession de ce qu'on ne désire pas (III, 6 : 165) ». Au moment de sa décision de faire tuer Inès, il sent sa propre tragédie, sa propre fatalité, celle de sa solitude éternelle et plein de cynisme. Il précise : «J'aime décourager. Et je n'aime pas l'avenir » (III, 6 : 170). Ferrante aurait pu dire avec son créateur : «Nous nous précipitons tous dans l'indifférence de l'avenir ; ce que nous avons fait et ce que nous n'avons pas fait va dans quelques jours être devenu identique » (*Discours prononcé à la réception à l'Académie française* en 1963). Montherlant, pareil au personnage central de cette pièce, semble aspirer au néant. Comme Ferrante le constate : «J'ai conscience d'une grande faute ; pourtant je suis porté invinciblement à la faire. Je vois l'abîme, et j'y vais » (*RM*, II, 1 : 130).

La signification de cette pièce réside dans la chute d'un homme faible à l'allure de grandeur, et en qui le sens de l'humain est perverti par le pouvoir, par l'orgueil et par la solitude. Ses actions semblent être aléatoires. Une philosophie pessimiste se produit : la vie est une accumulation de souffrances et de lassitudes. Vivre, c'est se dégrader. Même l'amour est payé de la mort :

Péché aussi de vous dire trop comment je me représente ce que les hommes et les femmes appellent amour, qui est d'aller dans des

maisons noires au fond d'alcôves plus tristes qu'eux-mêmes, pour s'y mêler en silence comme des ombres (*RM*, I, 5 : 123).

Le sujet de *La Reine morte* offre aussi l'occasion de conflits souvent traités dans l'œuvre de Montherlant : l'affrontement du père et du fils, le devoir du roi envers l'Etat, et l'amour confronté à l'ambition.



## FILS DE PERSONNE

ou

### Plus que le sang.

La pièce fut publiée et représentée pour la première fois en 1943.

Il y a trois personnages principaux : Georges Carrion, avocat de quarante-trois ans ; Gilles Sandoval, dit Gillou, quatorze ans, qui est le fils non-reconnu de Carrion ; Marie Sandoval, quarante-cinq ans, mère de Gillou et l'ancienne maîtresse de Georges.

Dans cette pièce nous voyons un adolescent en conflit avec son père. Ils se font des reproches, mais c'est un dialogue de sourds entre deux êtres qui ne se comprennent pas.

L'action se déroule à Cannes en 1940 où Georges Carrion se retrouve avec son ancienne maîtresse, Marie et leur fils, Gillou, après les avoir abandonnés il y a douze ans. Georges éprouve un amour passionné pour son fils redécouvert. Marie a envie de regagner Paris mais Georges, prisonnier évadé, ne peut y aller. Se rendant compte de la peine que sentirait Georges si Gillou partait, Marie renonce à son projet. Gillou est pourtant indifférent à son père.

Un mois plus tard Marie veut revoir son amant Roger qui s'est installé au Havre. Georges lui défend d'y emmener Gillou à cause des dangers des bombardements.

Le troisième acte révèle un Georges qui perd patience avec son fils qui ne se conforme pas à l'image que son père fait de lui et qu'il accuse de médiocrité. Georges répudie son fils :

Tu as une façon de volatiliser tout mot un peu profond que je te dis, de le rendre inexistant, soit en n'y répondant pas, soit en répondant à côté. Et nous retombons toujours au silence, et à l'attente de ton bâillement, ou à tes petites inepties. Et tout meurt ainsi, faute de prise sur toi. Et pourtant, et pourtant ... j'ai voulu faire de toi un homme (*FP*, II, 4 : 237).

Dur, exigeant et intransigeant, le père refuse d'accepter son fils tel qu'il est et poussé à bout, il décide enfin de permettre à Gillou et à Marie de partir pour Le Havre.

Pourtant, trois semaines après, le jour du départ, Gillou change d'avis et a envie de rester seul avec son père. C'est trop tard ; Georges endure son cœur contre ce fils dont il a honte et l'oblige à partir. Georges s'enfuit encore une fois devant sa responsabilité paternelle et Gillou est abandonné une deuxième fois. Le dénouement triste de la pièce est manifeste dans le dernier face-à-face entre Gillou et son père :

Gillou : Tu me feras revenir à Pâques, hein ? C'est promis ?

Georges : Je ne fais jamais de promesses.

Gillou : Papa ! Je veux revenir avec toi. Pauvre papa, je t'ai fait maronner. Mais maintenant, quand je reviendrai, tu verras, je serai sage.

[...] *Georges repousse son fils* : Laisse-moi ... (FP, IV, 5 : 263).

### Axes de réflexion.

Le titre de cette pièce est significatif : Gillou est « fils de personne », il est abandonné. Il est sacrifié par ses parents, qui ironiquement, n'ont pas plus de rapport ni de compréhension l'un pour l'autre, qu'ils n'ont pour leur fils. Georges s'en rend compte :

Je l'ai sacrifié à l'idée que je me suis fait de l'homme. Elle l'a sacrifié au besoin qu'elle a de l'homme. Chacun de nous, elle et moi, parlait du sacrifice qu'il faisait. Et c'est lui seul qui était sacrifié. Fils de la femme ? Non, fils de personne. Fils de personne, comme les autres (IV, 3: 261).

La pièce reprend un des motifs de base de *La Reine morte*, où le père, Ferrante rejette son fils qui est selon lui, médiocre. C'est en effet le père dans chaque pièce qui est de mauvaise qualité et dont les actions sont de mauvaise foi, ce qui s'entend dans les observations de Georges :

Dieu, affermissez-moi ! Tandis qu'il est là pour quelques instants encore, avant de n'être plus là pour jamais, donnez-moi déjà l'oubli de tout ce qu'il fut. Dieu des rigueurs humaines, Dieu des tendresses humaines, faites que jusqu'au bout je reste assez dur avec lui pour arrêter sur ses lèvres le petit mot qui me bouleverserait, et qui mettrait en moi, au lieu de la paix des choses justes, un remords éternel, une éternelle horreur (*ibid*).

Robichez constate (1973 : 24) : « Ce que Georges stigmatise en son fils, c'est une dégradation morale dont il se sent lui-même menacé, de même que, dans *La Reine morte*, Ferrante tue dans Inès tout ce vers quoi il se sent glisser : l'affaiblissement du caractère, l'attendrissement et cette misérable image de lui-même qu'est Don Pedro ». La rancœur que ressentent Georges et Ferrante à l'égard de leur fils aimé, n'est-elle pas

un mécanisme de défense adopté par des faibles ? Le père se cache derrière la médiocrité et le manque de qualité du fils, qui sont en effet les insuffisances du père lui-même.

L'attitude de Montherlant envers les femmes et les enfants s'éclaire aussi dans *Fils de personne*, comme dans *La Reine morte* : contre la mère et son fils, Georges démontre la jalousie et la haine, et Ferrante a les mêmes sentiments envers Inès de Castro et Pedro. L'attitude en question est celle d'exaspération devant les femmes et de déception devant les jeunes.

La situation dans cette pièce révèle l'écartement d'un individu et comment un être repousse un autre être, comment il sacrifie son amour à un principe de « qualité ».



## DEMAIN IL FERA JOUR.

Cette pièce fut publiée et représentée pour la première fois en 1949<sup>3</sup>.

Les personnages principaux de *Fils de personne* reviennent sur scène, mais ils sont actuellement à Paris, en juin 1944, juste après le débarquement des alliés en Normandie. L'amant de Marie l'a abandonnée et elle ne vit que pour son fils, Gillou : «Ma seule raison d'être est qu'il soit heureux », dit-elle (*DF*, I, 1 : 563). Georges les rejoint, quoique tout amour paternel soit perdu, et un sentiment de mépris pour son fils continue à l'accabler : «Mon fils est pour moi un indifférent. [...] J'ignore ou j'oublie tout ce qui le concerne » (I, 1 : 565). Gillou veut s'engager maintenant dans la Résistance et sa mère est prête à l'y autoriser. Georges est contre cette idée et son fils cède à la volonté de son père et accepte de ne pas partir. Encore une fois le père et la mère s'opposent.

Cependant Georges reçoit une lettre qui le menace de représailles pour ses activités de «collaborateur ».

Dans le second acte, Georges change d'avis et donne à son fils la permission de s'engager dans la Résistance. Il accepterait que Gillou entre dans un réseau de résistants, à condition qu'il y soit sans danger : «Je suis prêt à t'autoriser à faire quelque chose dans la Résistance, à condition que tu le fasses raisonnablement » (II, 4: 580). Georges veut en effet sauver la face et sa décision est prise par lâcheté : il a peur et son fils va lui servir de garant et amoindrir ainsi le danger.

Marie et Georges attendent ensemble le retour de leur fils unique qui est en retard. Il ne revient pas et nous voyons leur angoisse croissante. Georges avoue ce qu'il attend au lendemain de la Libération. Marie se rend compte avec horreur dans quelle intention Georges avait donné son autorisation à Gillou. Ce n'avait pas du tout été pour la patrie, ni pour un acte héroïque, mais pour sauver la réputation de Georges, père accusé de collaboration ! Pourtant Georges ne se sent pas du tout coupable : «On m'accuse de ce qui n'est pas vrai. On me menace à cause de ce qui n'est pas vrai » (III : 589). Quand à la fin de la pièce un messenger arrive à la porte, nous devinons que Gillou est blessé, ou plus vraisemblablement, mort.

---

<sup>3</sup> Je quitte le fil de la présentation chronologique pour insérer le résumé de *Demain il fera jour* après celui de *Fils de personne* car la pièce *Demain il fera jour* est un épilogue à *Fils de personne*.

## Axes de réflexion.

Dans cette pièce nous voyons comment un père peut risquer la vie de son fils pour sauvegarder la sienne : Georges s'est servi de son fils pour sauver sa peau. Quatre ans auparavant, Georges, dans *Fils de personne* était un père déçu par son fils qu'il jugea médiocre et sans qualité. La rupture permanente entre père et fils ne tarda pas à apparaître ; comme on l'a vu dans *Demain il fera jour*, où c'est Georges qui est le lâche, l'indécis qui sacrifie son fils pour protéger l'idée qu'il a de soi. Et le pire, c'est que Georges ne se tient pas pour coupable. Il s'est convaincu que Gillou «était marqué depuis toujours», que c'était son sort implacable. Les paroles de Marie résument le caractère du père : «Lâche quand tu m'as abandonné à sa naissance. Lâche quand tu m'as abandonné à Cannes. Lâche et hideux quand tu viens de le tuer, pour te sauver toi-même » (III : 590).

Georges Carrion, égoïste comme Ferrante, a commis un crime contre son enfant.





## UN INCOMPRIS.

Cette comédie en un acte fut écrite en 1943 et sert comme court lever de rideau destiné à être joué avant *Fils de Personne*.

Bruno, jeune homme de vingt-deux ans, se sépare de la jeune fille Rosette, bien qu'il l'aime. C'est qu'elle est en retard pour un rendez-vous, ce qui agace Bruno, et pour cette raison il l'abandonne. Inflexible et plein de vertueuse confiance, il ne peut plus aimer Rosette, comme il le dit,

si je continuais d'aimer dans la faiblesse et dans l'indignité, en acceptant chaque semaine que tu me désobliges.[...] Je te perds, mais je préfère mon malheur tête haute à un bonheur toujours humilié. [...] Je m'aime plus encore que je ne t'aime (*IN*, I, 4: 329).

Selon son propre aveu, il préfère la solitude au commerce des gens qui ne sont jamais ponctuels. Il reconnaît qu'il

finit par préférer mille fois la solitude, la solitude et son visage d'abandon, la solitude et tous les manques à gagner qu'elle comporte pour un homme jeune, à un commerce avec le monde dont tout le profit est répandu par l'usure nerveuse que les gens vous causent en n'étant jamais à l'heure (*I*, 1: 318).

Sous le masque de la force, on voit dans cette pièce la défaillance et la stupidité masculines. Rosette, le personnage féminin, incarne l'intelligence et la sensibilité.

### Axes de réflexion.

Dans cette œuvrette Bruno renonce à ce qu'il aime à cause d'un principe : il exige la ponctualité et la politesse. Il est pareil à Georges Carrion dans *Fils de Personne*, qui abandonne son fils à cause d'un principe : celui-ci revendique de la « qualité » ; il ne supporte pas ceux qu'il juge « médiocres ». Pourtant le drame de renonciation est plus gravement traité dans *Fils de personne*, car celui des amants d'*Un Incompris* est comique justement par le ridicule de Bruno, obsédé qu'il est par le temps et par les minuties :

Quelqu'un arrive chez vous avec une demi-heure de retard, votre rendez-vous suivant en est retardé d'autant, et ainsi de suite des autres. Le dernier de la journée, on n'a plus le temps d'y rien

mettre. Et chacun d'eux, ce qu'on avait à y faire, on l'a fait en se bousculant, on l'a bâclé (I, 1: 317).

Pierre, ami de Bruno, qui joue le rôle d'intermédiaire dans la pièce, se moque de lui en disant :

Je crois que, si tu étais à attendre le bourreau, ce qui te tracasserait, ce ne serait pas l'ennui de mourir, mais l'irritation parce que le bourreau est en retard (I, 1: 318).

*Un Incompris* touche en même temps à la question de l'héroïsme, car Bruno, qui se croit inébranlable et sincère, pense qu'il fait «un sacrifice héroïque... » tout en prétendant «être ce qu'[il est] ». Mais c'est «un faux héroïsme », dit son ami Pierre et tout en se plaignant de Bruno, il opine : «Pauvre vieux, tu es un incompris » (IN, I, 3 : 325).



## MALATESTA.

Inspirée de la Renaissance italienne et des chroniques de cette époque-là, *Malatesta*, pièce en quatre actes, fut publiée en 1947 et représentée pour la première fois en 1950.

L'action se déroule à Rimini et à Rome, de juin à octobre, 1468. Le personnage principal, Sigismond Pandolphe Malatesta, cinquante et un ans, est d'une corruption notoire. Condottiere légendaire et féroce, dans la scène d'ouverture il tue son maître d'armes dans un duel sans le moindre sentiment de remords. C'est un homme plein de contrastes qui porte de multiples masques, et selon son créateur, il est à la fois « chef de guerre, poète, érudit, mécène, assassin, fou coureur, alors que sa femme Isotta est la passion constante de sa vie » (*Malatesta*, Avant-Propos : 338).

Quand il apprend de son gendre, Camerino, que le pape propose d'installer ses propres troupes à Rimini, Malatesta est outragé. Il a peur que le Vatican n'ait l'intention de le déposséder de sa ville, et malgré les conseils prudents de sa femme, qui lui dit : « Faire tuer le pape est un projet qui mérite l'examen. le poignarder vous-même est une extravagance née d'une bouffée de délire. Vous seriez massacré sur-le-champ » (*ML*, I, 8 : 357), Malatesta se résout à aller tuer le pape Paul II. Heureusement ses desseins seront contrecarrés par le pape lui-même.

