

CONFLIT ET IDÉAL
DANS LE THÉÂTRE DE
HENRY de MONTHERLANT

by

Douglass W. Marshall

B. Com., University of British Columbia, 1948

B. A., University of British Columbia, 1957

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL
FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

in the Department
of
French

We accept this thesis as conforming to the
required standard,

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

April, 1968.

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and Study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date April 26, 1968

ABSTRACT

The purpose of this study is to examine dramatic conflict in the plays of Montherlant and its relationship with the author's philosophy which states that the main purpose of life is personal happiness. As a datum of the analysis, it is assumed that the happiness of the individual would increase in proportion as the conflict in his life were reduced, and conversely, that his happiness would decrease in proportion as his conflicts were increased. The ideally situated individual, the happy individual, would be, therefore, he whose life is entirely free of conflict.

The analysis we make is confined mainly to the principal conflicts of the plays (those in which the protagonist is the most important personnage) and examines these conflicts from two basically different points of view. The first considers the protagonist in his conflict with others (Chapters one, two and three) and the second examines the inner, psychological conflicts of the same protagonists (Chapters four and five).

Chapter one views conflict in the plays as it exists between men and women. In general, the protagonist is a man whose ideals are threatened by a woman. The outcome of their conflicts follows a fairly regular pattern which shows the former favoured at the expense of the latter. In addition, it is seen that the only woman with whom a protagonist can be compatible is she who exists entirely for the man and who is, in effect, only an extension of his own personality.

In Chapter two, we deal with the conflicts between protagonists as fathers, and their children. Generally, the conflicts revolve about

the efforts of the father to force the child to conform to moral standards specified by him, and although the protagonist rarely succeeds in his efforts, the child almost always suffers at the hands of his father. The only children whom the fathers find wholly worthy of respect are those who mirror his personality in every way, and who even sacrifice themselves for him.

The question of the protagonist in conflict with society as a whole is discussed in Chapter three. Montherlant sees society as composed of two kinds of people - on the one hand, the 'superior' individuals and on the other, the 'mediocre' masses. The protagonists of the plays are portrayed as 'superior' individuals. In their conflicts with society, they are almost always successful except in their conflicts with the Church. Their success depends in large part on their capacity to live their own life in spite of society, or to isolate themselves from it.

Chapters four and five deal with the inner conflicts of the protagonists whose exterior conflicts have been discussed in the first three chapters. Chapter four examines those protagonists who are aware of their inner conflicts and who suffer from them. In general these personages have dramatically tragic qualities which stem from their basic lucidity. None of them is 'happy' as Montherlant would define happiness.

In Chapter five we consider the protagonists who are unaware of their inner contradictions or are indifferent to them. Their blindness to themselves or their indifference to the inconsistencies which others see in them are in general, factors which contribute to their happiness. Three protagonists emerge from this group as being 'ideal', in that, at the end of the plays in which they are figured, they are completely free

of conflict of any kind, and are thus 'happy' in the sense in which Montherlant defines happiness.

In the conclusion to our study we see that in their external conflicts (Chapters one, two and three) the protagonists in general are pitted against opponents who seem much weaker than themselves. For this reason, the defeat of the opponent seems to emphasize the egoism and ruthlessness of the protagonist. On the other hand the inner suffering of some of these same protagonists mitigates in large measure their treatment of their opponents and indeed, some of them emerge as truly tragic figures (Chapter four). The fact that 'happiness' in some protagonists (Chapter five) seems to depend not only on ruthlessness and egoism in the protagonist as he deals with others, but also blindness or indifference to his own faults and weaknesses, tend to make these latter protagonists appear somewhat monstrous.

We conclude ultimately from our study of dramatic conflict in the theatre of Montherlant that while the plays are generally stimulating emotionally and intellectually, the moral value of the author's philosophy of personal happiness which underlies all conflict in his plays is limited from a humanitarian and spiritual standpoint.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Introduction	1
Chapitre Premier	
Conflits Extérieurs: l'homme en conflit avec la femme . .	9
Chapitre II	
Conflits Extérieurs: l'homme en conflit avec l'enfant . .	24
Chapitre III	
Conflits Extérieurs: l'individu en conflit avec la société	46
Chapitre IV	
Conflits Intérieurs: souffrances du protagoniste	62
Chapitre V	
Conflits Intérieurs: aveuglement et indifférence du protagoniste	84
Conclusion	102
Bibliographie	111

(Les notes se trouvent à la fin de chaque chapitre)

Notes

Le sigle PL renvoie aux 3 volumes de la Pléiade:
Vol. I, Essais, Vol. II, Théâtre, Vol. III, Romans et Oeuvres
de fiction non théâtrales. Le sigle Gal. renvoie aux éditions
séparées des oeuvres de Montherlant chez Gallimard.

I wish to express my thanks to
Miss Marguerite Primeau of the department
of French, for her counsel, assistance,
and encouragement in the writing of this
thesis.

CONFLIT ET IDÉAL
DANS LE THÉÂTRE DE
HENRY de MONTHERLANT

INTRODUCTION

Henry de Montherlant est né à Paris en 1896 dans une vieille famille aristocrate et catholique. Son enfance fut dirigée surtout par sa mère et sa grand'mère maternelle; on voit l'influence de sa mère dans L'Exil, premier essai dramatique de l'auteur, écrit à l'âge de 18 ans. Dans cette pièce, l'auteur nous montre le conflit entre un jeune homme qui veut s'engager dans l'armée en 1914, et une mère qui s'oppose au désir du fils par amour maternel. Jusqu'à quel point le portrait de la mère de L'Exil ressemble à la mère de Montherlant est discutable, mais de toute façon, il montre combien Montherlant est conscient du conflit qui peut se développer entre parents et enfants. Ce conflit trouve son expression la plus poignante dans Fils de Personne (1943) et son épilogue, Demain il fera jour (1949).

Cependant, entre la première guerre mondiale et les années quarante, l'auteur s'est consacré presque exclusivement à l'essai et au roman dans le domaine littéraire. Le goût de l'action, de l'aventure, et du danger est représenté dans ses premiers ouvrages: La Relève du Matin (1920) sur les institutions catholiques d'enseignement et Le Songe (1922) dont le sujet principal est la guerre; Les Olympiques (1924), ouvrage consacré à la gloire du sport et de l'athlétisme, et Les Bestiaires (1926) oeuvre dominée par l'intérêt passionné de l'auteur pour la tauromachie. Les publications principales des années trente sont: Les Célibataires (1934) dont les héros sont deux aristocrates vieillissants et presque sans

argent, qui ne peuvent s'adapter à un système social moderne basé sur l'argent; Les Jeunes Filles (en quatre volumes publiés entre 1936 et 1939), dont le héros Costals sert d'interprète aux idées de Montherlant sur l'amour et les femmes; Pasiphaé, fragment d'une pièce, Les Cretois, commencée quelques années plus tôt, mais jamais achevée.

Pendant les années quarante cependant, Montherlant s'est orienté vers le théâtre. Le seul succès artistique et critique de Le Reine Morte (1942) est assez pour garantir l'immortalité de Montherlant comme dramaturge; mais en plus de La Reine Morte, il a écrit une quinzaine (1) de pièces, presque toutes des succès: L'Exil (publiée en 1929 mais jamais représentée sur la scène), Fils de Personne (1943), Un Incompris (1944), Malatesta (1946), Le Maître de Santiago (1947), Demain il fera jour (1949), Celles qu'on prend dans ses bras (1950), La ville dont le prince est un enfant (1951), Port-Royal (1954), Brocéliande (1956), Don Juan (1958), Le Cardinal d'Espagne (1960), et La Guerre Civile (1964).

Plus récemment, Montherlant a témoigné d'un intérêt renouvelé pour les formes littéraires non-théâtrales avec Le Chaos et la Nuit (1963), roman basé sur la guerre civile espagnole. Pourtant, Montherlant est le mieux connu par son théâtre, et c'est son théâtre, à notre avis, qui est le côté le plus attrayant de son oeuvre pour la raison suivante, donnée par l'auteur lui-même:

"... on se trompe quand on dit que le théâtre, étant "ramassé", et devant montrer en peu de temps des caractères, ne peut pas atteindre aux profondeurs d'analyse du roman ... cette assertion ... est fausse s'il s'agit d'un théâtre qui vise à se rattacher aux

plus hautes formes connues

... il me sembla longtemps 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."(2)

Il nous semble donc bon de consacrer cette thèse à l'oeuvre théâtrale de Montherlant plutôt qu'à son oeuvre non-théâtrale; et comme point de départ nous avons décidé de baser nos jugements sur l'analyse de l'élément fondamental de tout drame quel qu'il soit - le conflit dramatique.

Cependant, avant d'aborder l'analyse du conflit dramatique dans l'oeuvre théâtrale de Montherlant, il importe de préciser les termes 'conflit' et 'idéal' - titre de cette étude - et leur rapport l'un avec l'autre en ce qui concerne les pièces de l'auteur.

Larousse définit le mot 'conflit' comme "lutte, antagonisme", (3) et cette lutte, cet antagonisme impliquent au fond, l'existence de deux forces opposées. Sur le plan humain, ces forces résident soit dans le caractère de l'homme, soit dans une situation extérieure à l'homme. Il en va de même dans le théâtre.

Le plus primitif des conflits dramatiques est celui où le protagoniste s'oppose aux phénomènes naturels: la mer, le feu, l'inondation. Parfois, le protagoniste lutte contre un autre personnage (l'antagoniste), ou le personnage principal est dépeint comme opposé à la société en bloc. Un quatrième archétype du conflit dramatique est celui où deux, ou même plusieurs tendances intérieures au protagoniste s'opposent l'une à l'autre.

Dans le théâtre de Montherlant, aucune des pièces ne traite

du conflit de l'homme avec la nature. Chacune a comme conflit dramatique l'un ou parfois plus d'un des trois autres archétypes - le protagoniste en lutte avec un autre personnage, le protagoniste en lutte avec la société, et le conflit intérieur.

A part la définition du mot 'conflit' vis-à-vis des modèles du conflit dramatique qui se trouvent dans les pièces, il faut considérer le conflit dans ses rapports avec les idées de l'auteur lui-même, surtout avec l'idée qu'il se fait du bonheur.

Dans La petite infante de Castille, Montherlant écrit:

"Il n'y a qu'un but, qui est d'être heureux. Noblement ou pas noblement. Avec ou sans l'admiration des hommes. Avec ou sans l'assentiment des hommes... Malédiction sur tout ce qui n'est pas joie ...

Que tout ce que je pourrai écrire par la suite ... soit lu à la lumière de ce que je dis là"(4)

Le bonheur personnel est donc un idéal qui tient la première place dans la pensée de Montherlant. Tout probablement, il en va de même, consciemment ou inconsciemment chez tout être humain, car tout dépend de l'interprétation qu'on donne au mot 'joie.' La joie de l'ascète par exemple, est tout autre que la joie de l'hédoniste. Selon la définition de Montherlant, le bonheur est une conception tout à fait personnelle qui diffère d'un individu à l'autre. Ainsi on trouve dans son théâtre des personnages aussi disparates que Don Alvaro (Le Maître de Santiago) et Don Juan (Don Juan). Chez celui-ci, l'idée du bonheur s'exprime par le libertinisme, chez celui-là par la renonciation.

Une autre caractéristique du bonheur selon la définition de Montherlant, c'est que le bonheur parfait doit être un état idéal - ce qui nous mène au deuxième terme du titre Conflit et Idéal.

Robert définit le mot 'idéal' comme

"ce qui, dans quelque ordre que ce soit, donnerait une parfaite satisfaction aux aspirations du coeur ou de l'esprit." (5)

Si le bonheur est un état idéal, et si ce qui est idéal donne "une parfaite satisfaction aux aspirations du coeur ou de l'esprit.", il s'ensuit que le bonheur n'est possible que chez l'être qui s'est libéré ou qui se croit libéré de tout conflit, quel qu'il soit. Pour la commodité de l'étude donc, nous voulons désigner par le mot 'idéal' un état de bonheur parfait qui, selon la définition de Montherlant citée plus haut, implique l'absence de tout conflit chez celui qui réussit à l'atteindre. Les personnages 'heureux' dans le théâtre de Montherlant sont ceux qui ont atteint cet état de bonheur idéal puisque le dénouement de la pièce les révèle comme victorieux sur tous leurs adversaires et comme libérés de tout conflit psychologique.

Puisque Montherlant prêche une philosophie du bonheur personnel, il semble ironique que sa renommée soit basée, avant tout, sur des pièces où prédomine la tragédie. Si l'ambiance tragique de la plupart de ses pièces reflète les croyances personnelles de l'auteur, on dira que bien que le bonheur personnel soit un but de toute première importance, c'est aussi un état très rare; et c'est la rareté du bonheur dans le théâtre de Montherlant qui nous incite en

premier lieu, à tâcher de le trouver en analysant les conflits dramatiques. Néanmoins, puisque la tragédie est l'un des éléments fondamentaux du théâtre de Montherlant, et puisque la source de toute tragédie est le conflit, notre analyse du conflit dramatique doit comprendre nécessairement non seulement les facteurs qui contribuent au 'bonheur' du protagoniste mais aussi ceux qui sont la cause du conflit, la cause du 'malheur' chez tel ou tel protagoniste.

Il y a un autre problème en ce qui concerne l'analyse du conflit dans les pièces. Tous les principaux personnages dans le théâtre de Montherlant se trouvent en conflit avec des forces en dehors d'eux-mêmes. Il s'ensuit que dans les pièces où le protagoniste triomphe de l'antagoniste, une question se pose concernant la moralité des moyens qu'emploie le protagoniste pour vaincre l'antagoniste, et si ces moyens sont justifiés du point de vue du lecteur, même quand ils seraient justifiés du point de vue du protagoniste, et même de l'auteur.

Nous nous efforcerons donc, d'analyser les conflits d'après leur genre (le conflit extérieur et le conflit intérieur) et en même temps d'en extraire les causes de l'état de bonheur ou de malheur où se trouve le protagoniste comme résultat du conflit. Nous nous efforcerons aussi de peser la morale des personnages qui réussissent à vaincre leurs adversaires, et surtout celle des êtres 'idéaux' qui non seulement vainquent leurs adversaires, mais qui ne souffrent d'aucun conflit intérieur à la fin de la pièce, c'est-à-dire ceux qui sont parfaitement heureux selon la définition du bonheur que nous

donne Montherlant.

Puisque tous les protagonistes ont en commun le fait qu'ils sont en lutte avec autrui (conflits extérieurs) et en même temps, qu'ils révèlent des contradictions dans leur propre caractère (conflits intérieurs), nous étudierons les pièces sous ces deux angles principaux. Nous examinerons d'abord, les conflits extérieurs de chaque protagoniste, puis les mêmes protagonistes seront discutés du point de vue de leurs conflits intérieurs: les protagonistes qui sont conscients de leurs conflits intérieurs et qui en souffrent et ceux qui s'aveuglent sur leurs contradictions intérieures, ou bien, y sont indifférents. Ceux d'entre les protagonistes qui se révèlent à la fin comme libérés de tout conflit quel qu'il soit seront jugés 'idéaux' au sens qu'ils auront atteint un état idéal de bonheur tel que défini par Montherlant.

Notes sur l'Introduction

- 1 L'Embroc, pièce brève, et basée sur une scène des Olympiques,
ne fait pas partie de cette étude.
- 2 Montherlant, "Notes de 1948 sur Fils de Personne",
PL Vol. II, p. 374.
- 3 Nouveau Petit Larousse Illustré, Librairie Larousse,
Paris, 1968, p. 241.
- 4 Montherlant, La petite infante de Castille, PL Vol. III,
p. 648.
- 5 Dictionnaire Alfabétique et Analogique de la Langue
Française, Paul Robert, Société du Nouveau Littré,
Paris, 1967, p. 864.

CHAPITRE PREMIER

CONFLITS EXTÉRIEURS: L'HOMME EN CONFLIT AVEC LA FEMME

Presque la moitié des quinze pièces éditées de Montherlant ont comme conflit principal la lutte entre l'homme et la femme. Ces pièces sont L'Exil, Un Incompris, La Reine Morte, Brocéliande, Celles qu'on prend dans ses bras, et Don Juan. Dans chacune, le protagoniste est un homme et l'antagoniste, une femme. Philippe de Presles se trouve en conflit avec sa mère Geneviève de Presles dans L'Exil; il y a un désaccord entre Bruno et Rosette, jeunes amoureux, dans Un Incompris; La Reine Morte nous présente le roi Ferrante en conflit avec sa belle-fille, Inès de Castro; dans Brocéliande, il s'agit du conflit chez un couple bourgeois, M. Persilès et sa femme. Les deux dernières pièces, outre qu'elles ont chacune un protagoniste masculin opposé à une femme ou à des femmes, ont comme élément principal du conflit, le désir sexuel. Dans L'Exil, Un Incompris, La Reine Morte et Broceliande, ce qui frappe d'abord, en ce qui concerne le conflit dramatique, c'est que l'homme-protagoniste est voué à un idéal personnel qu'il croit menacé par la femme-antagoniste. Toute l'intrigue tourne sur ces données centrales.

Dans L'Exil, Philippe de Presles, jeune homme de dix-huit ans, veut s'engager dans l'armée pendant la première guerre mondiale. Il croit que cette aventure élargira sa connaissance du monde et l'aidera à devenir un homme. Sa mère s'oppose à son désir par amour maternel, avec le résultat que Philippe ne sait pas s'il devrait faire ce qu'il veut, ou bien tâcher, par amour filial, de faire ce

que veut sa mère.

Un Incompris présente un jeune homme, Bruno, qui sait mauvais gré à sa bien-aimée Rosette d'être toujours en retard à leurs rendez-vous. Bruno croit que si Rosette avait du respect pour lui et pour leur amour, elle serait à l'heure. D'autre part, Rosette croit que si Bruno l'aimait profondément, il lui pardonnerait sa peccadille.

Dans La Reine Morte, le roi du Portugal, Ferrante, est contrarié dans sa politique par Inès de Castro, femme de son fils. Il faut que le roi se décide à la faire tuer pour raison d'Etat, ou bien, à la laisser vivre, sachant qu'elle sera probablement reine un jour.

Dans Brocéliande, un généalogiste annonce à M. Persilès qu'il descend de Saint Louis. Cette nouvelle donne à M. Persilès un idéal tout fait: il est de la noblesse. Plus tard, sa femme, irritée par son air de supériorité, et jalouse de son idéal, tâche de détruire celui-ci.

Au dénouement de trois de ces pièces, le conflit principal se résout de façon à ce que l'homme protège son idéal contre la femme: Philippe de Presles quitte sa mère pour s'engager dans l'armée, Bruno renvoie Rosette plutôt que de supporter son manque de ponctualité et Ferrante fait tuer Inès de Castro. Dans la quatrième pièce, Brocéliande, Mme Persilès réussit à détruire l'idéal de son mari, mais plutôt que de vivre sans cet idéal, ce dernier se suicide.

De même que dans les pièces déjà discutées, les protagonistes de Celles qu'on prend dans ses bras et de Don Juan sont idéalistes. Ravier, l'antiquaire de Celles qu'on prend dans ses bras est voué à

l'honnêteté, moralement et professionnellement. Don Juan cherche toujours la femme qui correspond à son idéal personnel de la femme et qu'il ne trouve que rarement. Il tient d'ailleurs à l'idéal de 'rendre heureuses' autant de femmes que possible. Le conflit dans ces deux pièces est en outre compliqué par le fait que l'homme - protagoniste se trouve attiré sexuellement par une femme qui ne s'intéresse pas à lui, ou par le fait que l'homme ne s'intéresse pas à une femme qui est attirée par lui.

Considérons d'abord le cas où l'homme veut la femme, et où la femme ne veut pas l'homme. Dans Celles qu'on prend dans ses bras, Ravier veut séduire coûte que coûte une jeune fille, Christine de Villancy. Celle-ci refuse d'abord ses avances. Enfin, elle y cède, par gratitude --- Ravier, qui a des amis en haut lieu, lui promet d'aider son père qui a des ennuis avec la Justice. Du point de vue du protagoniste, la conquête de Christine n'est pas tout à fait heureuse. Son idéal d'honnêteté est atteint car Christine se donne à lui faussement, c'est-à-dire, sans l'aimer.