Dans le deuxième acte Malatesta est au Vatican où il est reçu par le pape qui est entouré d'une cour méfiante. Malatesta et le pape s'affrontent et ce dernier reproche ses crimes à Malatesta :

Vous avez outragé toutes les lois : les divines, les naturelles et les humaines. Vos crimes dépassent toute mesure. Vous vous moquez de la chrétienté. Vous avez trahi et tenté d'empoisonner Sforce, votre beau-père. Vous êtes présumé avoir étranglé vos deux premières femmes (II, 5: 369).

La liste continue et le pape ordonne à Malatesta de jeter son poignard et suggère qu'il entre à son service comme condottiere. Celui-ci accepte avec gratitude, sans être conscient ni de la perfidie du pape ni du fait qu'il serait surveillé sans cesse dans ce piège tendu par le pape. Il veut se confesser au pape, mais le pape refuse. Malatesta devient presque prisonnier au Vatican, où il est méprisé des Romains.

Sa femme, Isotta, vient plaider sa cause auprès du pape et défend son mari contre les allégations dont il est accusé. Montherlant nous avertit

que le seul témoignage contre Malatesta est celui du pape, et que ce témoignage est en tout cas suspect : «Malatesta passe pour quatre fois assassin, et peut-être n'assassina-t-il JAMAIS. Constatation terrible » (ML, Avant-Propos : 339).

On permet enfin à Malatesta de rentrer à Rimini pour trois mois. Une fois chez lui Malatesta redevient un tyran despotique, égoïste et sans scrupules. Plein d'assurance et d'orgueil, Malatesta séduit la jeune fille Vanella et humilie son entourage, surtout Porcellio, qui est chargé d'écrire sa biographie. A la fin, poussé au bout, Porcellio empoisonne son maître tout en lui disant avec ironie : «Et Votre Magnificence n'a-t-elle pas écrit [...] qu'une 'belle mort ennoblit une vie entière' ? » (ML, IV, 10 : 411). En plus, tandis que Malatesta agonise, Porcellio brûle les pages de *La Vie magnifique de Sigismond Malatesta* sous les yeux du condottiere. Malatesta meurt dans la solitude, impuissant et aliéné de tous :

Tout ce que j'ai de mortel m'abandonne. Mon immortalité, au secours ! [...] dites-moi quelque chose, ouvrez-moi les bras dites-moi que mon nom palpitera encore [...] dites-moi que je ne vais pas cesser d'exister, ce serait atroce... - Mais rien : pas un geste, pas un signe ... Ah ! ils s'effacent ! - Alors, que je m'efface moi aussi (IV, 10: 412).

### Axes de réflexion.

Selon Montherlant *Malatesta* est une tragédie de l'aveuglement et de la désillusion. Les personnages -- Malatesta, Isotta, le pape et Platina -- sont tous motivés par des croyances erronées qui mènent à des actes incohérents. Dans cette pièce il s'agit aussi de la trahison et de la peur, des malentendus et des pièges : Malatesta est trahi par Porcellio Pandone, lettré à la cour, et par le pape Paul II. Mais il est à son tour aussi traître et pusillanime. Les problèmes évoqués dans cette pièce se rapportent donc à la nature permanente des hommes, aux questions du pouvoir et de la politique.

Malatesta se préoccupe sans cesse de trouver en soi, dans l'idée qu'il se fait de lui-même, sa seule justification. «Je parle avec moi-même », dit-il. «Nous avons toujours beaucoup à nous dire. Je dialogue avec ce que je suis, avec ce que j'ai été, avec ce que je rêve d'être, avec ce que je veux être ». Et plus loin : «Laisse-moi mes folies. Une petite flamme de folie, si on savait comme la vie s'en éclaire. Et puis, si je ne me regardais pas vivre, pourquoi vivrais-je ? » (I, 8: 358). Il parle avec candeur et avec effronterie, sans la réalisation qu'en fin de compte il sera trahi par

ceux qui l'entourent, par le pape et par Porcellio. Ce n'est que sa femme Isotta, la voix de lucidité dans la pièce, qui s'acharne à sa défense et qui prévoit le danger qui menace son mari.

Dans *Malatesta*, Montherlant peint l'image de la solitude d'un homme qui est dupe de tous ceux qui s'approchent de lui.



## PORT-ROYAL.

Drame en un acte, cette pièce fut publiée en 1954. La pièce fait partie de la trilogie catholique qui comprend *Le Maître de Santiago* et *La ville dont le prince est un enfant* qui seront résumés plus loin.

Un premier *Port-Royal* fut écrit par Montherlant entre 1940 et 1942, mais, à en croire l'auteur dans la *Préface*, «il parut que sa mise en scène ne serait pas acceptée par l'Occupant». Quelques années plus tard, Montherlant écrivit un second *Port-Royal*, «inspiré d'un autre épisode de l'histoire du monastère et entièrement différent du premier» (*PR*, Préface : 842).

Cette seconde pièce se noue autour de la condamnation du jansénisme. Montherlant a puisé son inspiration dans l'ouvrage de Sainte-Beuve qu'il lut en 1929. Il explique :

J'avais dépassé alors le catholicisme à l'italienne qui fut celui de ma première jeunesse et j'étais entré dans la sympathie et le vrai respect pour le christianisme pris au sérieux. La découverte du vrai Port-Royal me montra où était ma vocation. Toute la source émotionnelle en était contenue pour moi dans une phrase de Sainte-Beuve : 'Port-Royal ne fut qu'un retour et un redoublement de foi à la divinité de Jésus Christ'. Ce n'était pas que j'eusse cette foi, mais c'était le temps que j'écrivais » (*Notes de théâtre*, 526)

«J'ai découvert un autre christianisme, ou bien le vrai, ou bien plus proche du vrai, en 1928, avec *Port-Royal* de Sainte-Beuve. Il se rapproche de celui que j'aurais vécu, si j'avais eu la foi » (*Carnets*, 1972 : 90).

L'action réside dans l'évolution morale des religieuses du célèbre couvent janséniste face aux persécutions dont elles furent l'objet de la part des autorités religieuses en 1664. Montherlant réunit en une journée les événements des 21 et 26 août.

La scène se passe au monastère de Port-Royal. Les religieuses refusent, pour la plupart, de se soumettre à l'archevêque de Paris, Monseigneur de Péréfixe, et de signer le formulaire exigé par Louis XIV, formulaire désavouant les thèses de Jansénius. La jeune sœur Gabrielle, appelée au parloir par son père, résiste à toutes les pressions de ce dernier :

Non, je ne signerai pas un formulaire qui condamne toutes les idées sur lesquelles le monastère a été réformé, c'est-à-dire en quelque sorte fondé. Ni notre mère Agnès ne veut qu'on le signe, qui est le reste vénéré du temps de M. de Saint-Cyran, ni M. Arnauld, que nous suivons en tout, ni ma sœur Angélique de Saint-Jean, qui est moins sa nièce que sa fille devant l'esprit (*PR* : 856).

Les religieuses vivent sous la menace d'un redoublement des interrogatoires et des persécutions. La Sœur Angélique, sous-prieure du monastère, s'entretient avec une autre jeune sœur, Françoise, qui se plaint de voir la préoccupation de «l'unique nécessaire [la prière]» distraite au profit des «bulles», «formulaires», «libelles», «pamphlets» et «censures». La Sœur Angélique lui répond qu'il n'est pas possible de se soustraire à la pression des «affaires du temps», et que la communauté a le devoir de maintenir ses droits et de s'opposer à l'injustice. De leur conversation deux attitudes sont mises en opposition : la Sœur Angélique est port-royaliste fidèle et la Sœur Françoise pense que toutes les querelles détournent les religieuses de la prière, leur seule raison d'être. La mère Agnès, ancienne abbesse du monastère, entre et la sœur Angélique lui fait part de son effroi devant ces circonstances dramatiques, et de l'état de «tremblement» et d'«abandon» où se trouve son âme.

L'archevêque vient lui-même sommer les religieuses de se soumettre et de signer le formulaire, mais il se heurte à un refus. Il décide de priver les religieuses des sacrements et fait déporter douze d'entre elles, «les plus rebelles», vers d'autres couvents. Les exempts de police se chargent d'exécuter la mesure.

Cette épreuve renforce la sœur Marie-Françoise de l'Eucharistie, qui n'est pas du nombre des partantes, dans l'irréductibilité de sa foi. Elle défend devant l'archevêque les principes de la communauté contre les compromissions du monde, mais l'archevêque maintient les raisons qu'il lui oppose. La sœur Françoise fait ses adieux à la sœur Angélique, qui semble plongée dans une étrange prosternation. Le véritable drame réside dans la crise de doute religieux traversée par cette sœur qui s'achemine toute seule vers «les portes des Ténèbres».

La fin de la pièce voit l'entrée des douze nouvelles religieuses qui remplacent les déportées, et de la nouvelle mère commise au gouvernement du monastère. Une atmosphère de peur et d'isolement imprègne la scène, accentuée par le silence et la scène vide demandés par la didascalie.

## Axes de réflexion.

Cette pièce austère est propre à faire comprendre ce que fut le drame de Port-Royal : l'affrontement entre deux conceptions du christianisme, l'une mondaine et temporelle, l'autre éprise de spiritualité et d'absolu. Les Sœurs Angélique et Françoise et la mère Agnès constituent les trois figures détractrices, opposées à l'opportunisme tranquille de la Sœur Flavie : «Je suis entre les mains de mes Supérieurs : ils me manient comme un cadavre » (PR : 910). La Mère Agnès incarne la sérénité confiante et se montre le point fixe qui rend plus sensibles les parcours croisés de la sœur Angélique et de la sœur Françoise. Nous voyons la lutte collective de ces nonnes, leur révolte et le détachement des sœurs Françoise et Angélique. L'aspect psychologique de ces individus est mis à jour : leurs réactions envers la persécution, la trahison de la Sœur Flavie, l'expulsion hors du couvent, la tentation de signer le formulaire et le doute croissant. Tandis que l'épreuve de la persécution plonge la sœur Angélique dans une crise de doute, la sœur Françoise s'affirme avec rudesse et elle devient l'interlocutrice véhémement du pouvoir persécuteur.





## LE MAITRE DE SANTIAGO.

Cette pièce historique en trois actes fut écrite et publiée en 1947 et fut montée pour la première fois en 1948. Elle appartient à la veine chrétienne du théâtre de Montherlant avec *Port-Royal* et *Le Cardinal d'Espagne*.

L'action se déroule en Espagne, à Avila, en janvier 1519.

Les derniers Chevaliers de l'Ordre de Santiago doivent se réunir chez l'un d'eux, Don Alvaro Dabo, que son attachement à la chevalerie en déclin a fait surnommer le *Maître de Santiago*. Trois d'entre eux vont partir pour les Indes Occidentales dans l'espoir d'y faire fortune, et Don Bernal (dont le fils Jacinto aime Mariana, la fille du Maître, Don Alvaro), veut le convaincre de les accompagner pour pourvoir sa fille d'une dot. Pour que le mariage entre Jacinto et Mariana puisse se faire, il faut que Don Alvaro parte pour le Nouveau Monde en quête de richesses. Don Bernal lui présente l'entreprise comme une nouvelle croisade, mais ne fait que susciter sa colère contre les appétits que déchaîne le Nouveau Monde :

Tout ce qui a trait au Nouveau Monde est impureté et ordure. Le Nouveau Monde pourrit tout ce qu'il touche. Et l'horrible maladie que nos compatriotes rapportent de là-bas n'est que le symbole de cette pourriture. Plus tard, quand on voudra honorer un homme, on dira de lui : «Il n'a pris part en rien [sauf] aux affaires des Indes » (MS, I, 4: 490).

Quand il invoque l'intérêt de leurs enfants, Alvaro s'emporte contre les sentiments de sa fille :

On me dit que vous avez pris je ne sais quel sentiment pour le fils de don Bernal. Et vous avez [fait] cela dans une pièce de ma maison, à quelques pas de moi ! Sachez que j'ai horreur de ce genre [de conduite] (II, 2: 505).

Bernal pense alors faire intervenir le comte de Soria au nom du roi, sans cependant que le roi le sache et Mariana semble accepter cette ruse. Mais au moment où son père va céder à ce prétendu appel du roi, elle dénonce la démarche de Don Bernal. Alvaro s'agenouille devant sa fille pour lui demander pardon de l'avoir mésestimée, et dans une exaltation mystique, il l'entraîne vers la vie monastique : «Eh bien ! périsse l'Espagne, périsse l'univers ! Si je fais mon salut et si tu fais le tien, tout est sauvé et tout est accompli » (III, 5: 520). Mariana se sacrifie pour

son père en acceptant qu'ils partent pour le cloître tous les deux «pour mourir », alors que selon son père, ils partent «pour vivre » (III, 5: 519). A la fin, Mariana est atteinte par l'exaltation de la volonté divine et elle répète ce que dit son père : «Tout est sauvé et tout est accompli, car j'aperçois un Etre au regard fixe, qui me regarde d'un regard insoutenable [...] Je bois et je suis bue, et je sais que tout est bien » (III, 5: 520).

### **Axes de réflexion.**

Cette pièce a pour thème le refus du monde. Elle est teintée de pessimisme et se termine par une image symbolique de la dureté des hommes : Alvaro entraîne sa fille Mariana au couvent. Elle se sacrifie pour son père qui est fort soulagé qu'elle n'aura pas connu «l'infection de l'amour du mâle » (III, 5: 518), en épousant le fils de don Bernal. Montherlant écrit dans ses *Notes de théâtre*, (1948 : 536) qu'Alvaro aime sa fille seulement quand elle renonce à se marier, et «du jour seulement, qu'elle préserve sa pureté à lui » (*ibid* : 536).

Le sacrifice d'un enfant par un parent est un thème souvent repris dans l'œuvre de Montherlant : pour l'enfant c'est un renoncement de soi-même, de ses intérêts et de ses sentiments en faveur d'autrui ou de valeurs plus hautes. Mariana va se vouer à Dieu et à une vie solitaire. Elle succombe à la situation que lui impose son père, parce que «fascinée, enveloppée, envoûtée par lui, elle accepte tout ce qu'il veut » (*Notes*, 1948 : 535). C'est donc par amour de son père, de l'être humain que Mariana entre dans le cloître, même si à la fin nous soupçonnons qu'elle a trouvé une vocation.

## CELLES QU'ON PREND DANS LES BRAS

### OU

## LES CHEVAUX DE BOIS.

La pièce fut publiée et représentée pour la première fois en 1950.

Le héros, Ravier, est un riche antiquaire de cinquante-huit ans. Il se trouve pris entre deux femmes : Christine Villancy, décoratrice de dix-huit ans, qu'il aime follement mais qui ne l'aime pas et Mlle Andriot, soixante ans, sa secrétaire qui est passionnément éprise de lui, alors qu'il est indifférent envers elle.

Ravier est un éternel séducteur, sorte de Don Juan, et pour lui le défi de la conquête est aussi attirant que la chasse. D'où le titre de la pièce : une fois que la fille est prise dans les bras, elle n'est plus hors d'atteinte, elle ne constitue plus un défi. Comme le disait Ravier : «Les plus dangereuses de toutes, [sont] celles qu'on ne prend pas dans les bras » (*CB, Notes* : 664). Donc quand il réussit enfin à séduire Christine, il est très méchant envers elle : «Je ne vous trouve pas jolie ; vous ne me plaisez pas ; aucun de vos traits ne me plaît. Mais je vous aime » (*CB, II, 5* : 641). Et plus tard : «Tu ne me donnes rien, tout est faux dans ce que nous faisons en ce moment. Mais je dis comme le type : 'Le meuble est faux, j'en aurai des ennuis. N'importe, je le prends, parce que je sais qu'il est faux, et que j'en ai envie' » (*III, 6* : 657). Pourtant l'adoration de Ravier pour Christine est obsédante. C'est un amour-passion qui est destructrice «malheureux sans toi, ou malheureux avec toi » (*ibid*) et qui mènera au désastre.

Au lever du rideau, Ravier parle à Christine. On voit Mlle Andriot, folle de jalousie, qui ne peut supporter l'attitude de tendresse que Ravier montre envers Christine. Il ne cesse pas de penser à elle comme un amant. Mais tout comme Ravier reste sourd aux paroles de Mlle Andriot, il est inconcevable pour Christine d'avoir une liaison amoureuse avec Ravier. Un des aspects tragiques de cette situation est que Christine ignore réellement les circonstances tandis que Mlle Andriot fait semblant seulement de les ignorer. Quand elle suggère à Ravier la possibilité que Christine en aime un autre, elle le blesse en

pleine lucidité. Quant à Ravier, il porte atteinte à Mlle Andriot inconsciemment, tant il est obsédé par la jeune femme. C'est une situation sans issue qui mène à la souffrance des trois personnages. Quand Christine se donne enfin à Ravier, c'est sans amour, c'est par reconnaissance d'un service qu'il lui rend. (Il a aidé le père de Christine de sortir de ses problèmes financiers). Ravier profite de la gratitude de Christine, mais avec une certaine amertume : «Rien n'est plus bas ni plus vulgaire que la façon dont je t'accepte, mais à peu près tout ce qui existe est d'origine impure » (III, 6: 656). En effet Ravier en souffre mais il l'accepte en pleine connaissance :

Je vois se lever des spectres, les spectres de tout ce que j'aurai à souffrir à cause de toi. Je vois à présent dans quoi j'entre, et j'en suis épouvanté. [...] Allons, les jeux sont faits : je serai ton amant ; je le suis. (III, 6: 657)

### **Axes de réflexion.**

Le sous-titre de cette pièce évoque la situation des personnages qui se poursuivent sans jamais s'atteindre, qui sont pris dans un engrenage, «comme les chevaux de bois des manèges forains » (II, 4: 637). C'est un rappel d'une pièce de Sartre, *Huis Clos*, dans laquelle Garcin, un des personnages, commente les chevaux de bois et de leur impossibilité de s'embrancher: «Nous nous courrons après comme des chevaux de bois, sans jamais nous rejoindre » (*Huis Clos*, Sc. 5 :65). Dans la même pièce le personnage d'Inès dit : «(...) le trait est tiré, il faut faire la somme » (*ibid* : 90), et les mots «les jeux sont faits » rappellent un autre titre sartrien. Est-ce pour souligner un certain manque d'authenticité de la part des personnages ?

Ravier, misogyne comme son créateur, prône dans cette pièce que les seules femmes heureuses sont celles qu'on prend dans les bras, que pour elles c'est le désir physique qui est le plus important. Christine est une de celles qu'on prend dans les bras, tandis que Mlle Andriot est l'opposée, pense-t-il. Pourtant l'obsession érotique réside dans Ravier autant que dans Mlle Andriot qui l'aime avec dévouement depuis sept ans.

Plus pertinent pour notre thèse serait la solitude des trois personnages : Ravier, comme la plupart des protagonistes montherlantien, est seul, et il veille sur cette solitude avec délice.

Mlle Andriot et Christine sont, elles aussi, seules. Des phrases déchirantes sur la solitude des êtres, la solitude du cœur de Mlle Andriot, abondent dans la pièce. Mlle Andriot confesse à Ravier :

Je suis tellement habituée au désespoir que, comment vous dire ? s'il m'était donné d'avoir une joie, je crois que je n'en aurais pas de plaisir. [...] Si j'étais aimée de ce que j'aime le plus au monde, je serais encore une femme abandonnée (CB, II, 1: 631).

Le fossé des générations est aussi manifeste dans cette pièce : Christine représente la disponibilité de la jeunesse, la nonchalance et le dédain envers l'âge mûr et Ravier fait de son mieux de lui faire oublier son âge. Elle est indifférente envers Ravier et à plusieurs reprises, sans même y penser, elle souligne son âge. Ravier en souffre : «Elle hait ma vieillesse, [...] Elle ne cesse de revenir là-dessus » (I, 2: 626).

A la différence de Christine, Mlle Andriot souffre de son amour non partagé et du fait que pendant les sept ans de leur connaissance, c'est à peine que Ravier l'a remarquée. Comblée d'amertume elle s'écrie contre lui :

Ne prononcez pas ce mot de passion ; vous me faites rire. Oh ! rassurez-vous : je vous tiens pour violent, impatient, exclusif, vindicatif, orgueilleux, dédaigneux, sans pitié, et naturellement et avant tout fornicateur. Vous voyez, je crois donc que vous connaissez les passions. Mais la passion ? Mais le monde du cœur ? Mais la tendresse ? Parler de tendresse devant vous, c'est parler de couleurs à un aveugle (I, 2: 620).

Mlle Andriot, humiliée par le succès de Christine avec Ravier, ne peut se restreindre et elle le trahit en pleine lucidité. Vouée à la solitude, elle n'a rien à perdre et sa jalousie de Christine est sans bornes. Christine, comme Mariana, décide de se sacrifier et de se compromettre pour sauver son père. Ravier souffre de l'indifférence de Christine. Enfin, dans des moments les plus sombres et tristes du théâtre Montherlant, nous distinguons encore trois personnages solitaires et isolés.

## LA VILLE DONT LE PRINCE EST

### UN ENFANT.

La pièce, dont la genèse commence vers 1922, a paru en 1951 et a été représentée pour la première fois par des comédiens professionnels en 1967. La première édition porte l'avertissement suivant : « Il n'est pas dans les intentions présentes de l'auteur que cette pièce soit présentée ». A cause de la nature délicate du sujet et du fait que la pièce naît d'une expérience personnelle, traumatisante de l'auteur<sup>4</sup>, Montherlant a systématiquement refusé que cette pièce soit jouée. Quand l'auteur estimait que quelques changements dans l'opinion publique (dans le domaine politique et concernant la question de l'homosexualité) faciliteraient la représentation de sa pièce, il a donné la permission pour l'interprétation. Ginestier (1973 : 120) donne une dernière raison pour cette permission que nous pensons être juste : « le dramaturge sait que l'on jouera nécessairement sa pièce, il souhaite donc limiter les dégâts en laissant une sorte de représentation-modèle faite de son vivant »<sup>5</sup>.

Le titre de cette pièce renvoie à *L'Ecclésiaste* (X, 16) : « Malheur au pays dont le prince est un enfant ». L'action se déroule dans un collège catholique pendant l'entre-deux-guerres. Des amitiés se nouent, en dépit ou à cause de l'interdiction des maîtres, entre garçons de différents âges. L'abbé de Pradts, qui joue le double rôle de prêtre et d'éducateur, constate que « les amitiés sont absolument interdites entre élèves de divisions différentes » (*VP*, I, 1 : 679).

Deux de ces adolescents, Serge Souplier, quatorze ans et Sevrais, seize ans, se lient d'une « amitié particulière », que l'abbé de Pradts leur a publiquement interdit la veille. Il avertit Sevrais de mieux disparaître : « Il ne faut plus revoir du tout Souplier » (III, 3 : 722). De ces menaces, ressortent la jalousie et la passion de l'abbé lui-même pour Serge. Quand l'abbé retrouve les deux jeunes enfermés dans la resserre, il est furieux. Il ne veut pas partager l'amitié de Serge avec qui que ce soit. Le lendemain Sevrais apprend qu'il est renvoyé du collège. Suit un affrontement entre de Pradts et le Supérieur, où ce dernier exige que l'abbé effectue une séparation complète entre lui-même et Serge. Cette

<sup>4</sup> En 1912 Montherlant fut renvoyé du collège Sainte-Croix de Neuilly. Ce renvoi l'a marqué pendant toute sa vie. Voir nos pages 59-60 dans le Chapitre 2: *Repères biographiques*.

Deux œuvres non-théâtrales, *La relève du matin* et *Les Garçons* traitent du même sujet que la pièce.

<sup>5</sup> Montherlant aimait assister aux répétitions de ses pièces où il donnait des conseils au metteur-en-scène ou aux comédiens.

séparation n'est pas la seule douleur pour de Pradts que le Supérieur menace d'envoyer à un collège de province, s'il ose effectuer une rencontre avec le petit. Le Supérieur, consterné du fait que l'abbé est «prêtre, et élude [...] Dieu» (VP, III, 7 : 736), lui rappelle que son devoir est toujours envers Dieu, envers l'église. Pourtant de Pradts, qui n'est pas croyant<sup>6</sup>, affirme au Supérieur que le doute est partout : «l'incroyance non seulement chez les élèves, mais chez les professeurs» (III, 7 :737). Il opine : «nous avons mêlé la religion à leurs passions. Ils se souviendront toujours de leurs passions, et la religion restera avec elles ; du moins une odeur de religion» (III, 7: 736).

### Axes de réflexion.

Cette pièce, complète 'la trilogie catholique' de Montherlant. Elle a comme protagoniste un prêtre incroyant. Et derrière ce prêtre se cache un pauvre homme amer, jaloux, exclusif, amoureux et souffrant. Pourtant celui-ci est plein de tendresse pour l'adolescent Serge. Comme les deux autres pièces catholiques, celle-ci s'achève sur un doute révélé dans le dernier dialogue. Ici le Supérieur suggère une interprétation :

Supérieur : «Est-ce qu'on chante comme cela, quand on ne croit pas ? »

De Pradts constate : «L'incroyance y est partout, [...] Plus ils chantent de façon bouleversante, plus leur esprit est corrompu et leur vie privée impossible» (III, 7: 736).

L'abbé ajoute «l'incroyance (existe) non seulement chez les élèves, mais chez les professeurs. Ou un semblant de croyance» (III, 7: 737).

Ces échanges se répercutent comme «la vertu d'écœurement» d'Alvaro et le «je ne sais pas ce que je retrouverai» de la sœur Angélique. Le doute est toujours présent dans les pièces dites «catholiques» de Montherlant et ce doute aboutissent à la hantise de l'exclusion. Séparé de Souplier, l'abbé s'écroule physiquement et moralement. Il se sent exilé et seul. Responsable d'un collège où la foi est incertaine, le Supérieur lutte seul. Les deux garçons ont dû payer leur amitié d'un prix exorbitant : ils ont dû renoncer à leur amour et ne jamais se revoir.

---

<sup>6</sup> L'introduction d'un prêtre athée dans un collège religieux nous semble surprenant. Les sources de *La Ville dont le prince est un enfant* se retrouvent dans les pages de *La Relève du matin* où l'on est déjà conscient du fait que Dieu est absent des pensées, des propos et des réactions de tous les prêtres sauf chez le supérieur. Montherlant écrit dans ses *Notes de théâtre*: «Si on n'y [dans cette pièce] prononce pas le nom de Dieu, c'est parce qu'on n'y pense pas à Dieu» (771).

## BROCELIANDE.

Cette comédie en trois actes fut publiée et représentée pour la première fois en 1956. Montherlant définit sa pièce comme «une pièce triste dans une enveloppe de demi-gaieté » (*Théâtre* : 1007).

L'action se déroule dans un salon bourgeois à Paris. Persilès, le protagoniste de cinquante-neuf ans, est un pauvre type neurasthénique et d'après son créateur, «il est naturellement un homme sans courage, et un homme qui n'arrive pas à agir » (*BR : Notes*, 1003). Il est conscient du fait qu'il a raté sa vie, sans d'ailleurs avoir la moindre idée de ce qu'il aurait dû en faire. Il est égocentrique, plein de complexes d'infériorité et d'humilité et en plus, il est hanté par la mort. Un jour un étranger, nommé Bonnet de la Bonnetière, un spécialiste de recherches généalogiques, arrive pour lui apprendre qu'il est descendant de Saint-Louis. Persilès se sent transformé, investi d'une dignité presque royale et il se propose même d'écrire un article sur son ancêtre.

Son épouse n'est pas dupe et lui reproche de s'être installé dans un mythe dérisoire qui encourage un comportement prétentieux :

Ce que vous a appris le sieur Bonnet, dit de La Bonnetière, et tous ces livres que vous avez achetés depuis, tout cela vous a tourné la tête. [...] Vous donnez la comédie aux autres et à vous-même (*BR*, II, 6 : 983).

Elle apprend du généalogiste qu'il y a en effet des milliers d'autres descendants de Saint Louis : «Il y a en France cinq mille descendants de Saint Louis. Quinze mille par les bâtards » (III, 2: 996). Madame Persilès se moque de son mari, et au lieu de le reconforter, elle l'entraîne dans la détresse et dans la souffrance en lui disant : «M. de La Bonnetière prétendait que vous étiez un homme élevé qui s'ignorait. Ce que vous étiez, c'est un orgueilleux qui s'ignorait » (III, 3: 1000). Sans s'en rendre compte elle enfonce son mari davantage dans sa misère. Persilès est accablé par la révélation que «sa condition de descendant de Saint Louis, qu'il croyait rare, est répandue » (*BR : Notes*, 1006) et son amour-propre blessé, il se suicide.

### Axes de réflexion.

Cette pièce a toutes les qualités d'une comédie du boulevard, jusqu'au moment où, contre toute attente, on doit accepter le coup de revolver.



Amusant dans le langage et dans les noms : «Bonnet de la Bonnetière» -- Montherlant se moque-t-il de ses ancêtres nobles ? -- le sujet de la pièce est la situation tragique d'une âme faible qui est mal comprise. Persilès, ayant découvert qu'il est de noble lignage, pense trouver la possibilité de sortir de son existence humble et de son milieu social. Il espère abattre les barrières de la société qui se dressaient devant lui auparavant et se hausser sur l'échelle sociale. Le moment où il apprend de sa femme la mauvaise nouvelle qu'il y a des milliers de descendants de Saint Louis, Persilès perd toute espérance, et il retombe dans le désespoir et la désillusion, ce qui mène à son suicide. «Il préfère ne plus vivre, à vivre sans la raison qu'il croyait avoir de vivre avec des sentiments élevés» (*BR, Notes* : 1006). Nous pensons aussi que Madame Persilès, qui anéantit toutes les aspirations et tous les rêves de son mari, est coupable de la mort de celui-ci.

Persilès est encore un personnage du théâtre de Montherlant qui est à l'écart, seul et marginal, encore un qui s'intègre mal à la société et aux êtres qui l'entourent.