Don Juan, d'autre part, attiré dans une rue de Séville par une jeune fille, Linda, ne réussit pas à la séduire plus tard, car elle n'arrive pas au rendez-vous fixé. Il est indifférent à cette perte, car il sait qu'il y aura bien d'autres femmes pour remplacer celles qu'il ne réussit pas à séduire.

Dans le deuxième cas, celui où l'homme est l'objet du désir de la femme, des conflits parallèles existent dans chacune des deux pièces. Dans Celles qu'on prend dans ses bras, Mlle Andriot, confidente et amie de Ravier, est amoureuse de lui mais le nie avec

véhémence. Elle aussi, à sa manière, est malhonnête avec Ravier, et lui cause des ennuis. La Double Veuve de Don Juan est, pour ainsi dire, la caricature de Mlle Andriot, sauf qu'elle avoue ouvertement son amour pour Don Juan. Comme Mlle Andriot, elle est de cette espèce de femmes que, du point de vue du protagoniste, "on ne prend pas dans ses bras."

Nous remarquons dans les pièces précédentes certains traits principaux. D'abord, le protagoniste est, sans exception, un homme. Celui-ci est voué à un idéal personnel qu'il croit menacé par une femme. Dans les cas où le désir charnel est l'un des éléments du conflit, l'homme cherche celle qui, pour sa part, n'aime pas l'homme, ou bien, l'homme n'aime pas celle qui le désire. Dans presque toutes les pièces, l'homme réussit à maintenir intact son idéal malgré les menaces de la femme. Il n'y a que deux exceptions: ce sont Ravier dans ses rapports avec Christine et M. Persilès dans ses rapports avec sa femme. Ravier doit compromettre son idéal pour satisfaire ses impulsions sexuelles qui sont, évidemment, plus fortes que son idéal. L'idéal de Persilès est détruit par sa femme.

En dépit du fait que la femme porte atteinte à l'idéal de Ravier et à celui de Persilès, dans chaque pièce l'homme réussit à vaincre la femme de façon ou d'autre, ou bien à se venger d'elle. Dans L'Exil, La Reine Morte, et Un Incompris, le triomphe de l'homme sur la femme est évident. Mais dans Brocéliande, par exemple, y a-t-il réellement un 'triomphe' sur la femme? M. Persilès se suicide après que sa femme lui révèle la fausseté de son idéal. Si l'on

considère que le but de Mme Persilès est de se débarrasser de son mari, on dirait que c'est évidemment la femme qui vainc l'homme dans cette pièce. Mais le but de Mme Persilès est plutôt celui de retrouver son mari, de qui elle se croit séparée parce qu'il se donne des airs en tant que descendant de Saint Louis, et parce qu'il la traite d'inférieure. Elle lui dit, après lui avoir révélé la fausseté de son idéal :

"Il y a trente ans que nous vivons côte à côte
Maintenant il n'y a plus cet espace terrible entre
vous et moi. Nous rentrons dans notre petite vie ..." (1)

A mesure qu'il frustre sa femme dans son espoir de se rapprocher de lui - ou même s'il n'a pas l'intention de la frustrer - Persilès, mort, est victorieux sur sa femme.

Dans Celles qu'on prend sans ses bras, quoique Ravier doive compromettre son idéal afin de séduire Christine, et bien qu'il croie qu'elle ne lui rendra pas le moindre bonheur parce qu'elle se donnera par gratitude et non par amour, il la séduit. En d'autres termes, à part les complications psychologiques et morales des deux personnages, et au seul niveau de la lutte sexuelle dans Celles qu'on prend dans ses bras, c'est l'homme qui vainc la femme. D'une façon différente, Don Juan se montre supérieur à la femme parce que, quoique libertin absolu, il ne souffre point du refus d'une femme. En parlant de Linda qu'il ne réussit pas à séduire, Don Juan dit :

"Le pavé me l'a donnée, le pavé me l'a reprise :
que la volonté de Dieu soit faite. Quiconque a bien
compris que toutes les femmes sont interchangeables
tient pour folie, et folie dégradante de se battre
pour en conserver une : il la cède aussitôt qu'elle
lui est disputée." (2)

Ainsi Don Juan triomphe, ironiquement, de la femme, dans le domaine féminin le plus puissant, celui de son charme sexuel pour l'homme.

Il semblerait que, sous presque tous les angles, l'homme soit favorisé aux dépens de la femme. La plupart des critiques accusent Montherlant d'être misogyne. C'est une accusation trop facile à faire, et qui est en outre superficielle, du moins, en ce qui concerne son théâtre. Même si l'on considère que les protagonistes des pièces sont les porte-parole de l'auteur, il est évident qu'ils ne sont pas misogynes tout court; car si l'auteur témoigne de quelque chose à l'égard des femmes dans ses pièces, ce n'est pas de la misogynie, mais plutôt de la supériorité des hommes. De quelles façons les hommes sont-ils supérieurs aux femmes? En analysant le caractère de chaque protagoniste, on voit d'abord, que l'homme est voué à un idéal qu'il tâche de maintenir, coûte que coûte. Cette attitude de la plupart des protagonistes du théâtre de Montherlant trouve son expression la plus poignante dans le personnage de M. Persilès lorsqu'il dit, après que sa femme lui fait savoir que sa 'noblesse' est illusoire:

"Avoir une gouttelette, une gouttelette infime du sang du roi Saint Louis --- à condition de n'être pas cinq ou quinze mille à avoir pareille gouttelette, - et en être fier, et se métamorphoser à cause de cela, ce n'était pas ridicule. Cela vous forçait à tenir droit. Cela vous forçait à agir mieux. Cela vous créait des devoirs: C'est quand un homme ne se sent plus de devoirs qu'il est perdu Ce n'était pas l'idée que les gens se faisaient de moi, c'était l'idée que je m'en faisais qui avait tout transformé. J'ai connu cela, une fois avant de mourir." (3)

Ce qui est à souligner dans cette citation, c'est:

"Ce n'était pas l'idée que les gens se faisaient de moi, c'était l'idée que je m'en faisais, qui avait tout transformé."

En d'autres termes, l'idéal de M. Persilès lui donnait une raison d'être. On pourrait trouver l'idéal de M. Persilès sans importance et également ceux des autres protagonistes, mais afin de comprendre la passion qu'a le protagoniste pour son idéal, il faut le regarder, non du point de vue de quelque système externe, mais de son point de vue à lui. Ainsi, Philippe de Presles dans L'Exil paraît snob, puéril, cruel envers sa mère, mais il veut passionnément poursuivre son idéal. Son idéal personnel est plus fort que son amour filial. Si Geneviève de Presles en souffre, tant pis. L'important, c'est que Philippe doit poursuivre cet idéal. Il en va de même dans Un Incompris. On ne sait pas exactement quel est l'idéal de Bruno. On ne sait de cet idéal que le fait qu'il ne tolère pas le manque de ponctualité. Pardonner à Rosette, en d'autres termes, compromettre son idéal, est quelque chose que Bruno n'est pas prêt à faire, car il ne veut pas être dominé par elle. Il lui dit:

"... tu cherches à m'imposer ton rythme de vie,
tu cherches à dominer sur moi, à me mettre au pas.
Et c'est cela que je me refuse à te pardonner."(4)

Lorsqu'elle lui offre une prune, Bruno remarque qu'il y a un ver dedans. Rosette lui dit:

"Pouah! Jette-la."

Et Bruno de répondre:

"Comme je dois jeter notre amour parce qu'il y a
dedans le ver de tes retards. Tu vois, tu ne me dis
pas qu'il faut avaler et le ver et la prune."(5)

Si la raison pour laquelle Bruno rejette Rosette paraît insignifiante ou même folle, comme le croit Rosette, il faut se souvenir que c'est du point de vue de Bruno qu'on doit considérer

l'importance de l'idéal dont il s'agit. Il dit à Rosette, bien qu'elle ne comprenne pas:

"Je perdrais doublement le respect que je me porte, si je continuais d'aimer dans la faiblesse et l'indignité.... Avoir honte de moi, et que ce soit toi la cause de cette honte! Je te perds, mais je préfère mon malheur tête haute à un bonheur toujours humilié."(6)

Tandis que dans Un Incompris et dans les autres pièces discutées, l'idéal de l'homme est pour lui la chose la plus importante, et sa raison d'être, les idéaux de Ferrante dans La Reine Morte n'ont plus aucune valeur puisqu'il ne croit plus en eux. Quand il était jeune, il croyait à sa patrie et en Dieu; il espérait que son fils suivrait ses pas en matière de noblesse et d'idéaux. Maintenant, à soixante-dix ans, tout s'est évanoui. Il vacille entre la foi en Dieu et l'incroyance; il ne croit plus à la raison d'Etat; il ne croit plus à la noblesse d'âme de son fils qui, à ses yeux, est devenu "médiocre". Ferrante continue à agir cependant, comme s'il croyait pour de vrai à ses idéaux. Inès de Castro lui demande:

"Est-ce qu'on peut tuer pour quelque chose qu'on ne croit pas?"

Ferrante répond:

"Bien sûr, cela est constant. Et même mourir pour quelque chose que l'on ne croit pas. On meurt pour des causes auxquelles on ne croit pas, comme on meurt pour des passions qu'on n'a pas et pour des êtres qu'on n'aime pas."(7)

Ainsi, bien que Ferrante ne croie pas à la raison d'Etat, il fait tuer Inès, et donne, comme seule explication de cet acte, la

raison d'Etat:

"Messieurs, dona 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."(8)

Les vraies raisons pour lesquelles Ferrante fait exécuter Inès de Castro sont autres que celles qu'il donne à sa cour.(9) De toute façon, il dit qu'il l'a fait exécuter pour un idéal, bien qu'il sache lui-même qu'il ne croit pas à cet idéal.

Dans toutes les pièces donc, l'idéal de l'homme est de toute première importance en ce qui le concerne.

Comment les hommes-protagonistes voient-ils les femmes qui menacent leur idéal (faisant abstraction des traits de la femme qui ne menacent pas l'idéal --- par exemple, le côté noble de Geneviève de Presles)? Du point de vue de Philippe de Presles, Geneviève a, en ce qu'elle contrarie son idéal, des attitudes propriétaires sur lui, et elle fait, sans vergogne, la martyre lorsqu'il essaie de se libérer. Dans Un Incompris, Rosette, du point de vue de Bruno, n'est ni malicieuse ni égoïste. Elle est simplement stupide car elle ne peut pas comprendre la passion qu'a Bruno pour son propre idéal. Il en va de même dans Brocéliande. Du point de vue de M. Persilès, sa femme a détruit son idéal par manque de compréhension plutôt que par jalousie ou par malice. Elle est de la même race que Rosette, sauf que dans le cas de Mme Persilès, sa bêtise est plus virulente que celle de Rosette. Dans Celles qu'on prend dans ses bras, d'après

Ravier, Christine se donne à lui faussement, car elle se donne par gratitude et non par amour. Autrement dit, elle se prostitue et offense ainsi l'idéal de Ravier. D'autre part, Don Juan croit que toutes les femmes sont prostituées et qu'elles se prostituent parce qu'elles sont femmes. A ses yeux, les femmes sont naturellement inférieures aux hommes. Ainsi, dans le théâtre de Montherlant il semble que le conflit entre l'homme et la femme ne soit pas basé sur la seule misogynie, mais plutôt sur la supposition que l'homme est supérieur à la femme avec qui il se trouve en conflit. Du point de vue du protagoniste, la femme ne peut pas égaler l'homme soit parce qu'elle ne peut pas apprécier l'idéal de l'homme, soit parce qu'elle n'a pas d'idéaux qui mériteraient l'estime de l'homme.

Dépeindre la femme comme étant inférieure, n'est-ce pas le moyen qu'emploie l'auteur pour donner libre cours à la misogynie dont on l'accuse? Il semble qu'il n'y ait dans ses pièces que des caractères de femmes stupides, peu sympathiques et quelquefois méchantes - du moins, du point de vue du protagoniste, sinon du point de vue du lecteur. De tous les principaux personnages féminins du théâtre de Montherlant, Inès de Castro est probablement la seule femme qui, se trouvant en conflit avec un homme, gagne l'admiration de celui-ci.(10) Elle est considérée, d'ailleurs, par une grande partie des critiques, comme la femme la plus admirable du théâtre de Montherlant. Louis Barjon, discutant le portrait de la femme dans l'oeuvre de Montherlant, écrit:

"... nous remarquons qu'il n'était pas dans son oeuvre, à l'exception d'Inès de Castro, un seul beau caractère de femme."(11)

Inès de Castro est certainement, à beaucoup d'égards, la femme la plus sympathique du théâtre de Montherlant. Comme les hommes-protagonistes, elle est imbue d'un idéal et elle fait tout pour le protéger. Son idéal à elle est l'amour, l'amour pour tout le monde - son mari, son futur enfant, même pour ceux qui peuvent lui nuire. Bien que sa conception de l'amour ne soit pas entièrement chrétienne, il faut y voir une intensité de volonté qui égale celle des idéaux des hommes-protagonistes.

Inès de Castro devrait donc être la femme idéale du théâtre de Montherlant, et à beaucoup d'égards, elle l'est. Si nous la considérons du point de vue du protagoniste, il est évident qu'elle ne répond pas à l'idéal de celui-ci. Son défaut, aux yeux de Ferrante, c'est d'être la femme de Don Pedro, et puisque cela contrarie son idéal à lui, Ferrante la fait tuer. Il faut donc chercher ailleurs la femme idéale.

Le père Barjon dit des autres femmes:

"Aucune femme... n'est admirée ou estimée pour ses qualités féminines. Les mères elles-mêmes nous sont toutes présentées comme des idiots ou des incapables." (12)

Il y a certes une vérité ici. Néanmoins, n'existe-t-il pas de femme dans toutes les pièces qui soit "admirée ou estimée pour ses qualités féminines"? Il faut d'abord demander par qui la femme est "estimée". Quant à la qualité des femmes, tel lecteur peut avoir des idées tout à fait différentes de celles de tel autre lecteur. Il est nécessaire, encore une fois, de chercher à trouver la femme idéale aux yeux de l'homme-protagoniste. Si la femme était idéale aux yeux de l'homme, il s'ensuivrait qu'il n'y aurait pas de conflit entre l'homme et la

femme, ni que l'idéal de l'homme serait menacé par la femme. Or, de toutes les femmes dans les six pièces dont il s'agit, il n'y en a que deux qui soient complètement et sans réserve louables du point de vue du protagoniste. Elles sont L'Infante de Navarre dans La Reine Morte et Ana de Ulloa, amante de Don Juan.

Aux yeux de Ferrante, l'Infante serait la parfaite femme pour son fils, Don Pedro. Mais il l'admire surtout à cause des qualités qu'il voudrait voir chez Don Pedro --- en d'autres termes, pour ses qualités masculines. L'Infante, en outre, déteste les hommes en général. Elle se marierait avec Don Pedro pour la seule raison d'Etat. Ce n'est pas une femme que le protagoniste puisse estimer pour ses qualités féminines.

Ana de Ulloa répond complètement aux exigences de l'idéal de Don Juan. Elle est disponible lorsqu'il la désire. Elle n'est pas jalouse des autres femmes avec qui il a des liaisons, et en effet, elle l'encourage à poursuivre d'autres femmes afin de se rendre plus heureux. Sa seule raison d'être, enfin, est de faire plaisir à Don Juan dans tous les domaines. Ana de Ulloa est certainement, du point de vue du protagoniste, la femme idéale dans le théâtre de Montherlant.

En analysant le conflit entre l'homme et la femme, on peut constater que, bien que les conflits soient passionnants au niveau dramatique, leur variété est plutôt limitée. Il n'y a pas de pièce,

par exemple, où la protagoniste soit une femme, et où, en même temps, l'antagoniste soit un homme. Il n'y a pas, non plus, de pièce où la femme-antagoniste soit représentée comme égalant l'homme-protagoniste en volonté et en idéaux, et où elle soit, en même temps, l'objet du désir amoureux de l'homme.

Il s'ensuit donc, que tant que Montherlant n'écrit pas de pièces où ces deux contingences soient traitées, il n'est possible d'accepter l'ensemble des conflits dans les pièces déjà éditées ni comme représentant la réalité, ni comme représentant la pensée de Montherlant (car il est tout à fait probable que l'auteur lui-même a remarqué ces lacunes dans son répertoire théâtral.) Ainsi, tandis que dans l'ensemble ces pièces sont certainement satisfaisantes au niveau dramatique, elles ne le sont pas au niveau intellectuel. Il se peut, naturellement, que Montherlant ait décidé de ne pas écrire de pièces qui, en effet, répondraient à ce besoin intellectuel, parce qu'il n'en a peut-être pas le goût. A cet égard il n'y a rien dans son attitude qui aille au contraire de sa propre philosophie du bonheur telle qu'indiquée plus haut. (13)

Les protagonistes des pièces discutées témoignent, eux aussi, de cette philosophie. Afin d'être heureux, ils doivent rester loyaux à un idéal personnel. Leur bonheur, à l'égard de la femme, s'accroît à mesure qu'elle respecte l'idéal de l'homme, et diminue à mesure qu'elle ne le respecte pas, ou bien, qu'elle ne le comprend pas. Suivant l'analyse précédente des protagonistes, les seuls qui soient 'heureux' sont Don Juan et Philippe de Presles. Celui-ci quitte sans remords le foyer maternel afin de suivre son

étoile. Don Juan cherche son bonheur à un niveau complètement sensuel, et pour cette raison, l'idée de la mort qui s'approche gâche sa vie de libertin. Son ennui - c'est qu'après sa mort, il y aura des millions de femmes qu'il ne pourra pas 'rendre heureuses'. Néanmoins, tant qu'il vit, Don Juan, à part la question de la mort, est l'un des hommes les plus heureux de toutes les pièces de Montherlant. Il est indifférent aux refus des femmes qu'il désire et se débarrasse facilement des femmes qui le désirent mais qu'il n'aime pas. Pour comble de bonheur, il a réussi à trouver une femme idéale, laquelle ne vit que pour lui, et qui n'a d'autre pensées que celles de rendre son maître heureux.

Le bonheur de Don Juan est au fond, totalement égoïste. Afin d'être heureux, il a besoin d'une femme qui soit l'exacte image psychologique de lui-même. Ana de Ulloa répond parfaitement à ce besoin, car elle ne peut rien voir que du point de vue du protagoniste.

Considérant les pièces dans leur totalité et sans y peser la question morale, là où il s'agit de conflit entre l'homme et la femme, le bonheur de l'homme, tout égoïste qu'il soit, est de toute première importance. Si une femme menace ce bonheur, elle le fait au risque des pires conséquences pour elle; ce qui constitue "menace", c'est tout ce qui ne contribue pas au bonheur de l'homme.

Notes sur le Chapitre premier

- 1 Montherlant, Brocéliande, Gal., p. 145.
- 2 Montherlant, Don Juan, Gal., p. 71.
- 3 Montherlant, Brocéliande, Gal., p. 139.
- 4 Montherlant, Un Incompris, PL Vol. II, p. 416.
- 5 Ibid., p. 417.
- 6 Ibid., p. 420.
- 7 Montherlant, La Reine Morte, PL Vol. II, p. 217.
- 8 Ibid., p. 232.
- 9 Ces raisons seront discutées dans les chapitres suivants.
- 10 Mariana, fille de Don Alvaro du Maître de Santiago, sera considérée dans le Chapitre Deux.
- 11 Barjon, Louis, Mondes d'Ecrivains - Destinées d'Hommes, Casterman, Paris, 1960, p. 181.
- 12 Ibid., p. 178.
- 13 See Introduction, p. 4

CHAPITRE DEUX

CONFLITS EXTÉRIEURS: L'HOMME EN CONFLIT AVEC L'ENFANT

Dans le théâtre de Montherlant, il y a cinq pièces où le fils ou la fille du protagoniste joue un rôle important dans le développement de l'intrigue et du protagoniste lui-même: La Reine Morte, Fils de Personne, Demain il fera jour, Le Maître de Santiago, et Don Juan.

Puisque l'Abbé de Pradts, protagoniste de La Ville dont le prince est un enfant est le conseiller et le guide spirituel de ses élèves, il occupe une place quasi-paternelle à leur égard. Pour cette raison, La Ville dont le prince est un enfant sera traitée comme faisant partie du groupement des cinq pièces déjà mentionnées.