## LA MORT QUI FAIT LE TROTTOIR

### (DON JUAN).

Cette pièce, qui fut publiée et représentée en 1958, traite le mythe de don Juan d'une façon mi-tragique, mi-burlesque<sup>7</sup>. Le personnage de Don Juan est toujours le stéréotype d'un séducteur dans le théâtre. C'est un séducteur sans scrupule qui a l'obsession pathologique, innée, de rechercher de nouvelles conquêtes. Conformément à la tradition, le Don Juan de Montherlant vit pour séduire, tout en préférant la chasse à la prise.

Dans cette pièce Don Juan est un homme âgé de soixante-six ans (comparable à la plupart des protagonistes montherlantiens, qui ont tous un certain âge). En plus, il est athée comme le dit son fils et complice Alcacer, «Don Juan ne croit pas en Dieu, [...] et n'a nulle envie d'y croire » (*DJ*, III, 2 : 1061). Il a cependant peur de la mort.

L'action se situe à Séville en Espagne vers 1630. Dans le premier acte Don Juan et Alcacer sont de retour à Séville, d'où le héros s'était enfui, ayant séduit Ana, la fille du commandeur de Ulloa. Revenu, Don Juan continue à poursuivre jeunes femmes et jeunes filles et se désintéresse des calomnies qui courent sur son compte. Nous le voyons apprivoiser patiemment la jeune Linda, quinze ans : «Oh ! que cela est adorable, cette agonie d'une innocence qui se débat et qui meure ! Les fruits et les femmes ne sont bons que lorsqu'ils tombent ! » (I, 2: 1028). Tout indique une affaire en bonne voie et pourtant Don Juan couvre son visage d'un masque d'étoffe, de crainte que la mort ne le reconnaisse. Malgré son insouciance apparente, Don Juan est sans cesse hanté par la mort et le néant. Il l'attend et il la défie tout au long de la pièce :

Ce n'est pas mon genre de vie qui me rend malheureux [...].  
Arrivé à mon âge, mon expérience du monde me remplit d'horreur,  
et c'est seulement dans la chasse et dans la possession amoureuse  
que cette horreur est oubliée (II, 4: 1048).

---

<sup>7</sup> Le burlesque s'apparente traditionnellement à la farce bouffonne pour la grossièreté de ses procédés comiques. Pourtant dans la pièce de Montherlant, en poussant les personnages et les situations jusqu'à l'absurde, le burlesque prend une dimension plus dramatique et philosophique et accentue le côté sérieux et le tragique au cœur de cette pièce.

Le second acte voit la rencontre de Don Juan et le commandeur d'Ulloa dans la campagne sévillane où celui-là avoue son aventure avec Ana. Don Juan lui explique ses actions et se justifie :

S'il faut payer pour le plaisir, soit : il ne sera jamais assez payé ; le plaisir que m'ont donné les femmes est le comble de ce que peut donner la créature humaine. Mais le mal ? Quel mal ai-je fait ? J'ai rendu les femmes heureuses. Les mariées [...], les vierges [...], les veuves [...], les nonnes [...], les vieilles filles [...], les jeunes [...]. Mais ma gloire la plus sûre est de n'avoir jamais promis le mariage : [...] Et si tant de fois les maris ou les mères étaient avec moi complices, c'est parce qu'au fond les familles m'aimaient bien (II, 4: 1042).

Le commandeur l'accepte mais son épouse, la Comtesse de Ulloa, furieuse contre le séducteur de sa fille, pousse son mari à défier Don Juan en un duel. Le commandeur meurt et Don Juan s'enfuit une deuxième fois.

Ana, qui a dix-sept ans, est une personne douce et généreuse. Elle pardonne à Don Juan le meurtre de son père, «Je ne suis pas de la race qui accuse » (III, 5: 1072), et plus bienveillante encore, elle lui conseille de partir : «Partez ; voyez d'autres femmes ; aimez-moi en elles. Vivez fidèle et infidèle, mais vivez, mon ami très cher » (III, 5: 1071). Elle ne lui demande rien car elle accepte qu'«il a vécu comme Dieu [l']a fait » (III, 5: 1072). Elle est même reconnaissante envers Don Juan car, lui dit-elle : «C'est vous qui m'avez rendue femme. Cela est beaucoup plus que de m'avoir mise au monde. C'est vous qui m'avez mise au monde » (III, 5: 1072).

Alcacer essaie de convaincre son père à se mettre en sécurité. Mais Don Juan ne peut renoncer à la seule chose qu'il connaisse : la chasse. Il part, mais pas à la recherche de la sécurité, plutôt à la recherche de nouvelles aventures. Il se met encore une fois un masque pour qu'Ana ne le reconnaisse pas. Mais ce masque se métamorphose en une tête de mort qui colle sur la peau : Don Juan se rend compte que ce masque «s'est incrusté dans mon visage, il s'est mélangé à ma chair » (III, 7: 1078). Pourtant cela ne l'empêche pas de continuer ses passades : «Une tête de mort ? A la bonne heure ! En avant ! Au galop pour Séville » (*ibid*).

### **Axes de réflexion.**

Montherlant cite en exergue de *Don Juan* une phrase tirée de *Aux Fontaines du désir* (1927) : «La vie ? Une comédie qu'il faut bien

prendre au tragique » (*DJ* : 1009). Dans cette pièce, comme dans d'autres pièces montherlantiennes, le 'oui et le non' se mêlent et l'on se rend compte que le pathétique alterne avec la bouffonnerie, la douleur se confond avec la gaieté, et l'idée du plaisir et de la possession amoureuse coïncide avec l'idée de la mort. Montherlant s'efforce de redonner au théâtre sa dimension tragique et son protagoniste Don Juan offre au spectateur le miroir dérisoire et pathétique de la condition humaine.

Le côté tragique de *Don Juan* est donc à remarquer dans la crainte que ressent le héros devant sa mort prochaine. Dans ses *Notes de 1958* (1083) Montherlant observe : «[Don Juan] a horreur de sa mort ; il est obsédé par cette horreur. Mais quand elle est devant lui, il la traite avec courage, avec nonchalance ».

Un autre aspect fondamental au personnage de Don Juan est son besoin de la chasse et de la possession passagère, qui sont pour lui une drogue et une obsession :

Chaque fois que je fais tomber une femme, c'est comme si c'était pour la première fois. Il faut que j'en aie au moins trois par jour : c'est mon pain. Une à telle heure, une à telle heure, et sans se rencontrer, quelle jonglerie ! (*DJ*, I, 1 : 1016).

La particularité «donjuanesque » du Don Juan de Montherlant est qu'il est, comme le dit Ana, à la fois fidèle et infidèle, heureux et malheureux :

Ce n'est pas mon genre de vie qui me rend malheureux, c'est lui qui m'empêche de l'être. Arrivé à mon âge, mon expérience du monde me remplit d'horreur, et c'est seulement dans la chasse et dans la possession amoureuses que cette horreur est oubliée. De tous côtés autour de moi je ne trouve que la nuit noire ; mes heures de chasse et d'amour sont les étoiles de cette nuit ; elles en sont l'unique clarté. Seulement, n'ayant pas de mémoire, je dis que le bonheur écrit à l'encre blanche sur des pages blanches (II, 4: 1048).

Tantôt il a peur de la mort, tantôt il va à sa rencontre : «Ne me retiens pas ! Laisse-moi mon abîme ! Je ne peux pas attendre une minute de plus. Ma bouche s'en sèche » (III, 7: 1077). Malgré sa crainte de la mort, Don Juan peut s'oublier dans ses aventures. Il l'explique à Alcacer :

Si je n'accroche pas une femme nouvelle aujourd'hui, un demain, un chaque jour, c'est ma vie de séducteur tout entière qui

s'évanouira comme un mirage. J'ai besoin d'avoir été, et j'ai besoin d'être. En chasse ! En chasse ! Je ne peux pas faire autrement (*ibid*).

Par conséquent, la thèse montherlantienne de syncrétisme et alternance, la dualité innée dans l'être humain, est illustrée à merveille dans cette pièce en l'homme qui est « ambigu, complexe, et agrandi de toute l'envergure de la mort » et comme son créateur « insaisissable » (*Notes de théâtre* : 1093).

Il y a trois personnages dans la pièce que Montherlant nomme seulement les « penseurs ». Comme le chœur grec, ils commentent les propos et l'action. Au dernier acte ils exposent leur interprétation du mythe de Don Juan :

Le drame du séducteur, c'est le drame même de l'artiste, qui n'arrive jamais à réaliser parfaitement ce qu'il imagine, comme Don Juan n'arrive jamais à réaliser l'amour (*DJ*, III, 2 : 1060).



UNIVERSITY  
OF  
JOHANNESBURG

## LE CARDINAL D'ESPAGNE.

Cette pièce en trois actes fut écrite, publiée et représentée en 1960.

Le héros est le cardinal Cisneros, devenu régent d'Espagne pendant l'enfance du futur Charles Quint, du fait de l'incapacité de la reine Jeanne la Folle, fille du roi Ferdinand et veuve de Philippe le Beau.

Au début de l'action, en 1517, le cardinal s'apprête à remettre l'Espagne au jeune Charles Quint qu'il a fait reconnaître pour roi. Il apparaît dans tout son autorité, persuadé, à quatre-vingt-deux ans, qu'il sert Dieu en servant l'Etat. Il est indifférent aux haines que suscite son despotisme, il est particulièrement dur avec son petit-neveu Cardona, capitaine de sa garde, qui désire se retirer de la cour, et il est belliqueux quand celui-ci lui fait le reproche d'avoir, à son âge, le goût du pouvoir :

A quoi bon étreindre d'une main si ferme, puisque la main d'un moment à l'autre va s'ouvrir ? Pourquoi être impitoyable, quand dans un instant on sera digne de pitié ? (CE, I, 7 : 1123).

L'indifférence de Cisneros, «l'indifférence aux choses de ce monde» (III, 2: 1156), est manifeste dans un dialogue avec son neveu, Cardona (I, 7: 1119) :

Je vous l'ai dit : être insulté m'amuse. [...] Je gouverne ; je sers donc des hommes. Pourquoi ai-je ri ? J'ai ri, de sentir que je ne souffrais pas de ce qu'il<sup>8</sup> me disait. Je ne souffre pas des hommes qui m'insultent.

En effet, Cisneros comme Ferrante, est «las» et il sent la futilité de toute action, mais comme Ferrante, il agit, emporté par l'habitude et par les besoins de la situation.

Au deuxième acte, Cisneros est retenu par la reine Jeanne dans un long entretien lorsqu'il vient la préparer à recevoir son fils. La reine, qui vit cloîtrée depuis son veuvage, anéantit l'assurance du cardinal en lui révélant qu'il a perdu son âme pour une cause vaine :

Ce n'est pas sur son lit de mort qu'on doit découvrir la vanité des choses ; c'est à vingt-cinq ans, comme je l'ai fait. [...] Le combat que vous avez mené ! Mener un combat ! Lutter contre les

---

<sup>8</sup> Le Chapelain est venu comme intermédiaire du duc de Estivel, son maître, pour juger des «inepties» de Cisneros.

hommes, c'est leur donner une existence qu'ils n'ont pas. Et puis, quoi qu'on y gagne, cela ne dure qu'un instant infime de cette éternité dont les prêtres parlent mieux que personne (II, 3: 1141).

Nihiliste, la reine continue avec des blasphèmes contre la volonté divine «Dieu est le rien » (II, 3: 1144), et contre la vanité de l'action : «Il y a le rien et il y a l'être : ils sont faits pour danser ensemble. Le oui et le non sont pour moi comme deux mouches qui dansent accouplées : on ne distingue pas l'une de l'autre » (II, 3: 1146). Elle souffre enfin d'une crise de nerfs et les demoiselles d'honneur l'entraînent vers sa chambre.

Au dernier acte, le Cardinal s'effondre sous le poids de l'argumentation de la reine. Il déclare qu'il souffre profondément : «La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, [...]. [Elle] m'a mis devant ma part la plus profonde, celle que je n'ose regarder » (III, 2: 1154). Il décide de se consacrer exclusivement à Dieu. Il sent ses forces perdues et il est tourmenté d'un malaise, ce qui mène ses ennemis à la conclusion que la mort s'approche de lui, et il dit à Cardona : «La reine m'a mis dans un trouble dont vous cherchez à profiter » (III, 3: 1161). Pourtant le cardinal se domine, se fortifie et reprend son rôle de maître, car il veut vivre pour rencontrer le roi avant de mourir : «Je rencontrerai le roi. Je lui dirai ce que j'ai à lui dire. Ensuite je mourrai s'il le faut » (III, 4: 1163).

C'est maintenant qu'une lettre arrive du roi Charles qui exige que Cisneros quitte Madrid et se retire dans son diocèse pour y «prendre un repos si nécessaire à [sa] vieillesse » (III, 6: 1170). Cela lui signifie sa disgrâce, malgré la gratitude du roi exprimée dans la lettre : «Je ne cesserai d'avoir pour Votre Seigneurie le respect et l'affection d'un fils » (*ibid*). Le Cardinal qui comprend enfin la perfidie de son neveu quand il lit la lettre traîtresse, tombe, foudroyé, en présence de Cardona, qui juge enfin que son oncle était bel et bien comme les autres. La conclusion de la pièce met en valeur la vanité de toute chose.

### **Axes de réflexion.**

Cette pièce a pour thème prédominant le conflit opposant le goût du pouvoir et l'aspiration au dépouillement, le sens du service au sentiment du néant. D'après Montherlant le problème évoqué dans *Le Cardinal d'Espagne* est «celui de l'action et de l'inaction [...] car il n'y a pas de problème plus essentiel pour un homme que celui de décider si ses actes ont un sens ou n'en ont pas » (CE, Postface : 1172).

Cette idée se trouve reprise maintes fois dans le théâtre de Montherlant : Dans *La Reine morte*, Ferrante sent aussi la futilité des actions, mais comme Cisneros il s'accroche au pouvoir avec obstination. Dans *Le Maître de Santiago*, Montherlant inverse la situation et Alvaro se détache du monde.





## L'EMBROC.

Cette saynète<sup>9</sup>, écrite et représentée en 1963, est une adaptation à la scène du dialogue *Les Onze devant la Porte Dorée*, écrit en 1924 et publié la même année dans *Les Olympiques*.

Deux personnages sont en conflit : le Capitaine d'une équipe junior de football, dix-sept ans et Jacques Peyrony, un des joueurs de quinze ans et demi.

L'argument est simple: le Capitaine de l'équipe est abandonné par Peyrony qui lui annonce son intention d'accompagner les autres membres de son équipe au club plus réputé de Blackwater. Le Capitaine est attristé : «Tout ce que j'ai fait est perdu » (*EM* : 1226) et il plaide sa cause à Peyrony : «Je ne peux pas supporter que tu me manques à l'heure où j'ai besoin de toi. J'avais combiné cette équipe avec toi comme extrême droit, en tenant compte de tes qualités et de tes défauts » (*ibid*). Après avoir tout essayé, chantage affectif y compris, il réussit à persuader à Peyrony de rester. Il est évident en même temps que le capitaine a des sentiments autres que professionnels pour Peyrony, le jeune joueur de football, comme il le dit :

Un jour j'ai voulu te donner l'amour du corps, comme un contrepoids à la vie de l'esprit, à la vie du cœur, et à la vie de l'âme. Aujourd'hui le corps a envahi tout. Je t'écoute, et je songe à une phrase qui est dans Shakespeare : *There is a world elsewhere*.  
«Il y a un monde d'ailleurs (1228).