Dans toutes ces pièces, sauf Don Juan (qui sera considérée plus loin), il y a un conflit entre l'homme-protagoniste et l'enfant-antagoniste. Georges Carrion, héros de Fils de Personne et de Demain il fera jour est mécontent car son fils Gillou est médiocre socialement et moralement. Carrion voudrait voir chez son fils des qualités plus nobles; il tâche inutilement de les implanter en lui. De façon générale, Carrion témoigne d'un trait caractéristique des protagonistes de toutes les pièces de Montherlant. Il est imbu d'un idéal et il essaie de faire prévaloir cet idéal dans ses rapports avec autrui. Dans La Reine Morte, le roi Ferrante a toujours eu comme idéal le bien-être de l'Etat et, de même que Carrion, celui de la qualité humaine. L'idéal de Don Alvaro est la pureté et l'union spirituelle avec Dieu. Celui de l'abbé de Pradts devrait être sa

vocation, et plus spécifiquement en ce qui concerne l'intrigue de la pièce, le bien-être du collège où il est précepteur et la santé morale de ses élèves. Son intérêt immédiat cependant -- celui de gagner l'amitié d'un jeune collégien, Serge Souplier -- est tellement fort que l'abbé finit par abuser, inconsciemment, de son devoir de prêtre afin de le poursuivre.

Dans trois des pièces -- La Reine Morte, Fils de Personne, Le Maître de Santiago -- le conflit entre le protagoniste et son enfant a lieu parce que celui-ci ne répond pas à l'idéal moral du père. Dans La Ville dont le prince est un enfant et Demain il fera jour, les éléments du conflit extérieur entre l'homme et l'enfant sont un peu différents.

Dès le commencement de La Reine Morte, le lecteur se rend compte qu'il existe un conflit entre le roi Ferrante et son fils Don Pedro. Aux yeux de son père, celui-ci est de mauvaise qualité: il est médiocre; il a des goûts vulgaires; il ne s'intéresse point au trône qui sera un jour le sien. Les idéaux du père -- celui de l'Etat et celui de la qualité humaine -- sont ainsi menacés par la médiocrité du fils. Le conflit entre Don Pedro et Ferrante provient du refus de celui-ci de se marier avec l'Infante de Navarre -- mariage que souhaite le Roi pour des raisons politiques. Non seulement Don Pedro ne veut pas mais il ne peut pas se marier avec l'Infante parce qu'il est déjà marié. Le dénouement du conflit s'accélère lorsque Ferrante apprend la nouvelle de ce mariage.

Georges Carrion, protagoniste de Fils de Personne, admire en autrui la noblesse d'esprit et de caractère et est chagrin lorsqu'il

voit que son fils ne manifeste la plupart du temps que des intérêts et des habitudes vulgaires. Le conflit fondamental de cette pièce est entre la volonté de Carrion de réformer son fils et l'incapacité de celui-ci d'être réformé.

Dans Le Maître de Santiago, Don Alvaro n'est conscient du conflit qui existe entre lui et sa fille que vers la fin de la pièce. Mariana est amoureuse d'un jeune homme mais le père ne consentira pas à leur mariage à moins que Don Alvaro n'accepte de faire un voyage en Amérique pour rétablir sa fortune. Mariana est à même de persuader son père d'aller en Amérique, ainsi assurant son mariage, ou de le convaincre de ne pas faire le voyage. En ce dernier cas, elle sera obligée de renoncer au mariage et à ce qu'elle croit être son bonheur personnel.

Comme résultat du conflit entre Ferrante et Don Pedro dans La Reine Morte, Ferrante fait emprisonner son fils et fait tuer la femme de celui-ci. Dans Le Maître de Santiago, Mariana renonce à son désir du bonheur terrestre afin de protéger l'idéal de son père. A la fin de Fils de Personne, le conflit entre Carrion et Gillou existe toujours, mais Carrion abandonne Gillou en le laissant accompagner sa mère au Havre.

Demain il fera jour présente la suite du conflit entre Georges et Gillou; mais le conflit est pour ainsi dire, solidifié. Tandis que dans Fils de Personne, Georges croyait qu'il pourrait un jour donner à Gillou quelque chose de ce qu'il y avait en lui(1), dès le commencement de Demain il fera jour, il se résigne au fait que son fils est médiocre et qu'il ne peut rien faire pour le réformer.

Un autre conflit dont les résultats sont liés au conflit fondamental entre Georges et Gillou provient du désir de celui-ci de s'engager dans la Résistance à Paris vers la fin de la guerre. Georges refuse d'abord de permettre à Gillou de s'y engager parce qu'il ne voit pas chez son fils un véritable idéal politique mais plutôt la manifestation de son désir d'imiter ses camarades, d'être comme les autres. Du reste, il croit que Gillou risque d'être tué inutilement parce que la guerre est presque finie et qu'il pourrait mieux servir sa patrie quand elle aurait besoin de lui, c'est-à-dire après la guerre. Néanmoins, Carrion consent enfin à l'engagement de Gillou, non par idéalisme mais pour prouver à autrui qu'il n'est pas collaborateur. Un fils dans la Résistance servirait de garantie de pureté politique et de protection contre des représailles possibles, une fois la guerre finie. Ainsi, tandis que Gillou semble 'vaincre' en ce qu'il sort du conflit avec ce qu'il veut - la permission de s'engager - c'est Carrion qui en profitera. Dans cette pièce, l'intérêt personnel du protagoniste est en jeu plutôt que son idéal, mais de même que dans les pièces mentionnées ci-dessus, où il s'agit de l'idéal du protagoniste, c'est le protagoniste qui triomphe enfin de l'enfant, sur le plan du conflit extérieur.

Dans La Ville dont le prince est un enfant, le principal conflit extérieur a lieu entre l'abbé de Pradts et deux de ses élèves, Serge Souplier et André Sevrais. Ceux-ci sont amis, et selon les règles du collège, il ne doit pas y avoir d'amitiés particulières. On est cependant assez libéral en ce qui concerne cette règle tant qu'il n'y a pas de danger moral pour l'un ou l'autre des garçons. Dans

l'amitié qui lie Sevrais et Souplier, l'abbé croit voir quelque chose de malsain, surtout pour Souplier, le plus jeune des deux. Il veut les séparer pour faire prévaloir ostensiblement les règles du collège, (lesquelles devraient être la concrétisation de l'un de ses idéaux personnels) mais plus spécifiquement parce qu'il s'intéresse particulièrement à Souplier et qu'il est jaloux de Sevrais. Comme résultat du conflit, l'abbé réussit à se débarrasser de Sevrais en le faisant renvoyer du collège. Comme le Georges Carrion de Demain il fera jour, l'abbé sacrifie l'enfant à son intérêt personnel plutôt qu'à ses idéaux.

Dans toutes les pièces, l'effet principal du conflit homme-enfant, c'est que l'idéal de l'homme ou bien l'intérêt de l'homme, prévaut contre l'idéal ou l'intérêt de l'enfant. Au premier coup d'oeil, il semble que l'homme agisse d'une façon dure, voire cruelle, afin de faire prévaloir son idéal contre l'enfant avec qui il se trouve en conflit. Ce qui manque à ces hommes semble être le sentiment de l'amour paternel (ou son équivalent chez l'abbé de Pradts en ce qui concerne Sevrais). Si l'on pèse le sort du fils ou de la fille, cette opinion paraît juste; Don Pedro sera inconsolable comme suite de l'assassinat de sa femme; Gillou est mort à la fin de Demain il fera jour; Mariana abandonne son droit au bonheur terrestre; André Sevrais est obligé de quitter le collège qui est sa raison d'être.

Non seulement les hommes semblent cruels mais ils semblent presque monstrueux par leur volonté de voir l'enfant se conformer à leurs exigences personnelles. D'autre part, considérons la volonté du père du point de vue du protagoniste lui-même. Le père qui aime

son enfant se fait un devoir d'être dur pour lui s'il croit que l'enfant en profitera pour s'améliorer moralement. Ainsi, il est parfaitement naturel chez Georges Carrion, par exemple, de tâcher de tirer son fils de ce qu'il croit être la boue de la médiocrité par des moyens que l'on considère d'habitude comme répréhensibles: le dénigrement, le sarcasme, la froideur. Sa femme Marie lui reproche sa dureté à l'égard de Gillou.

"Un être humain n'est pas un verre, dont on reconnaît à une seule chiquenaude, s'il est de verre ou de cristal... vous êtes bien sévère pour votre enfant."(2)

Georges, qui a une conception de l'amour paternel qui ne permet aucune indulgence, lui répond:

"Pour qui serait-on sévère, sinon pour son enfant?"(3)

En d'autres termes, c'est parce qu'il aime Gillou et veut l'aider que Georges n'est pas indulgent pour ce qu'il considère les faiblesses morales et la médiocrité de son fils - par exemple, son admiration des vedettes de cinéma, son engouement pour la lecture légère - et il en souffre.

"Mon fils est pour moi une cruelle épreuve. Ma part la meilleure et mon moi profond sont par lui opprimés. Tout ce qui, à mes yeux donne du prix à la vie, non seulement aux siens ne compte pas, mais est l'objet de sa dérision."(4)

Néanmoins dans Fils de Personne, les valeurs que voudrait substituer Georges à celles de Gillou ne sont pas très claires, car on n'y voit réellement que quelques aspects de leur côté négatif.

En effet, Carrion est un mauvais précepteur en ce qu'il ne fait pas plus d'efforts pour montrer d'une façon positive à Gillou

ce qui "donne du prix à la vie", ainsi que sa conception de la qualité chez l'être humain, laquelle comporte tout ce qu'il ne voit pas chez son fils - un désir de grandeur, le besoin de se montrer au-dessus de la médiocrité, le mépris de ce qui est vulgaire. Au contraire, jamais Carrion ne donne à son fils un bon livre; jamais il ne l'encourage à écouter de la bonne musique. Il s'attend à ce que son fils reconnaisse par instinct ou par des réprimandes fréquentes ce qu'est la 'qualité'. Quoi qu'il en soit, cependant, il est important de remarquer que l'amour paternel chez Carrion est étroitement lié à son idéal de 'qualité' et que sa dureté pour son fils est, à ses yeux, justifiée. La preuve en est que dans Demain il fera jour, Georges dit qu'il n'aime plus son fils. Il a abandonné tout espoir de le faire se détourner de la médiocrité. A son avis, Gillou est médiocre pour de bon -- "solidifié dans l'insignifiance".(5) Carrion professe une indifférence totale envers lui:

"J'ignore ou j'oublie tout ce qui le concerne. Combien il est difficile de faire comprendre aux êtres qu'ils ne sont rien pour vous! ... Est-ce que vous Marie ne voyez pas mon regard distrait, absent, ennuyé, seulement quand vous me parlez de lui? Et que, tout ce que je peux lui montrer de cordialité et de gentillesse n'est que le masque de cette indifférence?"(6)

En dépit de ce qu'il dit cependant, Georges se soucie de son fils. Bien qu'il ait abandonné tout espoir de le réformer, il considère qu'il devrait au moins tâcher de conseiller Gillou à cause du mauvais jugement habituel de celui-ci. Lorsque Gillou veut s'engager dans la Résistance, Carrion s'y oppose pour des raisons qui paraissent justes à ses yeux - le danger, le fait que Gillou pourrait mieux servir sa patrie d'une façon différente - mais aussi

parce que Carrion croit que Gillou risque sa vie pour être comme les autres et non pour un sentiment noble. Ainsi 'l'indifférence' professée de Georges, lorsqu'il refuse à son fils de lui accorder la permission de s'engager, n'est pas exactement l'indifférence pure, parce que celle-ci implique l'attitude d'un homme qui n'a pas de préférences. Carrion, au contraire, préfère que son fils n'agisse pas en médiocre bien qu'il sache qu'il est irrévocablement médiocre. Son souci cependant, n'est pas celui de Fils de Personne. Dans cette pièce-là Georges voulait réformer Gillou parce qu'il l'aimait. Dans Demain il fera jour il veut simplement protéger Gillou contre lui-même, du moins, jusqu'au moment où arrive la lettre de menaces. Ainsi son attitude envers Gillou dans Demain il fera jour (jusqu'au moment de l'arrivée de la lettre) se trouve à mi-chemin entre le vrai amour paternel et l'indifférence, et n'est marquée ni de sévérité ni d'indulgence mais ressemble plutôt au simple devoir de n'importe quel père qui tâche de prévenir les gaucheries de son enfant.

Pourtant, lorsque Georges permet à son fils de s'engager plus tard dans la Résistance, c'est en fin de compte par peur, élément qui s'accorde mal à son idéal de 'qualité'. Il en est très conscient quand, vers la fin de la pièce, il prévoit la mort de Gillou. Marie l'accuse de lâcheté et d'avoir tué leur fils pour "se sauver lui-même." (7) Carrion ne nie pas sa lâcheté, mais répond simplement,

"Il était marqué depuis toujours." (8)

Georges reconnaît qu'il est lui-même la cause de la mort de son fils, mais que cette mort et son propre rôle comme cause indirecte de cette mort étaient inévitables, sinon prédestinés. A cet égard,

Carrion est l'un des personnages les plus tragiques du théâtre de Montherlant. Cet aspect de son caractère sera discuté plus loin,(9) mais il faut constater ici que, d'après l'exemple de Carrion, l'amour paternel peut dégénérer jusqu'au point où le protagoniste puisse sacrifier l'enfant autrefois aimé. On trouve le même trait chez Inès de Castro, mais beaucoup plus intense chez elle que chez Carrion. A la différence de celui-ci, dont le sacrifice de son fils marque la terminaison d'un conflit de plusieurs années, Inès de Castro, bien que tout imbue d'amour pour ceux qui l'entourent, n'hésiterait pas à sacrifier son enfant plutôt que de le mépriser.

"J'accepte de devoir mépriser l'univers entier, mais non mon fils. Je crois que je serais capable de le tuer, s'il ne répondait pas à ce que j'attends de lui."(10)

Enfin, le "Pour qui serait-on sévère sinon pour son enfant"(11) de Carrion n'est pas du tout un paradoxe, mais le signe le plus fort de son amour paternel.

Le roi Ferrante dans La Reine Morte a à peu près le même problème que Carrion en ce qui concerne ses rapports avec son fils. Don Pedro est médiocre aux yeux de son père; mais à la différence du Georges Carrion de Fils de Personne, Ferrante sait bien que Don Pedro est médiocre et que rien ne peut le changer. Néanmoins, fidèle à son idéal de la qualité, bien qu'il n'y croie que sporadiquement, il agit envers Don Pedro comme si celui-ci était digne d'être 'racheté'. Autrement dit, Ferrante est toujours sévère pour Don Pedro parce qu'il n'abandonne jamais l'espoir de le sauver de la médiocrité,

malgré le fait qu'il est convaincu que Don Pedro est irrévocablement médiocre. Ce conflit interne chez Ferrante sera discuté plus loin, (12) mais il suffit ici de remarquer que l'amour paternel de Ferrante ressemble pour la plupart à celui du Georges Carrion de Fils de Personne en ce qu'il est caractérisé d'une sévérité envers son fils, laquelle est nécessaire aux yeux du protagoniste pour réformer la 'médiocrité'.

Dans Le Maître de Santiago, l'amour paternel de Don Alvaro n'existe presque pas si l'on compare son attitude envers Mariana à celle de Carrion et de Ferrante envers leurs enfants. Pour Don Alvaro, l'existence même de sa fille lui est pénible, tandis que les deux autres protagonistes ont du moins tâché de réformer leurs fils médiocres. Don Alvaro est d'ailleurs complètement inconscient de la noblesse d'esprit de sa fille et ne la reconnaît chez elle que vers la fin de la pièce quand il se rend compte que c'est Mariana elle-même qui l'a sauvé. A ce moment-là, il est ému par le sacrifice de sa fille. Il est significatif que Don Alvaro ne commence à aimer réellement sa fille qu'après sa découverte de ce sacrifice. Le sacrifice, d'ailleurs, répond exactement à l'idéal de Don Alvaro, c'est-à-dire, à l'idéal de la pureté, car il dit à Mariana:

"Que tu aies aimé le fils de Don Bernal te paraîtra un jour incompréhensible. Va, tu n'auras pas connu l'infection de l'amour du mâle." (13)

Ainsi l'amour paternel chez Alvaro ne va pas au delà des bornes de son propre idéal de la pureté; car le bonheur personnel de Mariana ne semble guère en jeu, sauf qu'Alvaro croit que le renoncement de Mariana au mariage la rendra plus heureuse que si elle s'était mariée.

L'équivalent de l'amour paternel chez l'abbé de Pradts dans La Ville dont le prince est un enfant devrait être son souci du bien-être de ses élèves. Quant à son conflit avec Sevrais et Souplier, et leur amitié particulière, l'abbé sait que cette amitié va à l'encontre des règles du collège. L'abbé la tolère cependant, parce que Sevrais, élève modèle, l'a convaincu que son amitié pour Souplier est honorable et que lui, Sevrais, a une influence sur Souplier qui l'aidera à s'améliorer moralement et spirituellement. A la surface des rapports entre l'abbé et Sevrais, il est évident qu'il ne devrait pas y avoir de conflit entre eux car tous les deux devraient avoir les mêmes idéaux - le bien-être du collège et le bien-être de l'élève Souplier. Néanmoins, l'intérêt dont témoigne l'abbé pour Souplier, et sa jalousie de Sevrais le mènent à faire coïncider son intérêt à son idéal (il faut ajouter que c'est de façon tout à fait inconsciente). Tandis qu'il paraît que l'abbé sacrifie Sevrais à son intérêt personnel, en réalité, l'abbé croit qu'il le fait renvoyer afin de faire prévaloir son idéal - les règles du collège. L'abbé n'est pas du tout conscient de son pharisaïsme et ne se rend compte que plus tard qu'il est coupable (aux yeux du Supérieur du collège) d'avoir abusé de son autorité pour de mauvais buts. Cet aspect de son caractère sera discuté plus loin. (14) Nous voulons montrer ici que l'amour paternel, ou plutôt le souci de l'abbé pour ses élèves, ressemble à celui de Ferrante et de Carrion en ce qu'il est marqué de sévérité pour l'enfant, et est lié directement à l'idéal (en ce cas, à l'intérêt) du protagoniste.

Ainsi, dans toutes les pièces, la sévérité du père envers

l'enfant est en grande partie la mesure de l'amour paternel, lequel est à son tour lié à l'idéal du père. Cela semble vrai même chez Ferrante qui est toujours sévère pour son fils mais qui professe d'être indifférent à son égard. Il serait difficile cependant, de le prouver, tant le caractère de Ferrante est plein de contradictions. Il reste, néanmoins, assez d'évidence pour montrer qu'il aime son fils à ses heures, et que malgré son indifférence professée, il voudrait toujours voir chez son fils un homme de 'qualité' au lieu d'un être 'médiocre'. Il y a par exemple, ses paroles à Inès de Castro dans l'Acte III, où celle-ci lui demande s'il aime encore Don Pedro. Le Roi lui répond:

"Mettons que je l'aime assez pour souffrir de ne pas l'aimer davantage."(15)

Ses paroles reflètent à la fois l'amour et la sévérité; mais ce qui est plus important, c'est qu'elles montrent que l'amour du Roi pour son fils n'est pas entièrement mort. Ainsi, nous nous sentons justifié en considérant Ferrante comme faisant partie des protagonistes chez qui la sévérité et l'amour vont de pair.

D'autre part, là où il n'y a pas de sévérité chez le père il n'y a pas non plus de véritable amour paternel - Carrion dans Demain il fera jour avant la mort de Gillou, par exemple, et Alvaro dans Le Maître de Santiago avant de se rendre compte du sacrifice de Mariana. Cela est vrai même chez l'abbé de Pradts car Sevrais lui-même, sa victime, s'en rend compte quand, vers la fin de la pièce, et tout en voyant clairement l'intérêt de l'abbé dans l'affaire, il est également convaincu que celui-ci a agi correctement en se montrant sévère pour lui, car sa sévérité provient également de son désir de

protéger le collège. Il explique son attitude à l'un de ses professeurs.