### Axes de réflexion.

Ce lever du rideau est sans profondeur, mais il traite néanmoins de certains thèmes chers à Montherlant, ceux de l'exclusion, de l'abandon et des rapports humains. La maxime que «tout vient des êtres » est encore une fois illustrée dans cette pièce.

---

<sup>9</sup> L'intrigue de *L'Embroc* est basée sur la rencontre de Montherlant avec Peyrony, un ami de jeunesse, garçon de treize ans. L'histoire est racontée dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* (1963), récit véridique selon Montherlant, qui avoue que c'était «un morceau de ma vie que j'y ai raconté » (1963 : 215).

## LA GUERRE CIVILE.

Cette pièce de Montherlant fut publiée et représentée pour la première fois en 1965. *La Guerre civile* coïncide avec le commencement de la guerre en Algérie. Située dans le cadre de l'histoire romaine, elle traite des machinations politiques et du pouvoir, de l'injustice, de la douleur, de la révolte et se réfère à la société française pendant les années cinquante-soixante. Avec les Romains de *La Guerre civile*, Montherlant propose une vision microcosmique de toute l'histoire. Il écrit : « Tout ce qui est *opus romanum* est *opus humanum*, tout ce qui est œuvre romaine est œuvre humaine » (*Postface de la Guerre Civile* : 1311).

L'action est située dans le camp de César, en l'année 48 avant Jésus-Christ. Il y a dix-huit mois, César a passé le Rubicon. Pompée, battu plusieurs fois, a fait retraite à travers l'Adriatique. Il s'est arrêté à Dyrrachium. César a occupé l'Italie, puis il est venu rejoindre son adversaire auprès de Dyrrachium. Il y a quatre mois que les deux camps sont face à face, sans engagement sérieux. Toute une série de morts, de trahisons et d'attentats a eu lieu, mais c'est la mort de Pompée, la triste fin d'un héros, qui forme le nœud de la pièce.

La pièce est peuplée de personnages masculins. — Il n'y a qu'une voix féminine, qui est celle de la 'Guerre civile'. Elle annonce dans le prologue ce qui se passe derrière le rideau : « Je suis la Guerre civile. Et j'en ai marre de voir ces andouilles se regarder en vis-à-vis sur deux lignes, comme s'il s'agissait de leurs sottises guerres nationales » (*GC*, I, 1 : 1243). Au commencement du drame nous découvrons que César avait déjà franchi le Rubicon il y a plus d'un an, et que Pompée, son adversaire, avait subi des défaites. Les centurions, les légionnaires et les soldats discutent l'antagonisme de César et de Pompée. Pompée et son armée sont maintenant dans « une fortification du camp de César » et les deux armées se regardent. Acilius, tribun du peuple, capitaine dans l'armée de César, déteste Pompée et se moque de lui. Il essaie d'enflammer la colère des soldats contre Pompée. Laetorius, bras droit de César, tribun du peuple, avec son complice Fannius, s'appêtent à rejoindre de nuit le camp de Pompée, Fannius par intérêt sordide et Laetorius par vanité blessée.

Dans le second acte, on est dans la tente de Caton, dans le camp de Pompée. Pompée doit attaquer le lendemain à l'aube. Caton, homme de principes, est contre tout abus d'autorité. Pompée, qui cherche surtout à satisfaire son ambition personnelle, craint de l'avoir contre lui s'il est

victorieux ; les deux hommes s'affrontent. Caton, devant l'opportunisme et la suffisance de son chef, est prêt à se décourager. Toujours le traître, Laetorius parle maintenant à Caton au sujet de sa haine de César. Laetorius, avec grande cruauté, fait massacrer trois cents prisonniers césariens, ses anciens soldats. Caton croit à la victoire de César et il pense désespérément à l'avenir de Rome, condamnée à la décadence. Caton choisit la cause de Pompée parce que c'est une cause sans espoir. Entre-temps, Pompée garde un orgueil optimiste et il encourage Caton de haranguer les soldats la veille de la bataille.

Au troisième acte, César est en fuite. Après le combat victorieux de Pompée à Dyrrachium, les Pompéiens rêvent de revanche, de confiscation des biens de leurs ennemis et d'enrichissement. Mais Pompée ne se décide qu'avec peine à exploiter sa victoire et à poursuivre César. Il est toujours inquiet du sort de sa famille, il est sûr que la grandeur de Rome est ruinée et que l'Orient vaincra. Il se méfie de tous ses partisans qu'il croit capables de trahison. Pendant ses tergiversations, Pompée avait laissé à son adversaire César le temps de regrouper ses forces avant de l'attaquer à Pharsale. Il a cru prématurément à la défaite et s'est enfui le premier tout en abandonnant ses troupes. Dans ce tourment Brutus trahit Pompée, qui est tué sur l'ordre du roi d'Égypte.

La voix du Chœur s'élève pour raconter la fin de l'histoire avec ses morts, ses meurtres, ses trahisons et ses suicides. La pièce se termine sur un ton pessimiste, sans aucun espoir pour l'avenir : «Et les hommes reprirent les haines et les armes, et ils recommencèrent... » (III, 8: 1306), mobilisés par d'autres causes.

Le rideau tombe sur l'annonce du Chœur de ce qui suivra : Pharsale et la mort de Pompée.

### **Axes de réflexion.**

*La Guerre civile* illustre le combat sans foi en la cause que l'on défend. Caton résume cette attitude quand il se dit : «Fatigué de me sentir capable de mourir pour une cause dont je n'ai ni la croyance qu'elle vaincra, ni peut-être le désir qu'elle vainque » (II, 7: 1281).

Dans *La Guerre civile* Montherlant évoque la violence de l'histoire, la brutalité de toutes les époques, la malhonnêteté des hommes de pouvoir et la futilité de toutes les guerres. D'après lui, la seule réalité de la vie,

c'est la mort et que «demain, les deux partis seront confondus chez les morts, après-demain confondus dans l'oubli » (II, 4: 1278).

La maxime de Montherlant que «tout vient des êtres », est encore une fois illustrée avec clarté dans cette pièce car l'action est motivée par le caractère des personnages, imbus qu'ils sont de vertu, de lâcheté, de contradictions. Comme le constate Montherlant dans la *Préface* du livre *Un Assassin est mon maître* (1056) :

Ce n'est pas la fatalité antique, fille des dieux et extérieure à l'homme, qui intervient dans cet univers, mais une fatalité toute intérieure que les forts comme les faibles portent en eux.

En plus, Montherlant écrit dans ses *Notes de théâtre* (*La Tragédie sans masque*, 260) :

Tous mes personnages de théâtre, ou presque, finissent (leur vie, ou la pièce) détruits par une part d'eux-mêmes, une part dévoratrice, qui détruit celle qui pourrait lui résister : Georges Carrion, l'abbé de Pradts, la sœur Angélique de Saint-Jean, Persilès, le cardinal Cisneros, Pompée.

Ainsi, *La Guerre civile* apparaît comme un grand débat qui oppose la morale et le bien public aux naturelles ambitions personnelles. Montherlant nous frappe encore une fois par sa profonde lucidité sur la nature humaine.

## ANNEXE IV

### Henry de Montherlant et l'Afrique du Sud

Pour nos lecteurs en Afrique du Sud, il est intéressant de noter que Claude Beguin Billecocq, cousin de Henry de Montherlant, était Chargé d'affaires à l'Ambassade de France à Pretoria en Afrique du sud pendant les années soixante.

Monsieur Billecocq est l'auteur d'un recueil, *Des Montherlant à Montherlant* (1992), qui rassemble des récits, des anecdotes, des photographies et toute une chronique du lignage de Henry de Montherlant. Ces annales débutent à la fin du XVIII<sup>ième</sup> siècle et s'achèvent au commencement du vingtième siècle.

Deux des lettres que Montherlant écrivit à son cousin figurent en facsimile aux pages 273 et 274 du recueil et sont à lire dans les pages qui suivent.



Paris, le 27 mai 1963.

Monsieur Claude BEGUIN BILLECOCQ  
Conseiller d'Ambassade de France  
George Street 807  
Arcadia  
PRETORIA  
(Afrique du Sud)

Monsieur,

Je ne sais si je dois vous appeler mon cousin pour vous remercier, bien tardivement, de votre aimable lettre, car je perds pied très facilement dans les liens de famille et les histoires de généalogie. Ma tante et mon oncle Beguin Billecocq ont joué un assez grand rôle dans mon enfance, et mon adolescence. J'allais très souvent chez eux en visite ou à la campagne, et les appréciais beaucoup.

Je suis touché que vous vous soyez manifesté à moi, et m'excuse de vous avoir répondu avec tant de retard. Je me souvenais bien de votre lettre, mais celle-ci était égarée, et je ne me rappelais plus vos fonctions, c'est à dire n'avais pas le moyen de vous répondre jusqu'à ce que cette lettre eût été retrouvée.

Veillez croire, Monsieur et cher cousin, à l'assurance de mes meilleurs souvenirs.



Henry de MONTHERLANT.

Paris, le 25 juillet 1963.

Monsieur Claude BEGUIN BILLECOCQ  
Conseiller d'Ambassade  
Chargé d'Affaires à l'Ambassade de France  
PRETORIA  
(Afrique du Sud)

Monsieur et cher cousin,

Bien que je ne sois pas très fort en choses généalogiques, j'ai été intéressé par l'opuscule que vous m'avez envoyé et que je conserve dans mes affaires de famille.

Puisque vous semblez vous intéresser à la généalogie, je vous fais envoyer un petit travail de mon cousin le marquis de Saint-Pierre, membre de la Commission des Preuves à l'association de la noblesse française. Ce petit travail sur la famille Montherlant a paru en appendice à un volume qui m'est consacré, mais il en a été fait aussi un tirage à part, dont je vous envoie un exemplaire.

Veillez agréer, je vous prie, Monsieur et cher cousin, l'assurance de mes meilleurs sentiments.



Henry de MONTHERLANT.

# BIBLIOGRAPHIE<sup>1</sup>

## 1. OUVRAGES DE MONTHERLANT

### 1.1. L'œuvre dans la collection de la Pléiade (Paris :Gallimard)

#### Théâtre (1972)

- Montherlant, Henry de. 1929. *L'Exil*.  
 \_\_\_\_\_.1936. *Pasiphaé*.  
 \_\_\_\_\_.1942. *La Reine morte*.  
 \_\_\_\_\_.1943. *Fils de personne*.  
 \_\_\_\_\_.1943. *Un Incompris*.  
 \_\_\_\_\_.1946. *Malatesta*.  
 \_\_\_\_\_.1947. *Le Maître de Santiago*.  
 \_\_\_\_\_.1949. *Demain il fera jour*.  
 \_\_\_\_\_.1950. *Celles qu'on prend dans les bras*.  
 \_\_\_\_\_.1954. *Port-Royal*.  
 \_\_\_\_\_.1951. *La Ville dont le prince est un enfant*.  
 \_\_\_\_\_.1956. *Brocéliande*.  
 \_\_\_\_\_.1958. *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*.  
 \_\_\_\_\_.1960. *Le Cardinal d'Espagne*.  
 \_\_\_\_\_.1963. *L'Embroc*.  
 \_\_\_\_\_.1965. *La Guerre civile*.

#### Romans et œuvres de fiction non théâtrales (vol. 1, 1959)

- Montherlant, Henry de. 1922. *Le Songe*.  
 \_\_\_\_\_.1924. *Les Olympiques*.  
 \_\_\_\_\_.1926. *Les Bestiaires*.  
 \_\_\_\_\_.1929. *La Petite Infante de Castille*.  
 \_\_\_\_\_.1934. *Encore un instant de bonheur*.  
 \_\_\_\_\_.1934. *Les Célibataires*.  
 \_\_\_\_\_.1936. *Les Jeunes filles*.  
 \_\_\_\_\_.1936. *Pitié pour les femmes*.  
 \_\_\_\_\_.1937. *Le Démon du bien*.  
 \_\_\_\_\_.1939. *Les Lépreuses*.

---

<sup>1</sup> Pour la Bibliographie nous avons mis en application le guide MLA avec quelques éléments stylistiques empruntés au manuel Harvard.



## Romans (vol. 2, 1982)

- Montherlant, Henry de. 1967. *La Rose de sable*. éd. intégrale.  
 \_\_\_\_\_.1973. *Les Garçons*. éd. intégrale.  
 \_\_\_\_\_.1963. *Le Chaos et la nuit*.  
 \_\_\_\_\_.1971. *Un Assassin est mon maître*.

## Essais (1963)

- Montherlant, Henry de. 1920. *La Relève du matin*.  
 \_\_\_\_\_.1924. *Chant funèbre pour les morts de Verdun*.  
 \_\_\_\_\_.1927. *Aux Fontaines du désir*.  
 \_\_\_\_\_.1930 - 1944. *Carnets*.  
 \_\_\_\_\_.1932. *Mors et Vita*.  
 \_\_\_\_\_.1935. *Service inutile*.  
 \_\_\_\_\_.1938 - 1941. *L'Equinoxe de septembre et Le Solstice de juin*.  
 \_\_\_\_\_.1939. *Un Voyageur solitaire est un diable*.  
 \_\_\_\_\_.1940 - 1944. *Textes sous une occupation*.

## 1.2. Œuvres en dehors de la collection de la Pléiade

- Montherlant, Henry de. 1937. *Flèche du sud*. Paris: Maurice d'Hartoy Editeur.  
 \_\_\_\_\_.1944. *Croire aux âmes*. Paris: Jean Vigneur Editeur.  
 \_\_\_\_\_.1944. *D'Aujourd'hui et de toujours*. Belgique: Editions de la Toison d'Or.  
 \_\_\_\_\_.1949. *L'Etoile du soir*. Paris: Henri Lefèvre.  
 \_\_\_\_\_.1957. *Carnets XXII à XXVIII*. (Du 23 avril 1932 au 22 novembre 1934) Paris: Editions de la Table Ronde. Le Choix.  
 \_\_\_\_\_.1958. *Sur les femmes*. Paris: J. J. Pauvert.  
 \_\_\_\_\_.1966. *Va jouer avec cette poussière*. Paris: Gallimard.  
 \_\_\_\_\_.1970. *Le Treizième César*. Paris: Gallimard.  
 \_\_\_\_\_.1972. *La Tragédie sans masque*. Paris: Gallimard.  
 \_\_\_\_\_.1972. *La Marée du soir*. Paris: Gallimard.  
 \_\_\_\_\_.1973. *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* Paris: Gallimard.  
 \_\_\_\_\_.1974. *Le Fichier parisien*. Paris: Gallimard.  
 \_\_\_\_\_.1976. *Coups de soleil*. (écrit en 1950). Paris: Gallimard.  
 \_\_\_\_\_.1984. *Thrasylle*. Lausanne: J - P. Laubscher.  
 \_\_\_\_\_.1987. *Moustique*. Paris: Livre de poche.  
 \_\_\_\_\_.1995. *Essais Critiques*. Paris: Gallimard.  
 \_\_\_\_\_.1995. *Quelques mois de féerie, Quelques jours de galère : Inédits nord-africains (1926-1940), précédé des Orientis de Montherlant*. Paris: Guy Dugas, Editions du Donjon.