"C'était assez naturel: je gênais son influence sur un élève dont il s'occupe particulièrement. D'autre part, en donnant un rendez-vous à la resserre, j'ai commis une faute contre la discipline, pour laquelle il est normal que je sois renvoyé."(16)

Il semble que Sevrais accepte la théorie que la sévérité pour les enfants est une attitude saine; mais on se demande s'il existe des enfants que le père pourrait aimer sans réserve et sans la nécessité d'être sévère pour eux. Evidemment de tels enfants auraient les mêmes idéaux que le père, ou bien, des idéaux qui mériteraient l'estime du père.

A beaucoup d'égards, André Sevrais répond à ces exigences. Il est idéaliste. Son idéalisme va au delà de ses propres intérêts immédiats car en apprenant qu'il lui faut quitter le collège, et après un moment de désabusement, il accepte la décision de l'abbé. Sa noblesse d'esprit est évidente dans sa promesse de ne pas revoir Souplier même en dehors du collège, car il est convaincu qu'en faisant cette promesse il agit pour le mieux en ce qui concerne le bien-être de son ami. Il paraît d'ailleurs que du point de vue de Montherlant lui-même, Sevrais porte en lui les marques de grandeur que l'auteur exige d'un fils imaginaire dans Une lettre d'un père à son fils.

"Les vertus que vous cultiverez par-dessus tout sont le courage, le civisme, la fierté, la droiture, le mépris, le désintéressement, la politesse, la reconnaissance, et, d'une façon générale, tout ce qu'on entend par le mot de générosité."(17)

Sevrais possède ces vertus; mais du point de vue de l'abbé il n'est

pas l'enfant idéal. Cependant, puisque la matière de la pièce nous fait croire que l'abbé ne voit pas clair en lui-même - qu'il est peu lucide en ce qui concerne ses rapports avec Sevrais et Souplier, il est raisonnable de supposer qu'il reconnaîtrait en Sevrais un garçon idéal s'il n'était pas aveuglé par son intérêt personnel.

Du point de vue du lecteur, André Sevrais ne commet que deux fautes. D'abord, il ne voit pas qu'il va à l'encontre de son idéal (le collègue) en ayant une amitié particulière, bien qu'il sache que de telles amitiés sont défendues officiellement, mais néanmoins tolérées dans certains cas. Il avoue cette erreur cependant, vers la fin de la pièce. L'autre faute de Sevrais, c'est qu'il insiste pour voir Souplier dans la resserre du collège malgré sa promesse à l'abbé de ne rien faire pour compromettre sa confiance en lui. Sevrais n'est pas malhonnête. En vérité, il fixe le rendez-vous à la resserre en toute innocence. Il ne doute pas de son innocence même quand Souplier, son cadet de deux ans, lui suggère que leur rendez-vous dans la resserre pourrait sembler suspect à autrui. Souplier lui dit:

"Je crois qu'il vaudrait mieux que je file.
Je ne me sens pas en sécurité ici."(18)

Sevrais lui répond:

"Que veux-tu qui arrive? Mettons qu'on nous trouve, on ne nous a pas défendu de nous voir à l'écart, puisque de Pradts nous a laissés seuls dans son bureau."(19)

Souplier comprend que le raisonnement de Sevrais n'est pas juste et il lui dit:

"Ce n'était pas la même chose. Non, je t'assure, j'aime mieux filer."(20)

Ce qui est étonnant chez Sevrais, ce n'est pas son innocence, mais son manque de logique en croyant qu'une réunion dans le bureau de l'abbé, avec la permission de celui-ci, vaut un rendez-vous à l'écart dans un lieu peu fréquenté et à l'insu de l'abbé. Même à la fin de la pièce, Sevrais ne voit pas ce défaut dans son caractère. Il se croit légitimement innocent; et il l'est sans aucun doute. Il reste, cependant, la flétrissure d'un certain manque de perception dans son caractère et une naïveté que l'auteur lui-même excuserait difficilement. Il suffit de se rappeler les paroles de Ferrante à Inès de Castro lorsqu'elle lui dit avec joie:

"Je crois que toute femme qui enfante pour la première fois est en effet la première femme qui met au monde."(21)

Ferrante lui répond:

"Je n'aime pas la naïveté. Je hais le vice et le crime. Mais, en regard de la naïveté, je crois que je préfère encore le vice et le crime."(22)

Si la naïveté en soi est un défaut, il s'ensuit qu'André Sevrais n'est pas l'enfant idéal.

Il va sans dire que Gillou et Pedro sont loin d'être des enfants idéaux du point de vue de leur père; et en effet, il n'y a qu'un seul fils de tout le théâtre de Montherlant qui est idéal du point de vue du protagoniste. C'est Don Alcacer, fils de Don Juan. Il est idéal parce qu'il ne contrarie en aucune façon la volonté de son père, et n'a d'autre raison d'être que celle d'aider son père en toute circonstance. Don Juan lui dit:

"Toi cependant, le plus malin d'entre eux [mes bâtards] tu as compris que ta destinée n'était ni la Cour, ni l'Eglise, ni l'armée, ni le mariage putride et stupide. Tu as ta guerre qui est la mienne."(23)

En vérité, Don Alcacer approuve sans réserve les idéaux de son père et subordonne sa vie entièrement à la sienne. Aux yeux du protagoniste, Don Juan, son fils est donc idéal.

En ce qui concerne ses rapports avec son père, Mariana ressemble un peu à Don Alcacer; mais tandis que celui-ci est tout dévoué à son père, Mariana est partagée entre son désir de se marier et son dévouement à son père. Au moment où la volonté de Mariana est la plus faible, elle se croit même justifiée en trahissant celui-ci afin de garantir son mariage avec le fils de Don Bernal. Plus tard pourtant, s'étant repentie spontanément de son manque de loyauté, elle révèle à son père le piège qu'on lui avait préparé pour lui faire abandonner son idéal (c'est-à-dire pour renoncer à son idéal, pour voyager en Amérique). Don Alvaro perçoit immédiatement que c'est Mariana qui l'a sauvé; et pour la première fois de sa vie, ses yeux sont ouverts sur la bonté innée de sa fille. C'est la première fois aussi qu'il sent un véritable amour paternel pour elle. Vers la fin de la pièce, il lui dit:

"Pardon, Mariana, pardon! J'ai péché contre toi bien des fois dans ma vie. A présent, comme tout m'apparaît! Aujourd'hui tu es née, puisque aujourd'hui j'apprends que tu es digne qu'on t'aime...."(24)

Dans cette citation, il est à souligner que Mariana n'a de vie réelle (du point de vue de son père) que maintenant qu'elle s'est montrée digne d'être aimée; et elle est digne d'être aimée parce qu'elle a renoncé à tout pour l'idéal de son père. De son propre point de vue cependant, Mariana n'est pas heureuse car elle ne peut pas oublier le bonheur auquel elle a renoncé. Lorsque son

père lui suggère de partir ensemble, lui pour un monastère, elle pour un couvent de Carmélites, Mariana y consent, mais avec tristesse. Elle dit:

"Partons pour mourir, sentiments et amour.
Partons pour mourir." (25)

Bien que Mariana ne semble pas heureuse d'abord, son père est plus heureux qu'il n'a jamais été en ce qui concerne ses rapports avec sa fille, car elle répond exactement aux exigences de son idéal de la pureté.

Si Don Alvaro sert de modèle, le 'bonheur' du protagoniste vis-à-vis de l'enfant se réduit presque à la formule par laquelle l'homme n'est heureux qu'à mesure que l'enfant est la réflexion de son propre idéal, et malheureux à mesure que l'enfant ne reflète pas son idéal. Ainsi Carrion et Ferrante sont les plus malheureux des hommes. L'abbé de Pradts n'est heureux que provisoirement quand il profite de son rang supérieur dans le collège pour se débarrasser de Sevrals au nom de son idéal. Si disparates que soient leurs idéaux, Don Juan et Don Alvaro sont les seuls pères vraiment heureux puisque leurs enfants répondent à leurs désirs. Leur amour pour leurs enfants est cependant très égoïste.

L'égoïsme du père-protagoniste n'est-il pas la même espèce d'égoïsme qui se trouve chez l'homme-protagoniste dans ses conflits avec la femme? Considérons les deux pères 'heureux' - Don Juan et Don Alvaro - et leurs enfants. Don Alcacer n'est admirable aux yeux de son père que parce qu'il se voue entièrement à lui. Il n'a d'autre existence que celle de son père et, à cet égard, ressemble

à Dona Ana car elle aussi n'est qu'un miroir où le protagoniste se plaît à se voir. Néanmoins, Alcacer est l'un des enfants idéaux des pièces - soulignons que c'est du point de vue du protagoniste - bien qu'il ne soit objectivement qu'un automate.

A certains égards, Mariana aussi est un automate. Elle fait enfin ce que son père attendrait d'elle, ajoutons, s'il y avait songé, car elle renonce au monde pour suivre l'idéal de son père. Elle diffère de Don Alvaro et de Dona Ana en ce qu'elle fait son sacrifice pour son père avec regret. Cependant, Montherlant a choisi de la rendre heureuse avant la fin de la pièce. Par ce qui paraît l'ironie du destin, mais qui est plutôt la volonté de l'auteur, c'est Mariana qui atteint l'état de grâce que son père cherche depuis si longtemps, sans l'avoir atteint réellement. Son moment d'extase est l'un des plus émouvants qui soient.

"... j'aperçois un Etre au regard fixe, qui me regarde d'un regard insoutenable... O rose d'or!
Face de lion! Face de miel! Prosternée, prosternée!
le front à terre devant Celui que je sens."(26)

Don Alvaro reconnaît tout de suite la signification de ce moment pour Mariana car il répond:

"Sang de mon sang, tu étais meilleure que moi:
en un instant tu me dépasses, tu vois avant moi ce
que j'ai tant rêvé."(27)

Ce qu'il faut souligner ici, c'est qu'Alvaro reconnaît volontiers la supériorité de sa fille. Ainsi, l'amour paternel de Don Alvaro à la fin de la pièce est marqué d'une générosité d'esprit qu'on ne trouve pas chez Don Juan. Alvaro n'est point du tout jaloux de sa fille qui le dépasse dans ce qu'il chérit le plus: son

idéal de pureté. On peut dire, qu'en matière de 'qualité' (abstraction faite de la morale des deux enfants) c'est Mariana plutôt que Don Alcacer qui est l'enfant idéal du théâtre de Montherlant. Elle est supérieure au protagoniste aux yeux mêmes de celui-ci, et elle est heureuse elle-même par le choix qu'elle a fait de renoncer à un bonheur éphémère.

Du point de vue purement technique, les conflits entre hommes et enfants suivent un plan plus ou moins régulier: l'homme est le protagoniste, l'enfant est l'antagoniste, tout comme les conflits entre l'homme et la femme, ainsi que nous l'avons vu. Le conflit tourne sur les efforts du père pour faire conformer l'enfant à ses idéaux personnels, ou bien à son intérêt personnel. Il y réussit d'ailleurs avec plus ou moins de succès. L'enfant souffre du résultat du conflit, sauf peut-être dans le cas de Mariana dont le sort semble plus heureux que celui des enfants dans les autres pièces.

On peut dire en général, que la lutte entre l'homme et son enfant est réellement une lutte entre un fort et un faible. Ce jugement est en partie justifié si l'on considère qu'il n'y a pas de pièce par exemple, où l'homme protagoniste s'oppose à un enfant qui soit aussi idéaliste que son père, bien que tout à fait opposé à ses idéaux, et que son père aime et admire en même temps. Il n'y a pas de pièce non plus, où une femme soit la protagoniste et l'enfant l'antagoniste. Ainsi, il paraît y avoir des lacunes dans la variété

des conflits disponibles à l'auteur.

A cette critique, Montherlant répondrait peut-être que ce qui l'intéresse n'est pas le fait que la lutte est entre inégaux, mais qu'une grande partie de la tragédie du monde provient du fait qu'il y a des conflits entre pères et enfants, tout comme entre l'homme et la femme. Cette tragédie pourrait être évitée d'ailleurs, si l'enfant se moulait d'après l'image de son père. Cela est le cas du moins chez les deux protagonistes les plus 'heureux' des pièces - Don Juan et Don Alvaro.

Bien qu'ils aient atteint un bonheur personnel, ces deux protagonistes paraissent égoïstes et même monstrueux aux yeux du lecteur. L'amour paternel chez eux exige, semble-t-il, la subordination totale de l'enfant à l'idéal du père. Dans un seul cas cependant - celui de Don Alvaro - l'égoïsme du père est enfin tempéré d'une générosité d'esprit qui manque aux autres protagonistes qui sont en conflit avec des enfants, et aux protagonistes qui sont en conflit avec des femmes.

Notes sur le chapitre deux

- 1 Montherlant, Demain il fera jour, PL Vol. II, p. 706.
- 2 Montherlant, Fils de Personne, PL Vol. II, p. 319.
- 3 Ibid., p. 319.
- 4 Ibid., p. 318.
- 5 Montherlant, Demain il fera jour, PL Vol. II, p. 706.
- 6 Ibid., p. 707.
- 7 Ibid., p. 745.
- 8 Ibid.
- 9 Voir le chapitre IV.
- 10 Montherlant, La Reine Morte, PL Vol. II, p. 244.
- 11 Voir la note 3 ci-dessus.
- 12 Voir le chapitre IV.
- 13 Montherlant, Le Maître de Santiago, PL Vol. II, p. 654.
- 14 Voir le chapitre V.
- 15 Montherlant, La Reine Morte, PL Vol. II, p. 186.
- 16 Montherlant, La Ville dont le prince est un enfant,
PL Vol. II, p. 918.
- 17 Montherlant, Service Inutile, PL Vol. I, p. 724.
- 18 Montherlant, La Ville dont le prince est un enfant,
PL Vol. II, p. 899.
- 19 Ibid.
- 20 Ibid.
- 21 Montherlant, La Reine Morte, PL Vol. II, p. 223.
- 22 Ibid.

- 23 Montherlant, Don Juan, Gal., p. 120
- 24 Montherlant, Le Maître de Santiago, PL Vol. II, pp. 651, 652.
- 25 Ibid., p. 655.
- 26 Ibid., p. 656.
- 27 Ibid.,

CHAPITRE TROIS

CONFLITS EXTÉRIEURS: L'INDIVIDU EN CONFLIT AVEC LA SOCIÉTÉ

Dans la préface à une édition anglaise du Maître de Santiago, Montherlant écrit:

"Le drame du 'Maître de Santiago' réside dans cette lutte entre la passion d'un absolu et l'effort que fait toute société - fût-elle religieuse - pour dégrader tout absolu. Catholicisme, chevalerie, hispanisme sont, pourrait-on dire, le côté anecdotique, secondaire et éphémère de mon sujet. Mais le drame lui-même se reproduira tant qu'il y aura des hommes de caractère et une masse d'hommes 'moyens' toujours ligüée contre les hommes de caractère, c'est-à-dire tant que l'humanité existera."(1)

Ce que dit Montherlant sur Le Maître de Santiago s'applique en général à toutes ses pièces où le conflit entre l'individu et la société est l'un des conflits principaux. Dans ces pièces, le protagoniste est un homme ou une femme qui est hors du commun à cause de ses idéaux personnels, de ses moeurs sexuelles, ou à cause de ses croyances religieuses peu orthodoxes. L'antagoniste est un homme ou une femme qui symbolise et qui manifeste des moeurs et des attitudes acceptées, ou bien, s'il s'agit du conflit religieux, l'antagoniste représente l'orthodoxie catholique.

La source du conflit dans ces pièces, c'est que les deux espèces d'êtres - l'ordinaire et l'extraordinaire - sont mutuellement opposées, et le sont, selon Montherlant, parce que les hommes 'moyens' sont "toujours ligüés contre les hommes de caractère." L'intrigue de la pièce, en ce qui concerne le conflit extérieur au protagoniste, tourne autour des efforts que fait celui-ci pour résister aux empiétements de l'antagoniste.

Dans La Reine Morte, l'idéal social qui s'oppose aux idéaux

du protagoniste est le mariage pour le seul bonheur personnel. En se mariant avec Inès de Castro, Don Pedro se montre indigne de son rang noble, aux yeux de Ferrante, car il ne songe qu'à son bonheur personnel. D'autre part, Ferrante n'est pas misogame. Il approuve le mariage de convenance entre son fils et l'Infante de Navarre parce que ce mariage contribuera au bien-être de l'Etat.

A l'encontre de Ferrante, Don Alvaro, dans Le Maître de Santiago, est indifférent au mariage de sa fille; de plus, il croit que le mariage est un état impur, ce qui ne s'accorde pas avec son idéal de la pureté. De même que Don Alvaro, Don Juan n'approuve pas non plus le mariage. Aux yeux de celui-ci cependant, le mariage est une institution pernicieuse pour l'homme puisqu'il est libertin par tempérament. Ainsi, bien que leurs raisons de s'opposer au mariage soient tout à fait différentes l'une de l'autre, et soient basées sur des idéaux différents, les protagonistes ont en commun le fait qu'ils ne considèrent pas le mariage comme une simple coutume sociale et humaine mais plutôt comme une manifestation des préoccupations de l'homme 'moyen'.

D'autres goûts et d'autres intérêts des hommes 'moyens' se trouvent chez les antagonistes de Fils de Personne, Demain il fera jour, et Brocéliande. En général, c'est la vulgarité des goûts de Gillou et l'indulgence de Marie envers lui qui font le malheur de Georges Carrion dans les deux premières pièces. Dans Brocéliande, la vulgarité bourgeoise s'incorpore dans le personnage de Mme Persilès. Chez elle, la force bourgeoise prend une forme destructrice en ce qu'elle est la cause indirecte du suicide du protagoniste.

L'idéal social de l'amélioration et du bonheur personnels par l'accumulation des biens matériels se trouvent surtout chez Don Bernal, l'un des antagonistes de Don Alvaro. Il tâche de persuader Don Alvaro d'abandonner sa vie d'ascète pour faire fortune en Amérique. Le matérialisme et l'homme 'moyen' vont de pair chez Don Bernal, tandis que le spirituel et la 'supériorité' se trouvent chez Don Alvaro.

Bien que le conflit politique ne soit pas de toute première importance dans La Guerre Civile - le conflit interne chez Pompée étant le conflit principal-il sert néanmoins, d'arrière-plan à l'intrigue et témoigne de quelques aspects importants de la pensée politique de Montherlant, lesquels seront traités un peu plus loin. Au sens le plus large, le protagoniste Pompée est le chef des forces de droite, tandis que les forces de César symbolisent la gauche politique; mais en ce qui concerne l'être 'supérieur' et l'être 'inférieur' Pompée est l'homme 'de caractère' et les forces de César sont les êtres 'moyens'.

Les résultats des conflits qui reflètent la lutte entre le protagoniste et les moeurs, les intérêts et les goûts bourgeois varient peu de pièce en pièce, car dans presque toutes, le protagoniste réussit à faire prévaloir sa volonté sur celle de l'antagoniste.

Dans La Reine Morte, le conflit extérieur entre Ferrante et son fils sur la question du mariage pour le bonheur se résout de façon à faire horreur lorsque le protagoniste fait assassiner Inès de Castro. Don Alvaro, lui aussi, voit la défaite du mariage pour le bonheur quand Mariana renonce au mariage pour suivre les pas de son père.

Dans Fils de Personne et Demain il fera jour, la lutte entre la 'qualité' de Carrion et les goûts et les intérêts bourgeois de son fils et de sa femme est gagnée par Carrion en ce qu'il sacrifie son fils à son propre intérêt. Ce n'est pas dire que Carrion ne regrette pas son acte, ni qu'il n'en souffre pas, c'est dire simplement qu'au seul niveau du conflit extérieur, c'est le protagoniste de la pièce qui triomphe de l'être 'moyen'.

Le seul des protagonistes qui ne réussisse pas à se protéger contre son adversaire est M. Persilès dans Brocéliande. Il se suicide plutôt que de renoncer à son idéal de la noblesse et plutôt que de retourner aux rangs des êtres 'moyens'.

Dans la lutte entre le spirituel et le matériel, c'est-à-dire dans la lutte entre Don Alvaro et Don Bernal (Le Maître de Santiago), c'est le spirituel qui gagne grâce à l'intervention de Mariana pour protéger l'idéal de son père. Une fois conscient du piège que Don Bernal lui tend en essayant de lui faire abandonner son idéal du renoncement, Don Alvaro le rejette et reprend son idéal.

Bien que l'histoire nous dise que c'est César qui a enfin triomphé de Pompée, Montherlant a choisi, dans La Guerre Civile, un moment de l'histoire où Pompée triomphe des forces de César, ou bien, en termes modernes, de la politique de gauche.

Dans toutes ces pièces on voit que le protagoniste réussit à dominer l'homme 'moyen' à l'exception de Brocéliande, où le protagoniste semble vaincu par l'être 'moyen' puisqu'il se suicide.

En analysant le dénouement des conflits où le protagoniste s'oppose aux goûts et aux intérêts 'moyens', tels qu'ils se révèlent

chez Don Pedro, Gillou, Marie et Mme Persilès, on remarque que le protagoniste réussit à repousser ce qui s'oppose à lui s'il a assez de pouvoir pour le faire. Ferrante est à même d'écraser tout ce qui ne lui plaît pas puisqu'étant Roi, il est tout-puissant dans ses domaines. Georges Carrion est à même d'utiliser les faiblesses de Gillou pour ses propres fins puisqu'il les connaît intimement. Ceci arrive en effet dans Demain il fera jour où il permet à Gillou de s'engager dans la Résistance afin de garantir sa propre réputation. La lâcheté de Georges à cet égard est peu digne d'un homme 'supérieur', et Georges le sait. Nous ne voulons donc pas suggérer que Carrion ne souffre pas de son acte, ni d'ailleurs que Ferrante ne souffre pas des siens. Ces deux protagonistes sont probablement les plus tragiques du théâtre de Montherlant en ce qui concerne leurs conflits intérieurs. Néanmoins, en ce qui concerne leur lutte extérieure, ici, leur conflit avec la médiocrité, tous les deux réussissent à subjuguier l'être 'moyen'.

En critiquant la morale du héros de Montherlant, P. H. .

Simon écrit:

"Une morale de seigneur ne s'embarrasse d'aucun scrupule de bonté, de légalité, de conformité: la désinvolture dans le vice et la cruauté même sont seigneuriales."(2)

D'après le dénouement des conflits extérieurs dans La Reine Morte et Demain il fera jour, il paraît, au premier coup d'oeil, que Montherlant souscrit à une 'morale de seigneur', ou en d'autres termes, que 'la force prime le droit'. D'autre part, l'auteur pourrait répondre que ce n'est pas la force qui prime le droit, mais plutôt que c'est

le droit qui s'allie à l'individu exceptionnel, et que la force est souvent nécessaire pour protéger ce droit.

Dans Le Solstice de Juin, Montherlant écrit:

"... il ne faudrait pas créer d'élites. Car enfin, qu'est-ce qu'une élite, si ce n'est pas une minorité d'exceptionnels? Créons, au contraire, des individus qui se croient et se disent les meilleurs, et qui même le soient."(3)

Il s'ensuit que si l'homme exceptionnel est le 'meilleur' aux yeux de Montherlant, la force, quelque forme qu'elle prenne, est nécessaire pour protéger celui-ci; sinon le 'meilleur' périt. Cette idée s'exprime dans Brocéliande. M. Persilès est 'meilleur' que Mme Persilès, mais il n'a pas assez de force pour la rejeter à la fin de la pièce. Il se tue donc, plutôt que de s'abaisser au niveau moral de sa femme. Dans le cadre dramatique de la pièce, la force (la vulgarité bourgeoise de Mme Persilès) n'est pas le 'droit'. Il n'est pas juste donc, de dire que chez Montherlant 'la force fait le droit', mais plutôt que la force est nécessaire pour protéger le droit, et que le droit, ou plutôt ce que Montherlant considère comme le droit, se trouve chez l'être 'exceptionnel'. Dans Le Maître de Santiago, l'auteur suggère que si cette force est Dieu et que Dieu favorise de sa grâce une de Ses créatures, l'être ainsi grâcié prévaudra sur ce qui l'oppose, malgré tout. Don Alvaro, tout détestable qu'il soit à beaucoup d'égards, est un 'homme de caractère' favorisé de la sorte par l'auteur. Ses conflits avec autrui sont résolus de façon à ce que toute opposition à son idéal de pureté est dissipée, non pas tellement par ses propres efforts, mais par ce que nous devons croire est la bonté de Dieu, laquelle agit chez Mariana pour la faire renoncer à son désir de se marier et en même temps pour lui faire

révéler à son père le piège que Don Bernal lui avait tendu.

A un certain égard, toute la philosophie de Montherlant qui diviserait les êtres en deux groupes - les individus 'supérieurs' et les masses 'inférieures' va de pair avec le jansénisme au niveau de la philosophie religieuse. Montherlant écrit:

"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." (4)

D'après cette citation, il semble que Montherlant admire le jansénisme non pas tellement comme philosophie religieuse mais parce que les adhérents au jansénisme représentent, à ses yeux, des hommes et des femmes 'de caractère'. De toute façon, nous verrons que son attitude envers l'orthodoxie catholique est étrangement ambivalente. Elle n'est pas du tout celle qu'on pourrait attribuer à un janséniste 'pur' car Montherlant, qui est le champion, pour ainsi dire, de l'être 'exceptionnel', ne l'est pas toujours lorsqu'on considère les conflits avec l'Eglise dans leur ensemble. Dans Malatesta, par exemple, le Pape, qui représente l'orthodoxie, réussit à détourner la haine du protagoniste pour ses propres fins; et cependant, tout en sachant que Malatesta est venu à Rome pour l'assassiner, il témoigne de la générosité envers lui et sa femme Isotta en lui permettant de retourner à Rimini. L'attitude libérale du Pape dans Malatesta a son contraire chez l'Archevêque de Paris dans Port-Royal. Bien que l'Eglise (représentée par l'Archevêque) écrase le mouvement janséniste à Port-Royal, on a l'impression à la fin, que Montherlant critique non pas tellement l'Eglise elle-même mais plutôt sa façon brutale de

contrôler l'hérésie. Cette opinion est justifiée au moins dans La Ville dont le prince est un enfant où nous voyons un homme 'de caractère', l'abbé de Pradts, qui est peu sympathique à cause de son pharisaïsme mais qui vaut la peine d'être sauvé par l'Eglise, représentée par l'abbé Pradeau de la Halle. Vers la fin de la pièce, l'exhortation ferme mais amicale de celui-ci à l'abbé de Pradts démontre la charité fondamentale du christianisme, et contraste nettement avec le manque de charité dont témoigne l'Archevêque de Paris dans Port-Royal.

D'après le portrait de l'antagoniste que dépeint Montherlant dans ces trois pièces, il est difficile de décider où se trouvent ses sympathies en ce qui concerne l'Eglise. D'une part, il admire dans l'orthodoxie catholique sa raison d'être - celle de sauver les âmes; de l'autre, il comprend le problème de celui qui n'est pas 'comme les autres' en religion et ses pièces reflètent cette ambivalence.

Tandis que les sympathies de Montherlant sont partagées dans les pièces où il s'agit du conflit religieux, elles sont nettement du côté du protagoniste lorsqu'il s'agit du conflit entre celui-ci et les moeurs sexuelles acceptées. Dans Pasiphaé et Don Juan où les protagonistes sont 'exceptionnels' à cause de leurs moeurs sexuelles, Montherlant critique la société sur deux plans. Dans Don Juan, le protagoniste se moque de la société à cause de l'hypocrisie de celle-ci. A son avis, les moeurs des bien-pensants ne sont qu'une façade pour masquer la concupiscence et l'absence de morale. Les trois personnages qui représentent surtout la société dans cette pièce sont hypocrites. Linda rejette Don Juan sous prétexte d'être choquée par sa grossièreté, mais elle lui permet de l'embrasser quand il lui donne une broche

coûteuse. La Double-Veuve, femme à prétentions intellectuelles et idéalistes, est une forcenée sexuelle qui tâche sans cesse de séduire Don Juan. Le Comte d'Ulloa, père de Ana, se dispute avec Don Juan sur la moralité de celui-ci, mais accepte avec plaisir son offre de lui procurer une maîtresse. L'hypocrisie de ces trois personnages est évidente.

Bien qu'il n'y ait pas d'antagoniste proprement dit dans Pasiphaé, on peut apercevoir dans les paroles angoissées de l'héroïne, et quelquefois dans les paroles du Choeur, l'attitude de la société dont Pasiphaé transgresse le code moral. Le plus souvent cependant, le Choeur parle pour l'auteur. Montherlant veut nous faire croire que l'acte que Pasiphaé va commettre n'est répréhensible que dans l'esprit des bien-pensants, esclaves des convenances. Le Choeur dit:

"Misérable race des hommes, qui toujours va chercher la souffrance ... le bonheur [leur est disponible] mais ils ne [le] veulent pas ... à cause de raisons bêtes. J'ai pour leur bêtise un dégoût profond."(5)

Pour sa part, Pasiphaé souffre parce qu'elle se sent entraînée par un désir qui lui fait horreur, mais qu'elle ne peut étouffer. Elle sait qu'elle va souffrir davantage parce qu'elle va défier la société. Elle dit, en prévoyant la censure que son acte va lui attirer:

"La femme qui aime le dernier des criminels peut garder la tête haute. Moi, non. Moi, au milieu de la réprobation comme un pauvre bateau au milieu de la mer grosse.... Nul rapport entre ceux-là [ceux aux mœurs acceptées] et moi, je ne suis pas de leur espèce ... s'ils s'en aperçoivent ils vont me jeter des pierres."(6)

Ainsi dans Pasiphaé, nous voyons deux aspects des mœurs sexuelles acceptées telles que Montherlant les envisage. D'abord,

elles font preuve de bêtise en limitant le bonheur possible à l'homme, et puis, elles fomentent de l'intolérance envers ceux qui, comme Pasiphaé, ne peuvent pas y adhérer.

Vulgarité, matérialisme, hypocrisie, intolérance, bêtise: telles sont les caractéristiques de la société du point de vue de la plupart des protagonistes. La question se pose que si la société est tellement abrutie, que devrait-on faire pour l'améliorer? La réponse de Montherlant, d'après le dénouement des pièces, serait qu'il est impossible de l'améliorer car il manque à l'homme 'moyen' le goût et la capacité de s'améliorer. Cette idée s'exprime dans Fils de Personne où Georges dit à Gillou:

"... tout ce qui est sérieux te fait baïller, comme il y a certains hommes, tout ce qui est tendre les fait rire.

... Tu as une façon de volatiser tout mot un peu profond que je te dis, de le rendre in-existant, soit en n'y répondant pas, soit en répondant à côté. Et nous retombons toujours au silence, et à l'attente de ton baïllement, ..." (7)

Le manque de désir de s'améliorer de la part de l'être 'moyen' va de pair semble-t-il avec son incapacité de comprendre ce que 'l'homme de caractère' tâche de lui enseigner. Si nous acceptons la théorie de Montherlant que l'homme 'de caractère' est d'ailleurs supérieur aux autres spirituellement et moralement, il s'ensuit que si cet homme avait assez de pouvoir politique, il pourrait améliorer la société malgré elle. Cette idée suppose la dictature politique. Montherlant n'adhère pas ouvertement à cette philosophie mais on en trouve des traces dans son oeuvre. Dans La France et la morale de

midinette, il écrit:

"La moralité d'un peuple est une question de lois, et de lois appliquées. C'est à coup de pieds dans le derrière qu'on crée la moralité d'un peuple."(8)

et encore dans Fils de Personne où Georges critique chez Marie son indulgence envers Gillou:

"... Quand j'ouvre ma fenêtre sur le monde, ce qui me fait le plus souffrir, c'est le spectacle de l'indulgence. Partout, je la retrouve, en haut, en bas L'indulgence, ce serpent auquel il faudrait écraser la tête."(9)

Peut-être dans sa jeunesse, mais pas probablement après la publication de La Reine Morte, Montherlant aurait-il cru que l'amélioration de l'homme 'moyen' fût possible par la force de l'être 'supérieur'. A partir de cette pièce cependant, on voit qu'il ne croit plus à cette idée. Ferrante ne réussit pas à réformer Don Pedro; Carrion ne réussit pas à réformer Gillou et presque tous les autres protagonistes sont dépeints en lutte avec une société intransigeante. Dans La Guerre Civile surtout, Montherlant suggère que l'amélioration de la société est impossible. Ici, Montherlant considère l'utopie que la société peut s'améliorer à mesure que s'améliore le bien-être matériel des citoyens d'une société quelconque. Il conclut que les hommes 'moyens' sont toujours les mêmes du point de vue morale - incapables d'être rachetés. Ils sont naturellement stupides, âpres au gain, traîtres.

Qu'est-ce qui reste donc pour l'être de 'caractère' s'il est toujours en lutte, d'une façon ou d'une autre, avec la société et s'il n'a plus envie de la réformer, ni de la défier ouvertement?

Comme Don Alvaro et la soeur Angélique, il peut se retirer dans une société privée - l'Ordre de Santiago ou le couvent de Port-Royal - pour y trouver ceux avec qui il devrait pouvoir vivre en harmonie. Cette harmonie malheureusement ne s'y trouve pas selon l'auteur, car il y a des conflits non seulement entre le petit groupe et la société, mais entre les membres du groupe même. Ainsi le petit groupe tend à se désintégrer. En effet, Montherlant nous montre ces deux ordres aux derniers moments de leur existence, ce qui souligne son manque de foi en toute société quelle qu'elle soit. L'homme 'exceptionnel', ou la femme 'exceptionnelle' semblent donc destinés à être isolés moralement, sinon physiquement, du reste de la société. Quelquefois cet isolement moral est la source d'un découragement qui mène au nihilisme. M. Persilès, ne pouvant rien contre ce qui le tourmente, se suicide. Ferrante, ne voyant pas d'espoir dans les générations futures, tue avec sa mère l'enfant d'Inès de Castro. Son attitude envers l'humanité est influencée par son attitude envers son fils 'médiocre', et se résume dans ces paroles qu'il adresse à Inès de Castro:

"Vous aussi, vous verrez se défaire ce qui a été votre enfant. Jusqu'à ce qu'il n'en reste pas plus en vous que n'est restée cette page où pour la première fois, à cinq ans, le mien écrivit son prénom, cette page que je conservai durant des années, et qu'enfin j'ai déchirée et jetée au vent." (10)

Le nihilisme se trouve aussi chez Don Alvaro qui, comme Ferrante, n'a pas d'espoir pour les générations futures, mais qui a une raison plus égoïste que celle de Ferrante d'être nihiliste. Lorsque Mariana lui dit qu'elle a renoncé au mariage, son père lui répond:

"... 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 de derniers, qui s'ouvre sur le néant sublime!"(11)

Le nihilisme de Don Alvaro n'est pas seulement le nihilisme matériel, c'est aussi le nihilisme dans l'au-delà, ce qui s'accorde évidemment avec son idéal de la purification parfaite.

D'après le dénouement des conflits discutés ci-dessus, il est évident qu'il n'y a pas de société 'idéal' du point de vue du protagoniste, c'est-à-dire une société qui s'harmonise parfaitement avec ses idéaux et avec ses intérêts. L'être 'extraordinaire' est toujours isolé de ses semblables. La fraternité chez des hommes et des femmes 'supérieurs' est impossible. Même dans les rapports plus intimes entre l'homme et la femme, ou entre le protagoniste et son enfant, comme nous l'avons déjà montré dans les chapitres précédents, ce n'est que rarement et dans les circonstances les plus exceptionnelles que l'amour de son semblable est possible. La femme idéale et l'enfant idéal, Dona Ana et Mariana, ne sont réellement que des extensions de la personnalité de Don Juan et de Don Alvaro, et sont, en effet, plus symboliques de l'idéal du protagoniste que des êtres en chair et en os. De toute façon, Don Juan et Don Alvaro sont les seuls protagonistes 'heureux' jusqu'ici. Leur bonheur, néanmoins, n'est pas du tout attribuable à leur affection pour la société qui les entoure. Don Alvaro méprise la société et s'isole d'elle. Don Juan méprise la société mais réussit à l'utiliser pour ses propres fins. Ces deux personnages, tellement différents l'un de l'autre quant à

leurs idéaux et leur valeur personnelle ont en commun la caractéristique de mépriser le commun.

En effet, le mot de mépris, mot qui apparaît souvent dans les textes de Montherlant, est celui qui résume le mieux l'attitude des protagonistes envers ceux qu'ils considèrent comme leurs inférieurs, et peut-être l'attitude de l'auteur lui-même envers ses contemporains. Henri Clouard dit que le "... théâtre [de Montherlant] est décidément le théâtre du mépris"(12) et d'autres accusent Montherlant d'être snob, d'être toujours du côté du bien né, du côté de la noblesse, et contre les hommes qui proviennent des rangs sociaux inférieurs. Cela n'est pas vrai, du moins si l'on considère les personnages des pièces comme représentant les vraies opinions de l'auteur. Bien que Montherlant insiste que les hommes de 'qualité' valent mieux que les hommes 'médiocres', la 'qualité' peut apparaître n'importe où dans la société. Il en est de même de la 'médiocrité'. M. Persilès, qui appartient à la bourgeoisie, est au fond un homme 'de caractère' par sa noblesse d'âme. Sa femme est 'médiocre' et infiniment bourgeoise. Georges Carrion est à la fois un bourgeois et un homme 'de qualité', du moins dans Fils de Personne. Son fils Gillou est 'médiocre'. Ferrante est de la classe noble et en même temps un 'homme de qualité'. Son fils est 'médiocre'. Il serait difficile d'accuser Montherlant de snobisme basé sur le rang tout court. L'être supérieur provient de n'importe quelle classe sociale. Ce qui le marque comme exceptionnel est une morale qui le dégage du commun. Il y a cependant quelque chose de fatal dans la philosophie de Montherlant en ce qui concerne la division des êtres

en 'supérieurs' et 'inférieurs'. On est né inférieur ou on est né supérieur. Rien n'y fait contre cette 'loi' inflexible car l'amélioration de l'inférieur est impossible. D'ailleurs il y aura toujours des conflits entre l'individu supérieur et les masses inférieures, ce qui oblige l'être supérieur à mépriser ses inférieurs, à se battre, à s'isoler, ou, au pire, à se tuer afin d'éviter les menaces des masses.

Mépris pour ceux qu'on considère ses inférieurs, intransigeance, nihilisme - tels sont les traits les plus saillants des protagonistes des pièces de Montherlant dans leurs conflits extérieurs, c'est-à-dire leurs conflits avec la femme et l'enfant, où il s'agit d'amour, et leurs conflits avec la société où il s'agit de fraternité.

Que l'on considère l'attitude du protagoniste justifiée ou non, il est clair, d'après le dénouement des conflits, que la sympathie de l'auteur est en général du côté du protagoniste. De façon générale celui-ci réussit à faire prévaloir son intérêt ou son idéal sauf dans ses conflits avec l'Eglise, et il réussit même, dans les cas de Don Juan et de Don Alvaro, à être 'heureux'. Qu'il les gagne ou qu'il les perd, les luttes du protagoniste avec autrui laissent pour la plupart, des cicatrices qui sont la source d'un conflit interne qui le mène quelquefois aux pires souffrances psychologiques.

Notes sur le chapitre trois

- 1 Montherlant, Le Maître de Santiago, Harrap, London, 1955, p. v.
- 2 Simon, P. H., Histoire de la littérature française au XX^e siècle, tome ii, Librairie Armand Colin, Paris, 1957, p. 114.
- 3 Montherlant, Le Solstice de Juin, PL Vol. I, p. 900.
- 4 Montherlant, Sur "Port-Royal", PL Vol. II, p. 664.
- 5 Montherlant, Pasiphaé, PL Vol. II, p. 116.
- 6 Ibid., p. 117.
- 7 Montherlant, Fils de Personne, PL Vol. II, p. 305.
- 8 Montherlant, L'Equinoxe de Septembre, PL Vol. I, p. 845.
- 9 Montherlant, Fils de Personne, PL Vol. II, p. 319.
- 10 Montherlant, La Reine Morte, PL Vol. II, p. 224.
- 11 Montherlant, Le Maître de Santiago, PL Vol. II, p. 654.
- 12 Clouard, Henri, Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, tome ii, Editions Albin Michel, Paris, 1949, p. 308.