### 1.3. Articles

- Montherlant, Henry de. 1965. Montherlant présente la *Guerre civile*. *Nouvelles Littéraires*. 75004: 1-9.
- \_\_\_\_\_. 1965. Notes sur *Port-Royal*. *Revue de Paris*. 72: 3-11.
- \_\_\_\_\_. 1965. Les crises de *Port-Royal*. *Nouvelles Littéraires*. 75004: 13.
- \_\_\_\_\_. 1968. Les pages secrètes de *La Rose de sable*. *Le Figaro littéraire*. 6 - 9.

## 2. ETUDES CONSACREES A MONTHERLANT

### 2.1. Livres

- BALADIER, Louis. 1990. *Montherlant narrateur ou l'effet miroir : l'étude du récit dans l'œuvre d'Henry de Montherlant*. Lille: ANTR.
- BANCHINI, F. 1971. *Le théâtre de Montherlant*. Rome: Fratelli Palombi.
- BARRERE, Jean-Bertrand. 1987. *Le 'monstre' du Cardinal d'Espagne. Cent ans de littérature française (1850 -1950)*. Paris: SEDES.
- BATCHELOR, John. 1970. *Existence et imagination: essai sur le théâtre de Montherlant*. Paris: Mercure de France.
- BAUME, Philippe. 1987. *Henry de Montherlant et l'antiquité*. Lille: Lille-thèses.
- BECKER, Lucille. 1970. *Henry de Montherlant*. Carbondale: Southern Illinois Press.
- BEGUIN BILLECOCQ, Xavier. 1992. *Des Montherlant à Montherlant : chroniques de souvenirs oubliés, 1794-1915*. Paris: Xavier Beguin Billecocq.
- BERTRAND, Jean-Paul. éd. 1988. *Montherlant et le suicide*. Monaco: Editions du Rocher.
- BLANC, André. 1968. *Montherlant, un pessimisme heureux*. Paris: Edition du Centurion.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Montherlant, 'La Reine morte' : Analyse Critique*. Paris: Hatier.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Les Critiques de notre temps et Montherlant*. Paris: Editions Garnier Frères. Collection Critiques de notre temps.
- \_\_\_\_\_. 1995. *L'Esthétique de Montherlant*. Paris: SEDES.
- BODART, Roger. 1946. *A la rencontre de Henri (sic.) de Montherlant*. Liège: Imprimerie B. Gothier.
- BOISDEFFRE, Pierre de. 1973. *Métamorphose de la littérature. Tome 1*.

- Barrès, Gide, Mauriac, Bernanos, Montherlant, Malraux*. Marabout Université, no. 246. Paris: Interforum.
- BORDONOVE, Georges. 1954. *Henry de Montherlant*. Classiques du XXe siècle. Paris: Editions Universitaires.
- BRASILLACH, Robert. (1909 – 1945) 1985. *Montherlant entre les hommes et les femmes ; (suivi de ) deux lettres inédites de Robert Brasillach à Henry de Montherlant*. Préface de Pierre Sipriot. Paris: L'Inédit.
- CRUICKSHANK, John. 1964. *Montherlant*. Edinburgh and London: Oliver & Boyd.
- D'ARX, Paule. 1973. *La femme dans le théâtre de Henry de Montherlant*. Paris: Librairie A. G. Nizet.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Henry de Montherlant ou les chemins de l'exil*. Paris: Librairie A.G. Nizet.
- DATAIN, Jean. 1956. *Montherlant et l'héritage de la Renaissance ; suivi de, Le Sang des Malatesta, et, Montherlant et les généalogistes*. Paris: Amiot-Dumont.
- DE BEAUVOIR, Simone. 1992. *Le deuxième sexe II : Montherlant ou le pain du dégoût*. Paris: Gallimard.
- DE BEER, Jean. 1963. *Montherlant, ou l'homme encombré de Dieu*. Paris: Flammarion.
- DEBRIE-PANEL, Nicole. 1960. *Montherlant : l'art et l'amour*. Lyon: Editions Emmanuel Vitte.
- DENIS-DAGIEU, Anna. 1936. *Montherlant et le merveilleux*. Tunis: Editions de Mirages.
- DOMENGET, Jean-François. 1993. *Montherlant et les écrivains français de son temps d'après ses textes de critique*. Lille: Lille-thèses.
- DUROISIN, Pierre. 1987. *Montherlant et l'antiquité*. Paris: Les Belles Lettres.
- FAURE-BIGUET, Jacques. 1925. *Montherlant, homme de la Renaissance*. Paris: Plon-Nourrit.
- \_\_\_\_\_. 1941. *Les enfances de Montherlant*. Paris: H. Lefebvre.
- GARET, Jean-Louis. 1990. *Montherlant dans la cité*. Lille: Lille-thèses.
- GERRARD, Charlotte Frankel. 1977. *Montherlant and suicide*. Madrid: J. Porrua Taranzos.
- GINESTIER, Paul. 1973. *Montherlant : Théâtre de tous les temps*. Paris: Seghers.
- GOLSAN, Richard Joseph. 1988. *Service inutile : A study of the tragic in the theatre of Henry de Montherlant*. Mississippi: University of Mississippi. Romance Monographs.
- JOHNSON, Robert B. 1968. *Henry de Montherlant*. New York: Twayne.
- KREMER, Jean-Pierre. 1987. *Le désir dans l'œuvre de Montherlant*.

- Paris: Lettres Modernes.
- LAPAIRE, Pierre J. 1993. *Montherlant et la parole : étude d'un langage dramatique*. Birmingham, Alabama: Summa Publications.
- LAPRADE, Jacques de. 1950. *Le théâtre de Montherlant*. Paris: La Jeune Parque.
- LANCREY-JAVAL, Romain. 1995. *Le langage dramatique de 'La Reine morte'*. Paris: PUF.
- LECERF, Emile. 1944. *Montherlant ou la guerre permanente*. Bruxelles: Edition de la Toison d'Or.
- LOBET, Marcel. 1972. *Montherlant et le sacré*. Bruxelles: A. de Rache.
- MAGY, Henriette. 1937. *Les femmes dans l'œuvre d'Henry de Montherlant*. Toulouse: Lion.
- MARISSEL, André. 1966. *Henry de Montherlant*. Paris: Editions Universitaires. Classiques du XXe siècle.
- MAUROIS, André. 1967. *D'Aragon à Montherlant*. Paris: Librairie Académique Perrin.
- MERIEL, Etienne. 1936. *Henry de Montherlant*. Paris: Edition de la Nouvelle Revue Critique.
- MICHEL, Jacqueline. 1976. *'L'Aventure janséniste' dans l'œuvre de Henry de Montherlant*. Paris: Librairie G. Nizet.
- MOHRT, Michel. (1943) 1989. *Montherlant, 'homme libre'*. (nouvelle édition augmentée d'une préface). Paris: La Table Ronde.
- MONDINI, Bona. 1962. *Montherlant : du côté de Port-Royal. La pièce et ses sources*. Paris: Nouvelles Editions Debresse. 'Au carrefour des lettres.'
- MORREALE, Gerald. 1951. *An introduction to the theatre of Montherlant*. New York: University of Rochester.
- NEVILLE, Daniel E. 1966. *Henry de Montherlant : a contemporary master*. Kansas City: Lawrence.
- \_\_\_\_\_. 1967. *Henry de Montherlant and his critics*. Michigan: Isabella.
- PERRUCHOT, Henri. 1955. *Montherlant ou le vœu de l'unité*. Paris: Revue de Paris.
- \_\_\_\_\_. 1955. *La Haine des masques (Montherlant, Camus, Shaw)*. Paris: La Table Ronde.
- \_\_\_\_\_. 1959. *Montherlant*. Bibliothèque Idéale. Paris: Gallimard.
- PEZECHKIAN, Djamchid. 1989. *La mort dans le théâtre de Henry de Montherlant*. Lille: Lille-thèses.
- PLANCHE, Henry. 1973. *Montherlant entre les femmes et les taureaux*. Aix-les-Bains: Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Savoie.
- POMES, Mathilde. 1951. *A Rome avec Montherlant*. Paris: Editions André Bonne.
- RAIMOND, Michel. 1982. *Les romans de Montherlant*. Paris: SEDES.

- ROBICHEZ, Jacques. 1973. *Le théâtre de Montherlant*. Paris: SEDES.
- SAINT PIERRE, Michel de. 1949. *Montherlant, bourreau de soi-même*. Paris: Gallimard.
- SAINT ROBERT, Philippe de. 1969. *Montherlant le séparé*. Paris: Flammarion et Cie.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Montherlant ou La relève du soir. Avec 93 lettres inédites*. Paris: Les Belles Lettres.
- SANDELION, Jeanne. 1950. *Montherlant et les femmes*. Paris: Plon.
- SIPRIOT, Pierre. (1953) 1975. *Montherlant*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Album Montherlant*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Montherlant sans masque : l'enfant prodigue, 1895 - 1932*. Tome 1. Paris: Robert Laffont.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Montherlant sans masque : écris avec ton sang, 1932 -1972*. Tome 2. Biographies sans masques. Paris: Robert Laffont.
- SITO ALBA, Manuel. 1978. *Montherlant et l'Espagne : les sources hispaniques de 'La Reine morte'*. Paris: Klincksieck.
- STEPHAN, Andrée. 1981. *Le théâtre de Montherlant: incarnation d'une vision du monde*. Lille: Lille-thèses.
- TOURNIER, Marcel. 1987. *Montherlant, prince de l'humour*. Paris: Bibliothèque Nationale.
- WEISS, Auréliu. 1982. *Héroïnes du théâtre de Henry de Montherlant*. Paris: Archives des Lettres Modernes.

## 2.2. Articles

- ALLUIN, Bernard. éd. 1996. *Montherlant : Les Jeunes Filles. Roman 20-50 : Revue d'Etude du Roman du XXe Siècle*. juin. no. 21. (Toute la revue est consacrée à Montherlant).
- AREND, Alphonse. 1966. *Montherlant et son théâtre. Arts et lettres*. 3: 383-405.
- AUBRIANT, Michel. 1958. *Henry de Montherlant et le théâtre du sacrifice. Paris – Théâtre*. 131: 55-63.
- AURY, Dominique. 1971. *Un Assassin est mon Maître de Henry de Montherlant. La Nouvelle Revue française*. pp. 225.
- BARAT, Jean-Claude. 1992. *Mon journal inédit (1948-1954). La Revue des deux mondes*. pp. 65-70.
- BALADIER, Louis. 1990. *Le Chaos et la nuit de Montherlant. L'Ecole des Lettres. Revue pédagogique du Second Cycle*. 9: 3-16 ; 10: 3-13.
- BAUDET, Marie. 1995. *Montherlant via Malavoy. La Libre Belgique*. 18 janvier.
- BARO, G. 1969. *Montherlant and the Morals of Adjustment. The Sewanee Review*. 69: 704-708.

- BECKER, Lucille. 1962. Pessimism and Nihilism in the plays of Montherlant. *Yale French Studies*. 29: 88-91.
- BEDENEAU, Mireille. 1993. *Le Cardinal d'Espagne* : Etude (quelque peu psychanalytique) du personnage de Jeanne la Folle. *L'Information Littéraire*. XLV, 2: 28 - 31.
- BELLI, Angela. (sd.). The Rugged Individualists of Henry de Montherlant. *Modern Drama*. 13, 2: 156-168.
- BERNARD, Loïc. 1994. *La Guerre civile. L'Homme Nouveau*. 20 février.
- BILLETCOQ, André. 1981. Henry de Montherlant et le Patronage du bon Conseil. *Nouvelle Revue des deux Mondes*. pp. 79-86.
- BLANC, André. 1978 Montherlant disciple de Barrès : L'imitation et la distance *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. 78, 4: 597 - 607.
- \_\_\_\_\_. 1983. Etat présent des études de Henry de Montherlant. *L'Information littéraire*. 75006 : 35, 3:102-108.
- BOURCIER, Jean-Pierre. 1997. Un don Juan bouffon et tragique. *La Tribune*. 8 septembre.
- BRION, M. 1934. Trois remarques sur Montherlant. *Cahiers du Sud*. XI: 177- 188.
- CHAMBRILLON, Paul. 1972. *Le Maître de Santiago. Le Spectacle du monde : Réalités*. février. pp. 77-81.
- COURNOT, Michel. 1997. Christian Lacroix fait souffler un grain de folie sur le *Don Juan* de Montherlant. *Le Monde*. 17 septembre. pp. 27.
- CRUICKSHANK, John. 1961. Montherlant : disorder and unity. *London Magazine*. 1 April. pp. 57-64.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Le Treizième César* de Henry de Montherlant. *French Studies*. pp. 26.
- DANGER, Pierre. 1983. L'Exil et le Royaume : le thème de l'exclusion dans le théâtre de Montherlant. *La Licorne*. 7: 67-97.
- \_\_\_\_\_. 1986. Les Jeux vertigineux de l'être et du paraître dans le théâtre de Montherlant. *La Licorne*. 11: 97- 123.
- DATAIN, Jean. 1974. Montherlant ou le Courage de dépouiller. *Vie et Langage*. XXIII: 211-219.
- DE BEER, Meyer, Jean. 1973. A l'Affiche *Port-Royal*. Interview rapportée dans *La Revue de la Comédie Française*. septembre. 21: 6-8.
- DELORME, J. 1981. Correspondances : en relisant Stendhal, Montherlant and Alfieri. *RLC : Revue de littérature*. 55, 2: 239-248.
- DENIS, Stéphane. 1994. Montherlant : la déferlante. *L'Événement du jeudi*. 27 janvier.
- DEROISIN, Sophie. 1982. L'irritante affaire Montherlant. *Revue Générale*. 11 juin. pp. 57-64.