CHAPITRE IV

CONFLITS INTÉRIEURS: SOUFFRANCES DU PROTAGONISTE

Dans la postface de La Guerre Civile, Montherlant écrit:

"Le tragique dans mon théâtre est bien moins
un tragique de situations qu'un tragique provenant
de ce qu'un être contient en lui-même."(1)

En d'autres termes, la tragédie que subissent beaucoup des protagonistes de Montherlant a avant tout, une cause psychologique. Même lorsque leur sort n'est pas tragique, les protagonistes sont assujettis à deux tendances psychologiques, ou même davantage, qui sont mutuellement opposées. Parfois, les protagonistes n'en sont pas conscients, ou bien, y sont indifférents. (nous considérerons ces cas dans le chapitre suivant). Dans un bon nombre de pièces pourtant, les protagonistes sont conscients de leur conflit interne et en souffrent psychologiquement.

Pasiphaé (Pasiphaé) et Ravier (Celles qu'on prend dans ses bras), appartiennent à cette dernière famille et se ressemblent en ce qui concerne le conflit intérieur puisque l'un des éléments du conflit chez ces deux personnages est le désir charnel. Ce côté de leur caractère est plus fort qu'eux parce qu'il finit par miner d'autres valeurs personnelles qui contribuaient en grande partie à la stabilité de leur être. Ainsi Pasiphaé est tentée de commettre un acte qu'elle sait être répréhensible et qui lui apportera le mépris d'autrui, sinon leur haine et leur vengeance. La honte et la peur qu'elle prévoit s'ajoutent au fait qu'elle sait d'avance que cet acte ne lui apportera aucun bonheur.

"Du bonheur? Du plaisir? Non, du repos. Je me dirai "Ce que je désirais, je l'ai exécuté" et le désir et la douleur se fermeront comme deux paupières, et le monde et la paix rentreront en moi. Un instant, un pauvre instant sans joie"(2)

Le pathétique chez Pasiphaé réside dans le fait qu'elle est prête à tout perdre pour assouvir le désir charnel. Elle n'est pas 'immorale' au sens populaire de ce terme parce que Montherlant nous la montre comme prédestinée à être en proie à un désir commandé par les dieux. A cet égard, Pasiphaé témoigne d'un élément universel. Son conflit semble le conflit de tout être tyrannisé par la chair, de l'être contraint de commettre un acte qu'il a envie de commettre tout en sachant qu'il va en souffrir.

On trouve cette même contrainte chez Ravier. Celui-ci est tellement ébloui par Christine et tellement troublé par ses refus qu'il ne trouve plus de sens à la vie.

"A quoi me sert tout mon travail? ... Tout cela, qui m'a suffi pendant trente-cinq ans, à présent ne sert qu'à me rappeler que cela ne me suffit plus ... parce qu'elle ne l'aime pas, parce qu'elle ne m'aime pas J'ai supporté d'elle ce que ... je n'ai supporté de personne Mais je n'en peux plus Mon malheur va de la terre au ciel."(3)

Ravier n'en sera pas moins malheureux lorsque Christine cède, car il sait qu'elle se donne fausement. Cela blesse le sens d'honnêteté et d'honneur chez Ravier et lui est aussi pénible, semble-t-il, que de ne pas la prendre. Il dit à Christine:

"Vous prendre parce que j'ai dépanné votre père!
Si je vous prenais en ce moment, ce serait comme si je prenais une femme dans le moment qu'elle est ivre morte."(4)

Il fait un mouvement pour renvoyer Christine, mais son désir est plus

fort que lui. Il la rappelle, tout en sachant que ce qu'il va faire lui apportera même plus de malheur.

"Je vois se lever des spectres, les spectres de tout ce que j'aurai à souffrir encore à cause de toi." (5)

D'ailleurs, Ravier comprend qu'il est destiné à être malheureux avec ou sans ce qu'il désire.

"Malheureux sans toi, ou malheureux avec toi ...
Oh! Je comprends maintenant: tout vaut mieux que de ne t'avoir pas prise." (6)

Le malheur de Ravier, comme celui de Pasiphaé, est doublement pénible car il va compromettre ses idéaux pour quelques moments de plaisir qui ne lui apporteront par la suite que du remords et des 'spectres' qu'il croit ne pouvoir jamais chasser.

Cependant, le "tout vaut mieux que de ne t'avoir pas prise" de Ravier pose une question. Si le protagoniste doit être malheureux avec ou sans Christine, pourquoi choisit-il le premier? La réponse est, évidemment, pour assouvir un besoin purement charnel. Lorsqu'on considère Ravier sur ce plan, on voit en lui quelque chose d'assez universel, parce que trouvé chez beaucoup d'hommes - le pouvoir apparent de la chair de gouverner les actes et les pensées. Le drame de Ravier est de ce genre et est émouvant dans la mesure où l'on trouve pathétique un homme d'intégrité personnelle qui se laisse aller à une faiblesse peu digne de lui, et qui détruit son intégrité par cet acte. Il semble que Ravier ait échangé ses idéaux et le travail de toute sa vie contre un rien. En tout cas, le conflit intérieur chez Ravier se résout de façon à le rendre malheureux, comme chez

Pasiphaé, où le désir charnel est en conflit avec sa honte, et sa peur de l'intolérance d'autrui, et avec sa conviction que l'acte qu'elle va commettre ne lui apportera aucun bonheur.

De même que chez Ravier, on voit dans le caractère de Bruno, protagoniste d'Un Incompris, un malheureux dont la source de la peine est le conflit entre son idéal personnel et l'amour, mais chez Bruno, l'amour basé sur l'estime. Dans le cas de Bruno cependant, son idéal de l'amour parfait est plus fort que son amour réel pour Rosette car il refuse de compromettre son idéal en pardonnant à celle-ci son manque de ponctualité. Si l'on n'examine le personnage de Bruno que superficiellement, il semble presque comique. D'autre part, si on le considère du point de vue de ses propres croyances et de son conflit intérieur, on éprouve de la compassion pour cet homme déchiré par deux exigences. Comme le héros cornélien, Bruno ne peut pas aimer sans estimer, et son idéal est attaqué, paradoxalement, par celle qu'il aime le plus - Rosette. Il explique à Rosette ses sentiments à cet égard:

"Je t'aime extrêmement, et dans ce moment même.
Mais si le propre de l'amour est de supporter de ce
qu'on aime toutes les avanies, alors l'amour ne
vaut pas cher, et ne mérite guère l'estime."(7)

Le lecteur trouvera peut-être amusantes les paroles de Bruno, surtout son exagération - "supporter ... toutes les avanies ..." lorsqu'il ne s'agit que du manque de ponctualité chez Rosette. Montherlant cependant a décrit Bruno comme délibérément obstiné. Dans un avant-propos à Un Incompris, il dit que "Bruno est à la fois héroïque et ridicule."(8) Pourtant, bien qu'il soit "ridicule"

dans une certaine mesure, Bruno agit de façon à montrer l'importance psychologique de son idéal. A cet égard, il sert de modèle pour montrer combien leurs propres idéaux importent aux protagonistes en général: la perte ou la compromission de l'idéal contribue en grande partie au malheur du protagoniste; et inversement, le malheur du protagoniste semble diminuer à mesure que celui-ci réussit à protéger l'intégrité de son idéal.

Chez Pasiphaé, par exemple, la décision finale d'agir selon ses instincts lui donne une certaine liberté d'esprit qui équivaut un idéal personnel et qui remplace, en partie, la peur et la honte qu'elle prévoyait auparavant. Elle dit, vers la fin de la pièce:

"... 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." (9)

Ainsi l'état psychologique de Pasiphaé à la fin de la pièce, qui se rapproche de la croyance de Montherlant en ce qui concerne la liberté sexuelle, diminue le malheur d'une femme poussée vers un acte qui lui faisait de la peine peu de temps auparavant.

Le conflit de Bruno ne se résoud pas non plus d'une façon purement malheureuse, comme nous l'avons montré. A la fin d'Un Incompris, il a perdu son amour mais il a gardé son intégrité. Ravier au contraire, perd son intégrité et n'obtient pas ce qu'il cherche chez Christine, sauf sur le plan purement charnel. Le malheur chez Ravier cependant, est difficile à accepter sauf temporairement. Malgré son angoisse légitime à l'égard de la perte de son idéal qu'il échange contre quelque chose de faux, on sent qu'il se rétablira un jour. L'acte

charnel ne peut être tragique que par ses résultats et cependant nous devons juger Ravier avant cet acte. S'il doit y avoir une vraie tragédie chez Ravier, elle apparaîtra plus tard; et de cet autre Ravier nous ne savons rien.

Tandis qu'il manque aux conflits de Pasiphaé, de Bruno et de Ravier la pureté tragique, en ce que leur malheur est amoindri pour des raisons mentionnées, cet aspect du tragique ne manque pas au caractère de Georges Carrion qui est, à notre avis, le plus tragique de tous les personnages de Montherlant. Dans Fils de Personne, l'auteur a finement contrebalancé les deux tendances opposées chez Georges - son idéal de la 'qualité' et l'amour qu'il a pour son fils. Il aime Gillou profondément parce qu'il est son fils et qu'il le trouve souvent attachant. D'autre part, Gillou est 'médiocre', ce qui fait le malheur de son père dont l'estime de l'être humain se base sur la 'qualité'. La tragédie de Georges dans Fils de Personne provient du fait qu'il ne peut opter ni pour l'un ni pour l'autre de ses deux tendances psychologiques. Il ne peut souffrir la médiocrité de Gillou et en même temps ne peut se séparer de lui. Son angoisse est constante dans Fils de Personne. Pourtant, le dénouement de la pièce paraît être le renoncement à l'amour qu'a Carrion pour son fils et la victoire de l'autre élément du conflit - l'admiration qu'a Georges pour la 'qualité'. Carrion ressemble à Bruno à cet égard, sauf que le sacrifice de Carrion semble beaucoup plus émouvant que celui de Bruno, puisqu'il n'y a pas d'élément 'ridicule' chez Carrion. Il y a un autre parallèle entre Un Incompris et Fils de Personne, toutes différentes que soient ces deux pièces au niveau affectif.

L'une et l'autre se terminent sur ce que Montherlant appelle chez Bruno "l'incertitude ... touchant sa conduite future." (10) Dans le cas d'Un Incompris, Montherlant a choisi de laisser régner cette incertitude sur l'avenir de Bruno; mais d'après le portrait du protagoniste, on estimerait qu'il restera fidèle à son idéal plutôt que d'y renoncer afin de regagner l'amour de Rosette. Dans Fils de Personne, cependant, les deux éléments du conflit chez Carrion sont d'une intensité égale. Par conséquent, le dénouement de la pièce laisse dans l'esprit du lecteur ou du spectateur un sentiment d'inachevé. La victoire de 'l'homme de caractère' chez Georges ne semble en effet que provisoire.

Montherlant s'est rendu compte du fait que chez le Georges Carrion de Fils de Personne il existait un conflit intérieur qui devait être résolu définitivement, car il a écrit Demain il fera jour pour faire suite à la première pièce. Dans ce deuxième ouvrage, l'auteur aurait pu dénouer le conflit de Georges soit en transformant Gillou en 'homme de qualité' - ce qui n'aurait pas été vraisemblable - soit en faisant mourir Carrion, soit en faisant mourir Gillou. En effet, il a choisi la troisième solution; mais il incorpore dans l'intrigue des éléments des deux autres dénouements possibles.

Dans Demain il fera jour, Gillou est toujours médiocre aux yeux de son père, mais il témoigne de quelques traces d'un 'homme de qualité' aux yeux du lecteur parce qu'il veut s'engager dans la Résistance. Tandis que Gillou semble s'élever un peu, Carrion au contraire, s'abaisse - l'exemple le plus frappant de son abaissement étant son manque de courage lorsqu'il se voit menacé par des représailles

futures et le fait que c'est par peur et par lâcheté qu'il permet à Gillou de s'engager. Il est à souligner cependant, que Carrion ne se rend pas compte de la monstruosité du mobile de son acte que lorsqu'il prévoit la mort de Gillou. Georges sait plus tard, et même avant l'arrivée du messenger, que Gillou est mort et que lui, son père, en est la cause. Il nous semble qu'à ce moment - là, Georges ne peut que se rappeler son idéal - celui d'agir toujours en 'homme de qualité' - idéal qu'il avait oublié petit à petit pour des raisons diverses - les tensions de la guerre et la résignation à l'égard de la médiocrité de son fils. Par le même fait, il regagne son amour pour son fils. Marie lui dit:

"Vous l'aimerez, n'est-ce pas? Il a besoin de vous."

Georges lui répond:

"Je l'aimerai, je vous en donne l'assurance. Il me semble que je sens à présent comme il me manquerait."(11)

L'intensité de son sentiment s'exprime un peu plus tard (et toujours avant l'arrivée du messenger):

"Que Dieu existe, pour que je puisse le supplier que cette chose atroce n'ait pas lieu!"(12)

Ainsi nous voyons paraître à la fin de Demain il fera jour un troisième Georges Carrion qui diffère de celui de Fils de Personne ainsi que du Carrion de la deuxième pièce. Dans Fils de Personne l'idéal de la 'qualité' et l'amour pour Gillou se contrebalancent chez le protagoniste. Dans la plus grande partie de Demain il fera jour, Carrion se révèle de moins en moins 'homme de qualité' et ne témoigne que de quelques devoirs parentaux envers Gillou jusqu'au moment de le sacrifier. A la fin de cette dernière pièce, Georges

aime Gillou intensément, tout en sachant qu'il est mort. Du reste, il s'est rendu compte tout à coup, qu'il a perdu son honneur à cause de sa lâcheté à l'égard de son fils. En d'autres termes, il sait qu'il est lui-même l'instrument qui a mis à mort celui qu'il aime le plus - son fils - et du même coup il sait qu'il a mis à mort cette partie de son propre caractère qu'il estime le plus - son sentiment d'être un 'homme de qualité'. Ainsi la mort de Gillou représente également la mort spirituelle de Carrion. Pourtant, il est condamné à vivre, à savoir qu'il est l'assassin de Gillou et qu'il l'aime maintenant plus intensément que jamais. Pour ajouter à la torture de Carrion, il semble que le destin l'ait maudit dès le commencement. Dans Fils de Personne, Carrion dit, dans un moment d'angoisse:

"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."(13)

Le dénouement de Demain il fera jour nous révèle que la prière de Carrion n'a pas été entendue. Loin d'avoir "la paix des choses justes," il est en enfer. Son sort est "un remords éternel, une éternelle horreur." Ses paroles à Marie quand il lui dit que la mort de Gillou était inévitable(14) ne devraient pas être interprétées comme signifiant que son geste de lâcheté est justifié à ses propres yeux, mais plutôt comme une preuve que le destin l'a condamné à être le meurtrier de son propre fils. Nous remarquons encore une fois l'idée du destin qui apparaît souvent dans l'oeuvre de Montherlant. Cela n'amoindrit cependant pas la tragédie de Carrion, mais l'agrandit plutôt, à notre avis, et la place au niveau

des grandes tragédies classiques.

La tragédie de Carrion est d'ailleurs pure en ce qu'il n'y a rien à la fin de la pièce pour l'adoucir. À cet égard, Carrion semble le plus tragique de tous les protagonistes de Montherlant. Les autres le semblent moins, soit parce qu'ils meurent, ce qui met fin à leurs souffrances, soit parce qu'ils semblent préserver du moins une partie de leur intégrité. C'est le contraire dans le cas de Carrion. À la fin de Demain il fera jour, il n'a plus rien qui puisse lui rendre la vie supportable et il est condamné à vivre dans un état psychologique qui fait horreur.

À un égard, l'état de la soeur Angélique à la fin de Port-Royal ressemble à celui de Georges Carrion à la fin de Demain il fera jour. De même que celui-ci, la soeur Angélique se révèle, à la fin, comme étant dans une sorte d'enfer. Elle a vu la désintégration de son couvent et sous la pression des circonstances, elle perd peu à peu, sa foi. Elle se croit abandonnée de Dieu lorsqu'elle dit à la soeur Françoise d'avoir pitié de celle qui a "un trouble, un doute." (15) La soeur Françoise, ne comprenant pas que la soeur Angélique parle d'elle-même, croit qu'elle parle de la soeur Flavie qui a 'trahi' les autres soeurs de Port-Royal. Le 'doute' se rapporterait donc aux croyances particulières des soeurs jansénistes. La soeur Françoise répond, sans savoir combien elle blesse la soeur Angélique:

"Pas de pitié pour qui, ayant ce doute, n'arracherait pas son habit dans l'instant, devenu un leurre abominable. Car Dieu punit quelquefois toute une communauté pour le péché d'un seul." (16)

En même temps, bien que la soeur Françoise parle de la soeur Flavie, la soeur Angélique sait que c'est elle-même qui doute, et qu'il s'agit de son manque de foi. Elle se voit donc comme la coupable dont parle la soeur Françoise et dont le péché punit "toute une communauté". Elle ne sait pas non plus ce qu'est son "péché" mais se sent coupable quand même. Elle dit à part:

"Qu'ai-je fait pour être à ce point abandonnée?"(17)

Ces simples paroles révèlent toute la misère de la soeur Angélique: misère de se sentir coupable sans savoir pourquoi, misère de se sentir séparée de celle d'entre les soeurs qu'elle aime le plus - la soeur Françoise - et pour comble, misère de se sentir abandonnée de Dieu.

La soeur Françoise, pour sa part, ne sait pas que ce sont ses propres paroles qui contribuent au malheur de la soeur Angélique et elle ne comprend pas davantage quand la soeur Angélique lui révèle son angoisse:

"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."(18)

L'angoisse métaphysique à laquelle la soeur Angélique se trouve en proie ressemble à l'angoisse de Carrion par son intensité, et à l'instant où la soeur Angélique prononce ces paroles, elle paraît presque aussi tragique que Carrion. Pourtant, lorsque la soeur Françoise commence à soupçonner que c'est la soeur Angélique qui a perdu la foi et lui demande de s'expliquer, celle-ci lui répond:

"... la vérité de Dieu demeurera éternellement, et délivrera tous ceux qui veulent n'être sauvés que par elle."(19)

On pourrait interpréter ces dernières paroles de la soeur Angélique non comme l'affirmation de l'existence de Dieu, qui pourrait de nouveau lui accorder Sa grâce-interprétation possible mais qui ne semble pas trop vraisemblable dans les données de la pièce - ou bien comme manifestation de son souci de ne pas blesser la sensibilité de son amie, ce qui est l'interprétation qui semble la plus vraisemblable. (20) De toute façon pourtant, les dernières paroles de la soeur Angélique atténuent sa tragédie et la rendent moins intense que celle de Georges Carrion à la fin de Demain il fera jour. Rien n'est dit pour adoucir la tragédie de celui-ci. La soeur Angélique semble moins angoissée que Carrion parce que ses dernières paroles témoignent d'un certain optimisme, même quand elle ne les prononce que pour ne pas faire souffrir la soeur Françoise. Bien que le sort de la soeur Angélique soit donc tragique, il n'est pas si tragique que celui de Carrion, puisque moins pur.