- DESCHODT, Eric. 1990. Montherlant sans fard. *Le Spectacle du monde*. Octobre. 343: 86-88.
- DOMENGET, Jean-François. 1996. 20/50 : *Revue d'étude du roman du XXe siècle, Les Jeunes Filles de Henry de Montherlant*. 21: 7-129.
- DRISSA, Mohamed-Ali. 1991. Montherlant et le théâtre intérieur ; Etude sur *La Reine morte, Le Maître de Santiago et Port-Royal. Révolutions, Resurrections et Avènements*. CDU et SEDES réunis. pp. 251-262.
- EDNEY, David B. 1940. L'Anti-théâtre de Montherlant. *Revue des Deux Mondes*. 1 février. pp. 332.
- ERIKSSON, O. 1980. Adnominal use of the preposition 'de' in French: analysis based on examples from XIXth and XXth Century Fiction. *Studia Neophilologica*. 52: 389-414.
- FRAIGNEAU, André. 1985. Montherlant et l'esprit de droite. *La Nouvelle Revue Française*. pp. 2.
- FRAISSE, Simone. 1974. Montherlant et la sœur Angélique de Saint-Jean : Histoire et Poésie. *L'Information Littéraire*. XXVI: 217-221.
- GERRARD, Charlotte. 1968. Montherlant's *Malatesta* : Pagan, Christian or Nietzschean ? *The French Review*. 41, 6: 831-838.
- GIRARD, René. 1963. *Le Chaos et la Nuit*. *Mercure de France*. juin. 11: 316-321.
- GOLSAN, Richard J. 1986. A Montherlant Renaissance. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*. 40, 1-2: 87-91.
- \_\_\_\_\_. 1984. Ange et Bête in Montherlant's *Port-Royal*. *Essays in French Literature*. November. 21: 62-67.
- HELBO, André. 1974. Prolégomènes à la sémiologie théâtrale : une lecture de *Port-Royal*. *Semiotica*. II: 359-373.
- JACCARD, Roland. 1992. Cioran or Fiendish sincerity. *Label France*. November-December. 9: 25.
- JEENER, J-B. 1948. Dans *Fils de personne* Montherlant supprime deux de ses personnages. *Le Figaro*. 11-17 décembre.
- JOHNSON, Robert. 1963. The Ferrante image in Montherlant's *La Reine morte*. *The French Review*. XXXVI: 255-259.
- \_\_\_\_\_. 1982. Montherlant's theatrical verisimilitude. *Claudel Studies*. IX, I: 26-30.
- KYRIA, Pierre. 1990. Les quêtes de Montherlant. *Le Magazine Littéraire*. 283: 88.
- LAPAIRE, Pierre J. 1989. Valeurs et fonctions du silence dans *Le Cardinal d'Espagne*. *The French Review*. 63, 2: 260-270.
- LAPLACE, Roselyne. 1972. Sur les traces des Chevaliers de Santiago. *Revue de la Comédie Française*. 5 : 7.
- LEVAUX, Léopold. 1929. Le problème de la chair dans le roman catholique. *Romanciers*. pp. 282-302.
- MARCABRU, Pierre. 1992. Montherlant, vingt ans après. *Le Figaro*

- Littéraire*. 22 septembre. pp. 3.
- \_\_\_\_\_. 1994. Montherlant, un auteur neuf ? *Le Figaro*. 15 janvier.
- MARCEL, Gabriel. 1972. Le Théâtre de Montherlant : le sens des valeurs nobles. *Les Nouvelles Littéraires*. 349: 5.
- MARCHAND, Jean José. 1990. Montherlant et la vérité. *La Quinzaine Littéraire*. 16 décembre. 568: 10-11.
- MAFRA, Antonio. 1994. Théâtre : *La Guerre civile* de Henri de Montherlant, *Petites Affiches Lyonnaises*. 9796. 16 avril.
- MAILLARD, Lucien. 1972. Henry de Montherlant : un théâtre de la faiblesse. *Revue de la Comédie Française*. 5: 6-7.
- MARIE, C.P. 1982. The Shadow and the Fairy Tree. (Anouilh and Montherlant). *Revue d'Histoire du Théâtre*. 34, 3: 264-294.
- MATZNEFF, Gabriel. 1980. A propos de la reprise de *Port-Royal*. *Revue de la Comédie Française*. 89: 19-20.
- \_\_\_\_\_. 1992. Littré 78-84. *La Revue des deux mondes*. octobre. pp. 77-79.
- MERCIER, Maurice. 1973. Le Tombeau de Montherlant. *Revue de la Comédie Française*. 23 novembre.
- MEYER, Jean. 1973. *Port-Royal* mise en scène. *La Revue de la Comédie Française*. 21 septembre.
- \_\_\_\_\_. 1992. Un théâtre dont la reine est l'écriture. *La Revue des Deux Mondes*. octobre. pp. 71-76.
- MORREALE, Gerald. 1964. Alternance and Montherlant's Aesthetics. *The French Review*. 37, 6: 628-636.
- NIDAS, Dominique. 1994. Compte Rendu de *La Guerre civile* de Montherlant. *Les Affiches Parisiennes*. février. pp. 15-16.
- NORRISH, P.J. 1960. Montherlant's conception of the tragic hero. *French Studies*. January. XIV: 18-37.
- O'FLAHERTY, Patricia. 1988. La Rose de sable. Une déclaration politique inspirée par l'amour. *Australian Journal of French Studies*. XXV: 261-266.
- \_\_\_\_\_. 1993. Mythopoeic process in Montherlant's 'Thrasylle'. *Nottingham French Studies*. pp. 64-70.
- \_\_\_\_\_. 1997. Le corps humain comme objet d'art dans l'œuvre de Henry de Montherlant. *French Studies in Southern Africa*. 26 : 70-80.
- PERRUCHOT, Henri. 1955. Montherlant ou le vœu de l'unité. *La Revue de Paris*. février. pp. 104-111.
- PEYREFITTE, Roger. 1966. Lettre ouverte à Henry de Montherlant. *Arts-Loisirs*. 55: 7-9.
- POULET, R. 1978. Trois portraits d'écrivains : J. Gracq, H. de Montherlant, J. Cocteau. *Ecrits de Paris*. octobre. pp. 88-94.
- PRICE, Jonathan. 1965. Montherlant's Aesthetics. *Modern Drama*. 8, 3: 324-341.
- RAIMOND, Michel. 1985. Mauriac et Montherlant. *L'Herne*. pp. 268-



- 272.
- SAINT ROBERT, Philippe de. 1989. Le nihilisme héroïque chez Malraux et Montherlant. *Archives de Lettres Modernes*. pp. 191-201.
- SANTY, Edmée. 1995. Montherlant au gymnase : Le poids du Dieu, le feu du diable. *Le Provençal*. 1609. 7 février.
- SHERRARD, Philip. 1991. Montherlant et l'image du Cosmos. *Les Amis de Montherlant*. 30: 17-37.
- SIPRIOT, Pierre. 1957. Notes sur *Celles qu'on prend dans les bras*. *La Table Ronde*. 112: 154-162.
- \_\_\_\_\_. 1990. Naissance de *La Reine morte*. *La Revue des Deux Mondes*. pp. 132-145.
- \_\_\_\_\_. 1987. Montherlant et Brasillach. *Cahiers du Rocher*. pp. 81-84.
- STEPHAN, Andrée. 1977. L'imagination visuelle dans le théâtre de Montherlant. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. 77, 6: 970-984.
- TAVENEAU, René. 1980. Les clés de *Port-Royal* de Henry de Montherlant. *La Revue de la Comédie Française*. 90: 33-35.
- TENANT, Jean. 1947. Les femmes dans l'œuvre de Montherlant. *Hommes et Mondes*. IV: 311-320.
- THEBAUD, Marion. 1994. Régis Santon affronte Montherlant. *Le Figaro*. 25 janvier.
- THEIS, Laurent. 1998. Jansénisme : l'après-*Port-Royal*. *Le Point*. 1338: 90-91.
- THERIVE, André. (s.d.). Henry de Montherlant. *Galérie de ce Temps*. 8, 26: 81-92.
- THIHER, Allen. 1976. Desire and Destruction : Montherlant's tragic vision. *Kentucky Romance Quarterly*. 23, 4: 529-544.
- TOUCHARD, P.A.. 1960. Montherlant ou le combat sans la foi. *La Table Ronde*. 155: 223-229.
- VANDEGANS, André. 1992. *Le Cardinal d'Espagne* de Montherlant. *L'Information Littéraire*. XLIV. 3: 27-29.
- VENESOEN, Constant. 1985. Ombre et Lumière dans *La Reine morte* de Montherlant. *La Pensée Catholique*. 217: 89-96.
- VIEGNES, Michel J. 1989/1990. Dimensions du tragique dans *Le Chaos et la nuit* de Montherlant. *Romance Notes*. XXX: 83-90.
- VILLIEN, Bruno. 1997. *Don Juan* de Montherlant. *Le Généraliste*. 9 septembre.
- WAKERLEY, I. 1982. Le Héros masculin dans les romans de Montherlant : romanesque ou autobiographique ? *French Studies in South Africa*. 11: 28-40.
- WALDMAN, D. 1982. The childish, the insane and the ugly- the representation of modern art in popular films and fiction of the 40's. *Wide Angle - a film quarterly of theory criticism and practice*. 5, 2:

- 52-65.
- WEISS, Auréliu. 1968. Montherlant et Port-Royal : un portrait de Sœur Angélique. *Romance Notes*. 10, 1: 1-7.
- WINEGARTEN, R. 1987. My encounter with Henry de Montherlant. *American Scholar*. 56, 1: 103-110.
- ZEHRFUSS, Elisabeth. 1992. Une amitié incomparable. *La Revue des Deux Mondes*. octobre. pp. 53-64.
- ZERBIB, Sofia. 1997. *Don Juan ou la mort qui fait le trottoir* de Montherlant avec Georges Wilson. *Panorama du médecin*. 15 septembre.

### 2.3. Editions Spéciales

1967. *L'Avant-Scène*. 379-380. 1<sup>er</sup> –15 mai. Spécial Montherlant.
1972. *Nouvelles Littéraires*. 2: 349, 2-8 octobre. Hommage à Montherlant.
1973. *Nouvelle Revue Française*. 242, février. Tout le volume consacré à Montherlant.

### 2.4. Filmographie

1985. *Ecrivains du XXe siècle*. Film de la Pléiade écrit et réalisé par Patrick Bureau. Fr. 3. Productrice Exécutive : Anne-Françoise de Buzareingues. GEDEON.

## 3. OUVRAGES GENERAUX CONSULTES.

### 3.1. Livres

- ASTIER, Pierre. 1978. *Ecrivains français engagés. La génération littéraire de 1930*. Paris: Nouvelles Editions Debresse.
- ALBERES, R.M. 1962. *Bilan Littéraire du XXe siècle*. Aubier: Editions Montaigne.
- \_\_\_\_\_. 1962. *Histoire du roman moderne*. Paris: Editions Albin Michel.
- ARCHAMBAULT, Paul. 1926. *Jeunes maîtres*. Paris: Cahiers de la Nouvelle Journée, Bloud et Gay.
- BANCQUART, Marie-Claire et CAHNE, Pierre. 1992. *Littérature française du XXe siècle*. Paris: PUF.
- BARTHES, Roland. 1972. *Mythologies*. London: Jonathan Cape.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Le Plaisir du texte*. Paris: Le Seuil.

- BAUDELAIRE, Charles. 1992. *L'Albatros : Les Fleurs du Mal*. Paris: Hachette.
- BEAUMARCHAIS, COUTY, REY. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas.
- BERNANOS, Georges. 1929. *Sous le soleil de Satan*. Paris: Plon.
- \_\_\_\_\_. 1971. *Nous autres Français : essais et écrits de combat*. Paris: Gallimard.
- BENDZ, E. P. 1947. *Visages d'écrivains : notes sur Gide, Lacretelle, Montherlant, Valéry et Gilbert de Voisins*. Göteborg: Elanders Boktr.
- BERNARDIN de SAINT-PIERRE, J. H. 1964. *Paul et Virginie*, éd. P. Trahard. Paris: Garnier.
- BEUGNOT, Bernard. 1996. «L'idée de la retraite dans l'œuvre de La Fontaine» in *La Fontaine : Œuvres «galantes»*, Paris: Collection réunie par Patrick Dandrey.
- BLUCHE, François. 1990. *Dictionnaire du grand siècle*. Paris: Fayard.
- BOISDEFFRE, Pierre de. 1974. *Métamorphose de la littérature*. Tome 1. (Barrès, Gide, Mauriac, Bernanos, Montherlant, Malraux), 6<sup>e</sup> éd. Verviers: Marabout University.
- \_\_\_\_\_. 1980. *L'Île aux Livres. Littérature et critique*. Paris: Seghers.
- \_\_\_\_\_. 1985. (nouvelle édition). *Histoire de la littérature française des années 1930 aux années 1980*. Paris: Librairie Académique Perrin.
- BONNEFOY, Claude. 1980. *Panorama critique de la littérature moderne*. Paris: Belfond.
- BRADBY, David. 1984. *Modern French Drama 1940-1980*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRAUD, Michel. 1992. *La tentation du suicide*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BREE, Germaine. 1978. *Littérature française*. Tome II (1920 - 1970). Paris: Editions Artaud.
- BRENNER, Jacques. 1987. *Mon histoire de la littérature française contemporaine*. Paris: Editions Bernard Grasset.
- BRUNEL, Pierre. 1999. *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Laffont Bouquins.
- CAMUS, Albert. 1942. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1951. *L'Homme révolté*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1962. *Sur l'avenir de la tragédie : théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard.
- CAU, Jean. 1992. *La Folie corrida*. Paris: Gallimard. (NRF).
- CHAIGNE, Louis. 1950. *Vies et Œuvres d'Ecrivains*. Tome IV. Paris: Fernand Lanore.
- CHATEAUBRIAND, 1962. *René*. Paris: Editions Garnier Frères.
- CIORAN, E.- M. 1990. *Sur les cimes du désespoir*. Bucarest: L'Herne. Texte traduit par André Vornik de l'original *Pe culmile Disperări*.

- 1934.
- COUSIN, Victor. 1894. *Jacqueline Pascal : Premières études sur les femmes illustres et la société du XVIIe siècle*. Paris: Didier.
- CRYLE, Peter. 1973. *L'Exil et le Royaume d'Albert Camus : Bilan Critique*. Paris: Lettres Modernes, Minard.
- DECAUDIN, Michel. 1964. *Panorama du XXe siècle français*. Paris: Les temps modernes. Edition Seghers.
- DE BEAUVOIR, Simone. 1949 (1976). *Le deuxième sexe I*. Paris: Gallimard.
- DEFOE, Daniel. 1959. *Vie et aventures de Robinson Crusoe*. éd. F. Ledoux, traduction de P. Borel. Paris: Gallimard.
- DEJEAN, Jean - Luc. 1987. *Le Théâtre français depuis 1945*. Paris: Editions Ferdinand Nathan.
- DELEUZE, Gilles. 1962. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF.
- DESHOULIERES, Christophe. 1989. *Le Théâtre au XXe siècle*. Paris: Bordas.
- DE VIGNY, Alfred. 1973. *Poèmes antiques et modernes et les Destinées*. Edition A. Jarry. Paris: Gallimard.
- DOMENACH, Jean-Marie. 1967. *Le Retour du tragique*. Paris: Le Seuil.
- DU BELLAY, Joachim. 1966. *Les Regrets*. Genève: Librairie Droz.
- DURKHEIM, Emile. 1952. *Suicide : a study in Sociology*. London: Routledge & Keegan Paul. (Première publication: 1897).
- \_\_\_\_\_. 1993. *Le suicide*. Paris: PUF.
- FAVRE, Yves-Alain. 1972. *L'Ecrivain et son moi*. (Chapitre 19). Paris: Classiques Hachette.
- FLETCHER, John. 1972. *Forces in modern French drama*. London: University of London Press.
- FORESTIER, Georges. 1981. *Le Théâtre dans le théâtre : sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève: Librairie Droz.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Esthétique et identité dans le théâtre français*. Genève: Librairie Droz.
- FOUCAULT, Michel. 1994. *Dits et Ecrits*. Tome I: 68. Paris: Gallimard.
- FREEMAN, E. MASON, H. (éd.). 1988. *Myth and its making in the French theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FROMENT-MEURICE, Marc. 1989. *Solitudes de Rimbaud à Heidegger*. Paris: Editions Galilée.
- FROMM, Erich. 1967. *Socialist Humanism*. London: Allen Lane.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. 1978. *One hundred years of solitude*. (Translated by Gregory Rabassa from the Spanish *Cien Anos de Soledad*). London: Pan Books Limited
- GERMAIN, André. 1924. *De Proust à Dada*. Paris: Editions du Sagittaire.
- GIDE, André. 1922. *Les Caves du Vatican*. Paris: Gallimard.