Tandis que la soeur Angélique et Carrion sont tragiques, le cardinal Cisneros nous semble pathétique plutôt que tragique. Ses conflits extérieurs sont négligeables. Le drame du Cardinal d'Espagne tourne presque entièrement sur l'exposé psychologique d'un homme tiraillé entre deux sentiments. Le premier est sa passion pour bien gouverner l'Espagne (en tant que Régent), l'autre est son désir de renoncer au monde et de se retirer de la vie publique pour se vouer entièrement à Dieu. Ces deux tendances cependant ne sont pas également représentées dans le texte, car la plus grande partie de l'intrigue nous montre le Cardinal comme homme d'Etat plutôt qu'ascète. Pourtant, se visite à la reine Jeanne pour des

raisons politiques réveille provisoirement en lui le désir de se retirer de la vie publique et de retourner à la vie d'ascète; car bien qu'il soit choqué par l'athéisme de la reine, il admire en même temps chez elle l'ascétisme. Néanmoins, c'est l'homme d'Etat plutôt que l'ascète qui est plus fort. D'ailleurs, le Cardinal croit sincèrement que "les desseins de Dieu et les desseins du gouvernement de Castille ont toujours été identiques"(21) ce qui lui donne l'énergie et la confiance nécessaires pour gouverner d'une main ferme. Sa confiance cependant rappelle la confiance en soi de la soeur Angélique avant sa crise de foi. En vérité, le Cardinal subit le même sort que la soeur Angélique. On vient lui annoncer, sur son lit de mort, l'arrivée prochaine du jeune roi Philippe dont il protège les intérêts depuis des années. Un brusque message du Roi lui ordonne de quitter Madrid et de "se retirer dans (son) diocèse ... pour y prendre un repos ... nécessaire à sa vieillesse". Pour comble, le Roi ajoute:

"Dieu seul pourrait récompenser dignement les services que vous avez rendus à l'Espagne."(22)

Au lieu de pouvoir mourir en paix, le Cardinal est déchiré. Son cri de détresse à la fin de la pièce,

"O mon Dieu! Qu'ai-je fait? Pourquoi cette punition?"(23)

rappelle celui de la soeur Angélique:

"Qu'ai-je fait pour être à ce point abandonné?"(24)

car le Cardinal aussi est abandonné - abandonné par son entourage et renvoyé par le Roi. Il se sent puni pour une faute dont il n'est pas conscient. Du reste, la crise finale du Cardinal, comme celle

de la soeur Angélique, est une crise métaphysique, car si le Cardinal croit vraiment que "les desseins de Dieu et les desseins de Castille ont toujours été identiques", (25) il ne peut s'empêcher de croire que si le dessein de Castille, c'est-à-dire de l'Espagne, est de le rejeter maintenant comme l'indique le message du Roi, ce doit être aussi le dessein de Dieu. Ainsi le conflit intérieur chez le Cardinal, lequel a commencé par être un conflit entre son désir de gouverner et celui de se retirer (et malgré ce conflit le Cardinal pouvait agir sans trop de peine), ne se résoud jamais de façon définitive, mais est remplacé par ce qui nous semble être la crainte d'être abandonné de Dieu. Du point de vue dramatique, le Cardinal mérite la compassion; mais il manque à ce personnage la tragédie d'un Carrion ou même d'une soeur Angélique car l'état psychologique final chez le Cardinal ne semble pas provenir des traits principaux de son caractère. D'une part, pendant presque tous les trois actes de la pièce, il est dépeint comme partagé entre deux tendances-celle de l'ascète et celle de l'homme d'Etat. De l'autre, il ne s'agit du manque de foi qu'au dénouement de la pièce, ce qui ne résoud pas le conflit intérieur donné, mais plutôt fait disparaître ce conflit pour montrer un aspect inattendu du caractère du Cardinal. Pour cette raison, il semble moins tragique que troublé et pathétique.

La caractéristique du Cardinal qui lui permet d'agir en tant qu'homme d'Etat malgré son conflit intérieur a son contraire chez Pompée dans La Guerre Civile, où le conflit intérieur empêche d'agir le protagoniste. Lorsque nous voyons Pompée pour la première

fois, il est en proie à un manque de confiance en soi qui défie presque toute logique. Avec des forces plus grandes et plus puissantes que celles de César, Pompée refuse d'attaquer celui-ci. Son refus est dû à sa peur anormale de César, laquelle agit toujours chez Pompée de façon soit à le paralyser, soit à lui faire vouloir fuir avec ses armées plutôt que de faire face carrément à son ennemi. D'autre part, Pompée est un homme d'honneur et un homme courageux; c'est seulement à l'égard de César qu'il a perdu toute confiance. Vers la fin de la pièce cependant, un hasard la lui rend. Un prisonnier du camp de César est conduit devant Pompée. Bien que cet homme soit un ennemi personnel du protagoniste, celui-ci se refuse le luxe de le faire tuer, et lui rend sa liberté. Le prisonnier se suicide par honte; et Pompée y voit un bon augure. Il se décide tout à coup à agir et donne l'ordre d'attaquer le camp de César. En expliquant sa largesse envers Acilius, Pompée dit simplement:

"J'ai fait ce qui m'était le plus difficile." (26)

En faisant ce qui lui était 'le plus difficile', avec le résultat que son ennemi se tue, Pompée regagne sa confiance en soi. Il aurait pu tuer Acilius mais en même temps il aurait su qu'il agissait d'une façon peu digne d'un homme d'honneur. Le conflit intérieur chez Pompée est ainsi résolu provisoirement de façon heureuse, car il retrouve sa confiance en soi. Pourtant, le Choeur intervient à la fin de la pièce pour donner un résumé des événements qui mènent à la mort de Pompée - sa fuite trois semaines après la bataille qu'il a livrée contre César, et son assassinat en Egypte comme résultat de la trahison de Brutus. Ainsi le sort heureux de Pompée dans le cadre de

la pièce proprement dite n'est que temporaire. D'autre part, ce personnage n'est pas tragique non plus. Le portrait de Pompée comme 'homme de caractère' qui a perdu la confiance en soi et qui la retrouve grâce à un événement trivial, n'est pas assez complet pour expliquer sa conduite subséquente telle que rapportée par le Choeur. Le Pompée de La Guerre Civile et le pourquoi de sa conduite restent donc quelque peu paradoxaux. Il semble d'ailleurs que Montherlant ait délibérément dépeint Pompée ainsi. A cet égard il dit :

"Pompée est [à la surface] un ambitieux centre droit; plus profondément, c'est un insaisissable. [Pompée, César, Napoléon] sont d'abord des personnages dont il est difficile de cerner le contour, des personnages flous." (27)

Ainsi nous devons accepter Pompée comme il est dépeint : un personnage 'à contours flous.'

Une autre raison pour laquelle Pompée ne semble pas tragique, c'est que le caractère du protagoniste et même celui des autres personnages de la pièce sont subordonnés au thème principal de La Guerre Civile qui est un commentaire de l'auteur sur la condition humaine dans la veine de 'plus ça change, plus c'est la même chose', et qui se résume dans ces dernières paroles du Choeur :

"Et les hommes reprirent les haines et les armes,
et ils recommencèrent eux aussi les mêmes choses." (28)

Si le feu du projecteur se diffuse beaucoup sur La Guerre Civile et ne reste pas longtemps sur les individus, ainsi poussant dans l'arrière-plan le protagoniste Pompée, il se concentre presque constamment sur le caractère du roi Ferrante dans La Reine Morte. Même quand il n'est pas sur la scène, on ressent sa présence par le fait que la destinée de presque tous les personnages secondaires dépend

de sa volonté. Pour cette raison aussi, les conflits intérieurs du Roi sont de toute première importance dans la pièce.

Le principal conflit intérieur chez Ferrante est tout à fait clair - devrait-il ou ne devrait-il pas faire tuer Inès de Castro? - et se résoud d'une façon également claire par la mort de celle-ci. D'autre part, les raisons pour lesquelles Ferrante la fait tuer ne sont pas du tout claires. Celle qu'il donne à sa cour n'est valable que si l'on considère que Ferrante reste toujours fidèle à son idéal de placer avant toute autre considération le bien-être de l'Etat. Au contraire, Ferrante ne croit plus à cet idéal, ou n'y croit que sporadiquement. Ainsi la raison qu'il donne à sa cour n'est pas vraie, ou plutôt n'est pas entièrement vraie. Il reste, bien entendu, d'autres raisons. Montherlant lui-même en suggère plusieurs dans un article écrit douze ans après la première représentation de La Reine Morte: que Ferrante tue par faiblesse, par vanité, par sadisme, par "haine de la vie,"(29) raisons qui sont toutes valables. D'autres critiques ont ajouté les leurs aux raisons données par Montherlant, lesquelles sont également valables. Ce que nous voulons souligner ici, cependant, c'est que le caractère de Ferrante est un tel faisceau de contradictions que ses mobiles échappent à une explication définitive. Comme le dit Montherlant lui-même:

"La cohérence de ce caractère est d'être incohérent."(30)

En tâchant donc d'expliquer les raisons pour lesquelles Ferrante est comme il est, on n'arrive qu'à accentuer, en fin de compte, son incohérence. C'est cette incohérence chez Ferrante d'ailleurs qui

est la source de sa tragédie. Le Roi est conscient de son incohérence, et il en souffre; ses paroles célèbres à la fin de la pièce expriment à la fois son angoisse et sa lucidité.

"O mon Dieu! dans ce répit qui me reste, avant que le sabre repasse et m'écrase, faites qu'il tranche ce noeud 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."(31)

Son invocation n'est pas entendue car Ferrante meurt sans savoir "ce qu'il est." En vérité, il serait difficile de dire ce qu'est Ferrante car il échappe même à son créateur. Dans la postface de Demain il fera jour, Montherlant écrit:

"... Ferrante sacrifie Inès seulement(32) pour montrer à son entourage, qui en doute, qu'il est encore capable de rigueur: il sacrifie par vanité, et la vanité dans sa forme la plus vile."(33)

Cette citation contredit les raisons que donne Montherlant plus haut pour lesquelles Ferrante fait tuer Inès de Castro. Pourtant, loin de vouloir critiquer Montherlant pour cette contradiction, nous considérons que le fait que la créature échappe au créateur est un signe de génie de la part de l'auteur. Ferrante reste un personnage au tempérament riche et complexe qui résiste aux explications définitives. Jacques de Laprade écrit sur le personnage de Ferrante:

"Loin de "faire éclater tout" ce qui est en Ferrante, Montherlant semble approfondir ses secrets, éloigner de nous ce qui est inaccessible, creuser le mystère qui tient à la personne même. Les traits divers et opposés dont l'écrivain dessine son héros cernent et soulignent une question qui ne peut recevoir de réponse. Cette question est le coeur du drame. Loin qu'il puisse se définir par une formule ou par une passion, comme les héros classiques, ce qu'est Ferrante, cela reste mystérieux."(34)

Ainsi on doit finir toute analyse de Ferrante par un point d'interrogation. Il est unique dans le théâtre de Montherlant à cause de cet aspect mystérieux de son caractère; et unique peut-être dans tout théâtre pour la même raison.

Il n'y a aucun doute cependant, en ce qui concerne la tragédie de Ferrante. A la fin de la pièce, il est complètement déchiré par ses contradictions et en est parfaitement conscient. A cet égard, on pourrait dire qu'il ressemble aux autres protagonistes qui souffrent de leurs conflits intérieurs. Pourtant, ce qui rend le personnage de Ferrante plus tragique que la plupart des autres, c'est que pour lui comme pour Georges Carrion la tragédie est intense, tandis que chez la plupart des autres protagonistes discutés, leur malheur semble moins tragique puisqu'il est moins intense, moins pur, diminué, comme nous l'avons montré, par les événements de la pièce. Cela n'est pas dire que ces autres personnages ne sont pas émouvants, ni même que le but de Montherlant est de montrer toujours de la tragédie 'pure'. C'est dire simplement que, de tous les personnages qui souffrent, Ferrante semble plus tragique que la plupart des autres. Pourtant il est moins tragique que Georges Carrion, puisque celui-ci doit vivre avec son angoisse, tandis que Ferrante meurt, ce qui semble mettre fin à ses souffrances.

Par la pureté de sa tragédie Carrion est à notre avis le plus tragique de tous les personnages de Montherlant; viennent ensuite Ferrante et la soeur Angélique. Les autres protagonistes, eux aussi, souffrent, mais témoignent d'une tragédie plus personnelle ou amoindrie, comparée à celles des trois protagonistes mentionnés.

Il va sans dire, du reste, qu'aucun de ces personnages n'est 'heureux' dans le cadre de la définition du bonheur que nous donne Montherlant. (35) Parfois cependant, chez quelques-uns des protagonistes dont nous analyserons le caractère dans le chapitre suivant, le bonheur semble possible.

Notes sur le chapitre quatre

- 1 Montherlant, La Guerre Civile, Gallimard, Paris, 1965.
p. 186.
- 2 Montherlant, Pasiphaé, PL Vol. II, p. 119.
- 3 Montherlant, Celles qu'on prend dans ses bras,
PL Vol. II, p. 817.
- 4 Ibid., p. 831.
- 5 Ibid., p. 833.
- 6 Ibid.
- 7 Montherlant, Un Incompris, PL Vol. II, p. 415.
- 8 Ibid., p. 397.
- 9 Montherlant, Pasiphaé, PL Vol. II, p. 122.
- 10 Montherlant, Un Incompris, PL Vol. II, p. 397.
- 11 Montherlant, Demain il fera jour, PL Vol. II, p. 739.
- 12 Ibid., p. 741.
- 13 Montherlant, Fils de Personne, PL Vol. II, p. 340.
- 14 Montherlant, Demain il fera jour, PL Vol. II, p. 745.
- 15 Montherlant, Port-Royal, PL Vol. II, p. 1073.
- 16 Ibid., p. 1074.
- 17 Ibid.
- 18 Ibid., p. 1076.
- 19 Ibid., p. 1077.
- 20 Primeau, Marguerite A., "Quelques aspects du sacrifice dans
les premières pièces de Montherlant," Proceedings
Pacific Northwest Conference on Foreign Languages,
Vol. XVII, University of Victoria, Victoria, B. C.,
1966, p. 115.
- 21 Montherlant, Le Cardinal d'Espagne, Gallimard, Paris, 1960,
p. 130.

- 22 Ibid., p. 205.
- 23 Ibid., p. 206.
- 24 Montherlant, Port Royal, PL Vol. II, p. 1074.
- 25 Montherlant, Le Cardinal d'Espagne, Gallimard, Paris, 1960,
p. 130.
- 26 Montherlant, La Guerre Civile, Gallimard, Paris, 1965,
p. 180.
- 27 Ibid., p. 188.
- 28 Ibid., p. 181.
- 29 Montherlant, "En relisant La Reine Morte", PL Vol. II,
pp. 255-257.
- 30 Ibid., p. 254.
- 31 Montherlant, La Reine Morte, PL Vol. II, p. 234.
- 32 souligné par nous
- 33 Montherlant, "Les Tragédies de Demain il fera jour",
PL Vol. II, p. 756.
- 34 Laprade, Jacques de, Préface au Montherlant, Théâtre,
PL Vol. II, p. xxv.
- 35 voir l'Introduction, p. 4.

CHAPITRE V

CONFLITS INTÉRIEURS: AVEUGLEMENT ET INDIFFÉRENCE DU PROTAGONISTE

A la différence des protagonistes discutés dans le chapitre précédent qui souffrent de leurs conflits intérieurs pour la raison qu'ils voient clair en eux-mêmes à peu près constamment, d'autres ne souffrent pas de leurs contradictions intérieures puisqu'ils s'aveuglent sur elles, ou bien, y sont indifférents. Nous tâcherons de montrer que l'aveuglement et l'indifférence de ces derniers contribuent en effet, à leur bonheur, par contraste avec le premier groupe, où la lucidité est l'une des sources principales du malheur.

Le personnage de M. Persilès (Brocéliande) sert de trait d'union entre les protagonistes qui souffrent du conflit intérieur, et ceux qui n'en souffrent pas car on remarque chez lui des caractéristiques de chaque groupe. D'abord, pendant la plus grande partie de la pièce, il ne voit pas clair en lui, ce qui est l'un des traits principaux des protagonistes du deuxième groupe. Au commencement de la pièce, par exemple, M. Persilès a le tempérament d'un 'homme de qualité'. Il n'est pas 'comme les autres'. Il a des qualités nobles innées dont il n'est pas du tout conscient - son dégoût instinctif des parvenus, par exemple - mais il se considère en effet très ordinaire. La pensée d'être noble, qu'il s'agisse de la noblesse d'esprit ou de la noblesse héréditaire ne lui est jamais venue. Il est noble sans le savoir.

Cependant, après que le généalogiste La Bonnetière lui

annonce qu'il est un descendant de Saint Louis, M. Persilès décide de jouer le rôle du noble comme il le conçoit en tant que descendant du Roi Saint. Du gentilhomme inconscient du premier acte, il change, à son insu, en bourgeois gentilhomme dans le deuxième, agissant en bouffon - résultat comique de ses efforts pour agir selon sa conception du dicton: Noblesse oblige. Ainsi M. Persilès est aussi aveugle dans le deuxième acte que dans le premier en ce qui concerne sa propre noblesse. Dans l'acte deux, par exemple, lorsque sa femme tâche de dénigrer la 'noblesse' de son mari (c'est-à-dire, le fait qu'il est un descendant de Saint Louis), M. Persilès lui répond:

"Ceux qui n'ont pas de noblesse dans l'âme ne savent imaginer la noblesse d'âme que rigide et contractée. Alors qu'elle est extrêmement simple et souvent modeste d'aspect,"(1)

M. Persilès croit qu'il se décrit dans son rôle de descendant de Saint Louis, tandis qu'en vérité, il se décrit tel qu'il était au premier acte - noble par tempérament, et modeste.

Cet aveuglement en ce qui concerne son propre caractère persiste jusque vers la fin du troisième acte où le choc de découvrir qu'il partage sa distinction avec quinze mille autres lui rend enfin sa lucidité. Il voit soudain qu'il ne lui reste aucune raison de vivre. Peu de temps après que sa femme lui a malicieusement révélé le fait qu'il n'est pas l'unique descendant de Saint Louis, M. Persilès dit:

"Je suis comme Don Quichotte quand il a cessé d'être fou. Et c'est à ce moment-là qu'il meurt."(2)

Quelques minutes plus tard, il se brûle la cervelle. Comme la mort de Don Quichotte qui arrive lorsqu'il devient lucide, le suicide de M. Persilès est le résultat du fait que lui aussi "cesse d'être fou", que tout a coup il voit clair en lui - ayant perdu ses illusions en ce qui concerne sa 'noblesse', il ne lui reste plus rien; la mort lui semble préférable à une vie où il serait un homme 'ordinaire'. Il faut remarquer, d'ailleurs, que pendant les deux premiers actes et pendant la plus grande partie du troisième, M. Persilès est relativement heureux; c'est-à-dire que pendant qu'il est aveugle, M. Persilès est plus heureux qu'il ne l'est quand il devient lucide. C'est sa lucidité finale qui le rend malheureux et qui le pousse à se suicider. Ainsi dans le cas de M. Persilès, l'incapacité de voir clair en lui va de pair, semble-t-il, avec le bonheur, et la lucidité va de pair avec le malheur.

Tandis que par le côté lucide de son caractère M. Persilès fait partie du groupe de protagonistes qui souffrent du conflit intérieur, tels que Georges Carrion, le roi Ferrante et les autres protagonistes discutés dans le chapitre précédent, et que par son côté aveugle il fait partie de ceux qui ne souffrent pas de leurs contradictions intérieures, le personnage de Malatesta (Malatesta) appartient entièrement à ce dernier groupe. Du commencement de la pièce jusqu'à la fin, il se révèle aveugle à ses contradictions intérieures. Par exemple, il aime profondément sa femme Isotta, et néanmoins peut l'oublier aussitôt lorsqu'il s'agit de sa maîtresse Vannella. Il dit qu'il a "horreur des gens qui ont confiance"(3) mais témoigne d'une confiance naïve à tout propos, et surtout en ce

qui concerne ses rapports avec son confident, Porcellio, qui l'empoisonne à la fin de la pièce. Par ses contradictions intérieures (qui sont en grande partie inexplicables), Malatesta est aussi complexe que le roi Ferrante; mais à la différence de celui-ci, Malatesta n'en est jamais conscient, tandis que Ferrante est presque toujours lucide. L'aveuglement du protagoniste est décrit admirablement dans les paroles suivantes du Cardinal Borgia qui discute Malatesta avec quelques autres membres de l'entourage du Pape:

"De nos quatre grands condottieri, il est sans conteste le plus intelligent. Et néanmoins sa politique n'a jamais cessé d'être stupide. Elle a été toute sa vie une politique d'humeurs, et une petite politique au jour le jour, empirique et bornée. Cette mauvaise foi puérile, ces trahisons pour le plaisir, ces atrocités, ces vengeances, cela n'est pas sérieux. Cela ne s'accorde ni avec la conséquence dans la conduite, ni avec la lucidité. Neuf fois sur dix, cela se retourne contre lui; il le sait, et il y persiste; c'est de la manie"(4)

Outre le fait qu'il est aveugle sur lui-même, Malatesta se révèle toujours aveugle aux mobiles d'autrui. Il ne voit pas le mobile du Pape lorsque celui-ci lui donne un poste dans son service, mobile qui est de l'obliger à rester à Rome ou l'on peut mieux le surveiller. Il ne voit pas non plus que Porcellio va l'empoisonner et pourtant celui-ci le lui indique presque ouvertement.