- \_\_\_\_\_. 1991. *Corydon*. Paris: Gallimard.
- GLICKSBERG, Charles I. 1977. *The literature of Nihilism* (H. de Montherlant, A. Malraux, A. Camus, J. P. Sartre, E. Ionesco, S. Beckett). London: Associated University Press.
- GOLDMANN, Lucien. 1970. *Racine*. Paris: L'Arche Editeur.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Le dieu caché*. Paris: Gallimard.
- GREEN, Julien. 1929. *Léviathan*. Paris: Plon.
- GUEHENNO, J. 1979. *Entre le passé et l'avenir*. Paris: Grasset.
- GUICHARNAUD, Jacques. 1975. *Modern French theatre from Giraudoux to Genet*. New Haven and London: Yale University Press.
- HANNOUN, Michel. 1991. *Nos solitudes : enquête sur un sentiment*. Paris: Editions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Solitude et société*. Paris: PUF.
- JACCARD, Roland. 1975. *L'Exil intérieur*. Paris: PUF.
- KIERKEGAARD, Søren. 1935. *Le Concept d'angoisse*. Paris: Gallimard.
- LA FONTAINE, Jean. 1958. *Œuvres diverses*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1962. *Fables*. Paris: Garnier Frères.
- LALANDE, L. CUVILLIER, A. et JOLIVET, R. 1969. *Dictionnaire des philosophes*, Paris: Editions Seghers.
- LARTHOMAS, Pierre. 1995. *Le langage dramatique*. Paris: PUF.
- LEMAITRE, Henri. 1984. *L'Aventure littéraire du XXe siècle*. Paris: Bordas.
- LENOIR, René. 1989. *Les Exclus*. Paris: Editions du Seuil.
- LIoure, Michel. 1973. *Le Drame de Diderot à Ionesco*. Paris: Armand Colin.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Lire le théâtre moderne : De Claudel à Ionesco*. Paris: Dunod.
- MALLARME, Stéphane. 1945 (1974). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- MANN, Thomas. 1971. *Death in Venice*. London: Penguin Books.
- MARANON, G. 1967. *Don Juan et le donjuanisme*. Paris: Gallimard. (Collection Idées).
- MATZNEFF, Gabriel. 1990. *Mes Amours décomposés*. Paris: Gallimard.
- MAURIAC, François. 1932. *Nœud de Vipères*. Paris: Grasset.
- \_\_\_\_\_. 1959. *Mémoires intérieures*. Paris: Flammarion.
- MAUROIS, André. 1967. *D'Aragon à Montherlant*. Paris: Librairie Académique Perrin.
- MAY, Rollo. 1983. *The Discovery of being : writings in existential psychology*. London: W.W. Norton.
- MESZAROS, Istvan. 1972. *Marx's theory of Alienation*. New York: Harper and Row.

- MISHIMA, Yukio. 1970. *La Mer de la Fertilité*. Paris: Gallimard.
- MULLER, René. 1987. *The marginal self: An existential inquiry into Narcissism*. Cambridge, Massachusetts: Humanities Press International.
- NAUDIN, Pierre. 1995. *L'Expérience et le sentiment de la solitude de l'aube des Lumières à la Révolution*. Paris: Klincksieck.
- NEHAMAS, Alexander. 1985. *Nietzsche: life as literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1971. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduit de l'allemand par Maurice Gandillac. Paris: Gallimard
- \_\_\_\_\_. 1995. *La Volonté de puissance*. Traduit par Geneviève Bianquis. Paris: Gallimard.
- NOURISSIER, François. 1997. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Encyclopaedia Universalis. Paris: Albin Michel.
- NORRISH, Peter. 1988. *New tragedy and comedy in France, 1945-70*. London: Macmillan.
- OBUCHOWSKI, 1978. *Mars on trial: war as seen by French writers of the twentieth century*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- OLLMAN, Bertell. 1971. *Alienation: Marx's conception of man in capitalist society*. London: Cambridge University Press.
- PELLETIER, Claude. 1992. *L'Heure de la corrida*. Paris: Gallimard.
- PEYREFITTE, Roger. 1945. *Les Amitiés particulières*. Paris: Flammarion.
- PREISS, Axel. 1991. *Le mythe de Don Juan*. Paris: Bordas.
- ROSSET, Clément. 1960 (1991). *La Philosophie tragique*. Paris: PUF.
- \_\_\_\_\_. 1989. *L'Esthétique de Schopenhauer*. Paris: PUF.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1959. *Œuvres complètes*. Tome I. Paris: Editions Gallimard.
- ROUSSEAU, André. 1932. *Ames et visages du XXe siècle*. Paris: Bernard Grasset.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. 1993. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod.
- SAINT BEUVE, 1953-1955. *Port-Royal*. 3 Volumes. Paris: Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul. 1947 (1980). *Huis Clos et Les Mouches*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1947. *Les Jeux sont faits*. Paris: Nagel.
- SAYRE, Robert. 1978. *Solitude in society: a sociological study in French literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- SEYMOUR-SMITH, Charlotte. 1986. *Macmillan dictionary of anthropology*. London: Macmillan.
- SHAKESPEARE, William. (sd) *Hamlet*. Traduction française par

- Victor-Hugo. Paris: Librairie Gründ.
- SHOWALTER, J.R. 1984. *Exiles and strangers : a reading of Camus's 'Exile and the Kingdom'*. Columbus: Ohio State University Press.
- SIENKIEWICZ, Henri. 1939. *Quo Vadis ? - roman du temps des Césars*. Traduction de Regor des Sennerav. Paris: Nelson.
- SIGANOS, André. éd. 1995. *Solitudes : écriture et représentation*. Grenoble: ELLUG, Université Stendhal.
- SIMON, Pierre-Henri. 1967. *Histoire de la littérature française au XXe siècle*. Paris: Librairie Armand Colin.
- \_\_\_\_\_. 1950. *Procès du héros*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1950. *Témoins de l'homme*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1949. *L'Homme en procès*. Paris: La Braconnière.
- SOLLORS, Werner. éd. 1993. *The Return of thematic criticism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- STEINER, George. 1980. *Tolstoy or Dostoevsky*. London: Faber and Faber.
- \_\_\_\_\_. 1982. *The Death of tragedy*. London: Faber and Faber.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Language and silence*. London: Faber and Faber.
- TAVENEAUX, René. (s.d.) *La vie quotidienne des jansénistes*. Paris: Hachette.
- TODOROV, Tzvetan. 1995. *La vie commune : essai d'anthropologie générale*. Paris: Seuil.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. 1968. *Le théâtre et l'angoisse des hommes*. Paris: Seuil.
- TOURGENIEV, Ivan. 1995. *Pères et enfants*. Paris: Gallimard.
- TOURNIER, Michel. 1972. *Vendredi ou les limbes du pacifique*. Paris: Gallimard.
- TOURNON, A. BIDEAUX, M. et MOREAU, H. 1991. *Histoire de la littérature française du XVIIe siècle*. Paris: Nathan.
- TROUSSON, Raymond. 1981. *Thèmes et mythes*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- UBERSFELD, Anne. 1977. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Lire le théâtre II, L'Ecole du spectateur*. Paris: Editions Belin Sup. Lettres.
- VAN DELFT, Louis. 1993. *Littérature et anthropologie*. Paris: PUF.
- VINAVER, Eugène. éd. 1951. *Racine, principes de la tragédie en marge de la poétique d'Aristote*. Paris: Editions Nizet.
- VON GOETHE, Johann Wolfgang. 1989. *The Sorrows of young Werther*. Traduit de l'allemand - *Die Liden des jungen Werthers (1774)* par Michael Hulse. London: Penguin Classics.
- WEISS, Robert S. 1973. *Loneliness : the experience of emotional and social isolation*. Cambridge: MIT Press.

- WILSON, Colin. 1956. *The Outsider*. New York: Dell.
- WOHL, Robert. 1979. *The generation of 1914*. Cambridge: Harvard University Press.

### 3.2. Articles divers

- AGNUS, Christophe. 1995. La Pédophilie : enquête sur un sujet tabou. *L'Express*. 2274: 36 - 45.
- COURCELLES, Dominique de. 1992. Comment l'esthétique croise l'éthique dans l'art du théâtre ? *Esthétique de l'Ethique : De la Morale comme Art d'Aimer*. juin. 181: 37-55.
- SORIN, Raphaël. 1999. Don Juan, l'Insaisissable. *L'Express*. Juin. pp. 69 - 70.
- TOLTON, C.D.E. 1984. Doxa and paradox, modern French writers and Minoan mythology. *Kentucky Romance Quarterly*. 31, 4: 379-389.
- TURLAIS, Jean. 1948. Morale et Tragédie. *Spectacles*. pp. 2080-2084.

### 3.4. BIBLIOGRAPHIES CONSULTEES

- KLAPP, Otto. 1974-1999. *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt am. Main: V K Klostermann.
- PLACE, George. 1974. *Montherlant [bibliographie]*. Paris: Editions de la Chronique des lettres françaises.
- PLACE, George, TALVART, H., et PLACE, J. 1975. *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801-1974)*. Tome XXI. (Montherlant, Morand, Moréas). Paris: Editions de la chronique des lettres françaises.
- RANCOEUR, René. 1974-1994. *Bibliographie de la littérature française*. (16e-20e siècles). Paris: Armand Colin.



## TABLE DES ILLUSTRATIONS

	<u>PAGE</u>
FIGURE 1 : MONTHERLANT. PARIS MATCH, ROGER VIOLLET.	6
FIGURE 2 : ANDREA MANTEGNA LUDOVICO GONZAGA ET SA FAMILLE, C. 1470.	19
FIGURE 3 : MONTHERLANT A CINQ ANS AVEC SA MERE, DANS LA SERRE DU PAVILLON DE NEUILLY, REPRODUITE DANS SIPRIOT. 1975. MONTHERLANT, ECRIVAINS DE TOUJOURS (20).	26
FIGURE 4 : LA CORRIDA, MUSEE TAURIN DE NIMES.	29
FIGURE 5 : LE ROCHER DE SISYPHE. SCULPTURE D'ALIX MARQUET (1930).	46
FIGURE 6 : PORTRAIT DE HENRY DE MONTHERLANT PHOTO DE JEAN ROUBIER PARTICULIER.	50
FIGURE 7 : MONTHERLANT. PHOTOS HARLINGUE.	60
FIGURE 8 : L'EXIL AU STUDIO DES CHAMPS ELYSEES, 1974.	66
FIGURE 9 : LA VILLE DONT LE PRINCE EST UN ENFANT, REPRESENTEE AU THEATRE MICHEL EN 1967 DANS UNE MISE EN SCENE DE JEAN MEYER. AVEC DIDIER HAUTEPIN ET PHILIPPE PAULING.	70
FIGURE 10 : PORTRAIT DE MONTHERLANT EN 1939. PHOT. GISELE FREUND.	78
FIGURE 11 : DIDIER HAUTEPIN ET PAUL GUERS DANS LA VILLE DONT LE PRINCE EST UN ENFANT, 1967. PHOTO BERNARD.	83
FIGURE 12 : LE GRECO, PORTRAIT DU CARDINAL FERNANDO NINO DE GUEVARA. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK.	87
FIGURE 13 : LE GRECO, ST. PAUL, 1608-1614. MUSEO DEL GRECO, TOLEDO.	94
FIGURE 14 : LE GRECO. PORTRAIT DU CARDINAL JUAN DE TAVERA. HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA DE ALFUERO, TOLEDO.	96
FIGURE 15 : LE CARDINAL D'ESPAGNE A LA COMEDIE FRANÇAISE, 1960.	98
FIGURE 16 : LE GRECO. ST. ILDEFONSO. 1603-1605. HOSPITAL DE CARIDAD, ILLESCAS.	101
FIGURE 17 : ANNIE DUCAUX DANS PORT-ROYAL. COMEDIE FRANÇAISE, 1973.	112
FIGURE 18 : MONTHERLANT EN 1954. PHOTO DE JEAN MANGEOT.	137
FIGURE 19 : LE GRECO, SANTIAGO, THE ELDER, MUSEO DEL PRADO, MADRID.	140
FIGURE 20 : DON JUAN, CARTE POSTALE, 1920.	143
FIGURE 21 : PASIPHAË REPRISE AU THEATRE DU LUCERNAIRE EN 1974.	159
FIGURE 22 : MONTHERLANT. 1939.	177
FIGURE 23 : MONTHERLANT CHEZ LUI. 1939.	181
FIGURE 24 : LA REINE MORTE A LA COMEDIE FRANÇAISE. 1948. JACQUES TOJA ET GENEVIEVE CASILE. PHOT. BERNARD.	196
FIGURE 25 : MONTHERLANT EN AFRIQUE DU NORD EN 1935.	203
FIGURE 26 : PROGRAMME POUR LA REPRISE DE LA GUERRE CIVILE AU THEATRE SILVIA MONFORT, 1994.	219

# TABLE DES MATIERES

	<u>PAGE</u>
ABSTRACT.....	2
INTRODUCTION.....	10
CHAPITRE 1 : LE PHENOMENE DE LA SOLITUDE.....	34
CHAPITRE 2 : REPERES BIOGRAPHIQUES.....	57
CHAPITRE 3 : LE PROTAGONISTE SOLITAIRE.....	79
CHAPITRE 4 : L'ISOLEMENT TRAGIQUE.....	106
CHAPITRE 5 : THÈSE ET ANTITHÈSE.....	127
CHAPITRE 6 : LE PERSONNAGE FEMININ ISOLE.....	153
CHAPITRE 7 : LA SOLITUDE ET L'ART DRAMATIQUE DE MONTHERLANT.....	176
CONCLUSION.....	202
ANNEXE 1 : L'ŒUVRE DE MONTHERLANT AUX ANNEES 1980 ET 1990.....	212
ANNEXE II.....	220
ANNEXE III : RESUMES DES PIECES DE THEATRE DE MONTHERLANT.....	229
ANNEXE IV : HENRY DE MONTHERLANT ET L'AFRIQUE DU SUD.....	272
BIBLIOGRAPHIE.....	275
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	292
TABLE DES MATIERES.....	293