Etant donné son aveuglement, sa naïveté, et son énergie inépuisable, ce qui nous semble le plus étrange chez Malatesta, c'est qu'il a réussi à vivre jusqu'à l'âge de cinquante et un ans. Néanmoins, le destin semble avoir voulu le préserver jusqu'à l'âge mûr

avant de le faire mourir par l'empoisonnement. A cet égard, la réalité est moins vraisemblable que le dénouement de la pièce, car le Malatesta historique est mort confortablement dans son lit(5) tandis que celui de Montherlant meurt violemment, ce qui semble mieux cadrer avec le caractère du protagoniste.

A part le fait étrange que Malatesta n'a pas été frappé plus tôt dans sa carrière, il y a deux aspects de sa mort qu'il faut mettre en relief. Le premier, c'est que son malheur ne provient pas de son moi, de ses contradictions intérieures, mais plutôt de forces extérieures, en ce cas, des machinations de Porcellio. Le deuxième aspect de sa mort, c'est que Malatesta ne devient jamais lucide. Il est né aveugle, il vit sans se voir comme autrui le voit, et il meurt sans parvenir à se connaître. Il ne reconnaît jamais son aveuglement. Il comprend que c'est Porcellio qui l'a empoisonné, mais il ne comprend pas que c'est son propre aveuglement qui a donné à Porcellio l'occasion de le tuer. Quant aux spectres des héros de Malatesta - César, Pompée, Scipion, les Gracques - qui lui apparaissent juste avant qu'il meure et qui refusent de l'accepter comme égal, ils servent à souligner le malheur du protagoniste au moment de mourir. Il faut noter du reste que, tout comme M. Persilès lorsqu'il était aveugle sur lui-même, Malatesta n'est pas non plus malheureux à cause de ses contradictions intérieures. Son malheur au contraire, provient de forces en dehors de lui - du Pape d'abord, et enfin de Porcellio. Chez Malatesta, ainsi que chez M. Persilès, l'aveuglement sur soi n'est donc pas une source de malheur, mais plutôt un élément qui contribue au bonheur du protagoniste.

Tout différents qu'ils soient en ce qui concerne leur raison d'être, Malatesta et l'abbé de Pradts de La Ville dont le prince est un enfant se ressemblent en ce que ni l'un ni l'autre n'est conscient de ses contradictions intérieures. L'abbé confond son idéal - sa vocation et le bien-être de ses élèves - avec son intérêt personnel - celui de gagner l'amitié du jeune collégien, Souplier. Comme Malatesta qui meurt sans savoir qu'il ne se connaît pas, l'abbé de Pradts ne se connaît jamais non plus. A cet égard, il semble même moins lucide que Malatesta, car à la fin de La Ville dont le prince est un enfant, l'abbé Pradeau de la Halle, qui est le Supérieur du Collège, lui révèle aussi charitablement que possible, qu'il est un pharisien. Tandis que l'abbé de Pradts accepte, ou plutôt devrait accepter le jugement du Supérieur, il ne se voit jamais comme un pharisien. Il croit qu'il a raison dans l'affaire Sevrais-Souplier et que le Supérieur a mal interprété ses mobiles. Il dit à l'abbé Pradeau de la Halle:

"C'est parce que Souplier était le plus accablé d'entre nos enfants que je l'ai accueilli J'ai l'Evangile pour moi, il me semble. Et la charité pure et simple."(6)

Le Supérieur tâche de lui expliquer qu'il a tort, mais n'y réussit pas, car les indications suivantes, données juste avant le dernier rideau, montrent que l'abbé de Pradts croit qu'il a raison, et qu'il n'obéit à l'abbé Pradeau que parce que celui-ci est son Supérieur:

"... L'abbé de Pradts revient vers la table, repousse vivement le prie-Dieu qui se trouve sur son passage, tombe assis sur sa chaise ... On voit ses épaules secouées par les sanglots"(7)

Ainsi l'abbé de Pradts aux derniers moments de la pièce est obstiné,

malheureux, et toujours aveugle sur ses contradictions intérieures. Son sort est plus heureux, certes, que celui de Malatesta, mais assez triste, bien qu'on puisse dire que son malheur est justifié à cause de la punition peut-être trop sévère qu'il a infligée à André Sevrais. Pourtant, si l'on regarde l'Abbé du point de vue de son aveuglement, il est à plaindre. Il se croit en toute sincérité la victime innocente d'un acte d'injustice, et croit avec une sincérité égale que ce qu'il a fait en renvoyant Sevrais était pour le bien-être du Collège et pour le bien-être des deux collégiens, Souplier et Sevrais. Il est à remarquer que l'aveuglement de l'Abbé sur lui-même, comme celui de Malatesta, n'est pas la source de son malheur. En effet, l'Abbé est assez heureux, temporairement, après avoir fait renvoyer Sevrais et avant d'apprendre que le Supérieur a renvoyé Souplier aussi. De même que chez Malatesta, le malheur de l'Abbé provient d'autrui plutôt que de son moi intérieur. Ainsi, l'abbé de Pradts ressemble à M. Persilès et à Malatesta en ce que l'aveuglement sur soi est un élément du bonheur personnel.

Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, les protagonistes les plus malheureux sont ceux, en général, qui sont conscients de leur conflits intérieurs. D'autre part, Malatesta et l'abbé de Pradts, qui n'en sont pas conscients, souffrent aussi, mais moins intensément, semble-t-il, que les protagonistes lucides, parce qu'ils ne voient pas clair en eux-mêmes. Néanmoins, il ne s'ensuit pas que la lucidité mène toujours aux pires conséquences psychologiques; en effet, c'est tout le contraire dans L'Exil.

Philippe de Presles (L'Exil) appartient à la famille de

ceux qui ne souffrent pas de leurs contradictions intérieures, non pas parce qu'il s'y aveugle mais parce qu'il y est enfin indifférent. Il est troublé d'abord par le fait que son désir de s'engager dans l'armée rend sa mère malheureuse. Pour Philippe, il s'agit en fin de compte de faire un choix entre son bonheur et le bonheur de sa mère, et il opte enfin pour son propre bonheur, tout en sachant que sa mère sera malheureuse comme résultat - un fait auquel Philippe est indifférent à la fin de la pièce. Du reste, pendant toute la pièce, Philippe témoigne de l'indifférence à ses contradictions intérieures bien qu'en étant parfaitement conscient: il dit qu'il veut s'engager pour des raisons patriotiques, mais la vraie raison est son désir d'accompagner son ami, Bernard Sénac, au front. Geneviève de Presles discerne cette contradiction chez son fils. Dans le deuxième acte par exemple, Philippe décide de ne pas s'engager quoique sa mère ait enfin donné son consentement. Elle lui reproche subséquemment cette volte-face parce qu'elle la croit basée sur le fait que Sénac va bientôt rentrer du front. Elle lui dit:

"... la chose est claire. Tu voulais partir parce que Sénac partait. Tu ne veux plus partir parce que Sénac rentre. C'est bien, Mais tu parlais tout à l'heure de la patrie: que devient la patrie dans tout cela? Tu me reprochais d'avoir fait de toi un exil hors de la guerre: je t'ouvre la porte de la guerre pour que tu y entres, et tu n'y entres pas. Et pourquoi? Allons, sois franc: tu te fiches de la patrie comme tu te fiches de la guerre." (8)

Philippe ne lui répond pas et sort de la salle. Il est assez évident cependant, que la raison qu'il a donnée auparavant pour s'engager - la patrie - a une importance secondaire dans ses sentiments. Cela

se voit encore une fois à la fin de la pièce. A la réunion de Philippe et Sénac, une vive discussion s'élève qui se termine par la rupture - due en grande partie à la puérilité de Philippe. D'autre part, Philippe se rend compte de son peu d'expérience comparée à celle de Bernard et décide enfin de s'engager afin de devenir un homme comme celui-ci. Il explique sa décision à sa mère:

"... Je pars me faire une âme comme la sienne
[celle de Sénac], pour le retrouver au retour." (9)

Au dénouement de la pièce, Philippe est donc heureux. Il s'est libéré de sa mère, ce qui est nécessaire de son propre point de vue avant de pouvoir se développer en tant qu'être indépendant. Il faut réitérer cependant, que Philippe ne se soucie pas de ses propres contradictions, ce qui est l'un des éléments qui contribuent à son bonheur. Bien que lucide, ou en d'autres termes, bien qu'il se rende compte de ses contradictions intérieures, il ne souffre pas de sa lucidité. Au contraire, il est indifférent à ses contradictions, comme il l'est aux sentiments de sa mère à la fin de la pièce. Il y a même un certain sadisme dans ses dernières paroles à sa mère ("... je pars pour me faire une âme comme la sienne ...") puisqu'il sait que sa mère est jalouse de son amitié pour Sénac. Le bonheur de Philippe est donc extrêmement égoïste, et à notre avis, Philippe le sait. Du point de vue du protagoniste cependant, l'égoïsme en soi n'est pas du tout répréhensible, et est même nécessaire, semble-t-il, afin de garantir le bonheur personnel. Nous nous rappelons la définition du bonheur d'après Montherlant:

"... il n'y a qu'un but, qui est d'être heureux.
Noblement ou pas noblement. Avec ou sans l'admiration
des hommes. Avec ou sans l'assentiment des hommes ..." (10)

Ainsi, si nous considérons comme valable cette définition du bonheur, l'égoïsme de Philippe n'est ni une vertu ni un défaut. L'égoïsme l'aide simplement à trouver le bonheur. Pourtant, de tous les protagonistes du théâtre de Montherlant, Philippe de Presles est le seul qui, étant complètement lucide, étant complètement conscient de ses contradictions internes et sachant qu'autrui les voit en lui, soit en même temps heureux.

Don Juan (Don Juan) est lui aussi l'un des rares personnages 'heureux' dans le théâtre de Montherlant. A la différence de Philippe de Presles cependant, son bonheur dépend de sa capacité d'être tantôt lucide, lorsque la lucidité le rend heureux, tantôt aveugle, lorsque l'aveuglement le rend heureux. Montherlant lui-même dit au sujet de Don Juan:

"Le trait essentiel de son tempérament,
c'est la mobilité." (11)

Ce que Montherlant décrit comme "mobilité" est l'élément qui place Don Juan parmi ceux qui ne souffrent pas de leurs conflits intérieurs, car en fin de compte, il n'en est pas conscient ou bien, s'il en est conscient, il y est indifférent.

Un exemple de la mobilité de Don Juan se révèle en ce qui concerne sa mémoire. Il dit qu'il n'a pas de mémoire et qu'il oublie ses amantes aussitôt qu'il les a séduites. Ce manque de mémoire est compensé d'abord par le fait que Don Juan garde les lettres d'amour de ses anciennes maîtresses. Plus tard, il décide de les détruire.

En parlant de cette double destruction de sa mémoire, Don Juan dit :

"... la première fois, il y a eu un instant terrible. Comme je n'ai pas de mémoire, c'était vraiment anéantir une époque de ma vie, faire comme si elle n'avait jamais existé. C'était me tuer moi-même en partie, dans ces femmes que je tuais. Parole, j'ai cru que j'allais m'évanouir. Puis je ne me suis pas évanoui, et j'ai vu alors que, si en somme je le prenais légèrement, c'était que le présent et l'avenir m'intéressaient plus que le passé, qu'ils me suffisaient ... J'avais fait place nette pour eux. Par mon manque de mémoire, et par la destruction de ce qui me remplaçait la mémoire, j'ai brûlé mes vaisseaux. Je ne peux plus aller qu'en avant."(12)

Ainsi nous voyons chez Don Juan la capacité de tourner aux fins du bonheur ce qui pourrait autrement le rendre malheureux. Au lieu de se plaindre de son manque de mémoire, il en profite pour se rendre heureux. Du reste, cette absence n'est pas toujours constante. Il la regagne de temps à autre. En parlant au père de Dona Ana par exemple, Don Juan dit, justifiant sa façon de vivre :

"... Quel mal ai-je fait? J'ai rendu les femmes heureuses Autre chose: moi, le prétendu inconstant, j'ai été infiniment fidèle. J'ai soutenu pendant des années, de mes soins et de mon argent, une foule de personnes avec qui je ne couchais plus."(13)

La mémoire de Don Juan, si faible qu'elle soit à certains égards, ne l'est donc pas toujours, lorsqu'il s'agit de ce qui lui fait plaisir. Dans le cas cité ci-dessus, elle revient à Don Juan lorsqu'il veut se souvenir de quelques événements de son passé qu'il croit lui faire honneur. Ce que nous voulons souligner ici, ce n'est pas la vertu ni son absence dans la morale de Don Juan, mais plutôt le fait que ce qui le rend heureux est sa capacité bizarre d'être aveuglé ou lucide presque à volonté.

La plus grande preuve de cette capacité est son attitude envers la mort. Un homme tel que Don Juan, dont le bonheur provient essentiellement de l'avenir, et quelquefois du passé (malgré ce qu'il prétend au sujet de sa mémoire), vit en grande partie pour le moment actuel et pour le bonheur que l'avenir immédiat lui apportera. Puisqu'il réussit à être heureux dans toute circonstance, la seule chose que craigne Don Juan est la mort, car la mort mettra fin à son bonheur. Pourtant, même cette peur se dissipe enfin, à notre avis, car à la fin de la pièce, en se rendant compte qu'il va bientôt mourir, Don Juan est prêt à aller toujours "en avant" en galopant vers une conquête de plus à Séville. L'attitude de Don Juan envers la mort à la fin de la pièce n'est pas celle d'un homme qui s'est résigné à mourir, mais plutôt celle d'un homme qui accepte la mort avec une certaine indifférence. Son fils, Don Alcacér, est épouvanté quand il voit que le masque que met son père change en tête de mort et que Don Juan ne peut pas l'ôter; mais les dernières paroles de Don Juan ne reflètent pas l'horreur:

"Une tête de mort? A la bonne heure! En avant! Au galop pour Séville!"(14)

Au dénouement de la pièce, Don Juan nous semble donc assez heureux, grâce en grande partie, à sa capacité de voir les choses toujours du côté qui lui donne le plus de bonheur.

A la différence de Don Juan qui est tantôt lucide, tantôt aveugle, Don Alvaro (Le Maître de Santiago), troisième protagoniste 'heureux' dans le théâtre de Montherlant, est toujours aveugle: il est aveugle sur la bonté de sa fille Mariana pendant la plus grande partie de la pièce, et il ne voit pas d'ailleurs le piège que lui

tend Don Bernal en tâchant de le faire renoncer à son ascétisme pour voyager en Amérique. Il s'aveugle également sur ses contradictions intérieures. Par exemple, il se croit chrétien, mais ne voit pas qu'il manque de charité à l'égard de Mariana; il ne voit pas non plus que sa conception de l'au-delà - le néant - ne s'accorde en rien avec la conception chrétienne. Pourtant, à part son aveuglement sur ses contradictions intérieures, ce n'est pas sa foi peu orthodoxe que nous voulons mettre en relief, mais plutôt la force de ses convictions religieuses particulières. A cet égard, Montherlant écrit:

"... Don Alvaro a une conception pure et absolue de l'homme, conception qu'il modèle dans le moule chrétien, parce que la société où il vit est ardemment catholique, mais, ce qui est important, ce n'est pas ce moule catholique, c'est l'intégrité de sa conception, et la violence avec laquelle il la défend contre les compromissions." (15)

C'est donc sur "l'intégrité de sa conception" de la spiritualité que se base le bonheur de Don Alvaro. Cette conception implique chez lui la purification par la renonciation aux biens matériels de la vie et par son éloignement de la société de ses semblables. Don Alvaro tâche par conséquent d'éviter ou d'écarter tout ce qui pourrait nuire à sa pureté. Ironiquement, c'est Mariana qui comprend l'intensité de la ferveur de Don Alvaro même quand celui-ci considère sa propre fille comme un objet dont l'existence même est une tache sur sa pureté. Malgré l'attitude de son père envers elle, Mariana l'admire profondément. Elle essaie d'expliquer son caractère à autrui:

"Il n'y a nulle affectation en mon père. Il va droit devant lui. Son salut propre, et l'Ordre, voilà sa voie: à droite et à gauche, rien. Son indifférence écrasante pour tout ce qui ne porte pas quelque marque sublime ..." (16)

Il faut remarquer, que lorsqu'il s'agit du bonheur de Don Alvaro, "l'indifférence écrasante" est un élément nécessaire à son caractère afin de le rendre heureux. Sans l'indifférence, et sans son aveuglement sur son propre manque de charité et de perspicacité Don Alvaro n'aurait pas réussi à être heureux.

Si nous récapitulons les éléments qui contribuent au bonheur des trois protagonistes, Philippe de Presles, Don Juan, et Don Alvaro, nous voyons que leur bonheur dépend, en fin de compte, de l'absence de conflits à la fin de la pièce. D'une part, ils finissent par gagner les luttes qu'ils menaient avec autrui, comme nous l'avons montré dans les trois premiers chapitres de cette étude; d'autre part, ils ne souffrent pas de leurs contradictions intérieures, soit en y étant indifférents, soit en étant aveugles. L'abbé de Pradts et Malatesta ne sont pas heureux à la fin de la pièce, non pas parce que leurs contradictions intérieures les rendent malheureux, mais à cause des forces en dehors d'eux. Au contraire, leur aveuglement sur leurs contradictions intérieures contribuerait plutôt à leur bonheur.

D'autre part, les protagonistes que nous avons discutés dans le chapitre précédent ne sont pas heureux pour des raisons contraires: en général, ils réussissent à vaincre leurs adversaires, mais ils souffrent de leurs conflits intérieurs.

Le personnage de M. Persilès (Brocéliande) est entre les

deux groupes car son aveuglement sur son moi intérieur pendant la plus grande partie de la pièce contribue à son bonheur, tandis que les souffrances provenant de sa lucidité à la fin de la pièce, sont la cause de sa misère.

Si le bonheur personnel est de toute première importance dans la vie comme semble l'entendre Montherlant - et nous nous rappelons ici ses paroles:

"Malédiction sur tout ce qui n'est pas joie
Que tout ce que je pourrai écrire par la suite ...
soit lu à la lumière de ce que je dis là."(17)

il semble que le bonheur soit très rare lorsqu'on considère que trois protagonistes seulement, sur une quinzaine, réussissent à être 'heureux'. Il faut d'ailleurs, que l'homme 'heureux' soit doué d'un certain tempérament pour atteindre le bonheur et pour en profiter. En examinant le caractère de Philippe de Presles, l'un des protagonistes 'heureux', on voit qu'il est le seul qui soit à la fois entièrement lucide et heureux malgré sa lucidité. Tous les autres protagonistes lucides sont malheureux: Georges Carrion, la soeur Angélique, le roi Ferrante pour n'en mentionner que trois. La lucidité ne semble donc pas être un élément du caractère de l'être 'heureux'. Au contraire, c'est plutôt l'aveuglement qui aide à le rendre heureux ou bien, l'indifférence à ses contradictions intérieures, comme nous l'avons vu. M. Persilès par exemple, est relativement heureux avant de devenir lucide à la fin de la pièce. Malatesta aurait pu être heureux malgré son aveuglement en ce qui

concerne ses contradictions intérieures, si ses conflits extérieurs avaient été résolus en sa faveur. Tout son malheur, en d'autres termes, provient de ceux contre lesquels il se heurte. Il en va de même chez l'abbé de Pradts. Il aurait été heureux, bien qu'aveugle, s'il ne s'était pas trouvé en conflit avec l'abbé Pradeau de la Halle. Quant à Don Juan, sa capacité d'être parfois lucide, parfois aveugle lorsqu'il s'agit du même sujet (sa mémoire, par exemple) est en grande partie, inexplicable. D'autre part, c'est son indifférence et son aveuglement qui lui permettent d'être heureux. Don Alvaro, le troisième protagoniste 'heureux' témoigne de l'aveuglement plutôt que de la lucidité.

Ainsi on peut conclure que la non-connaissance de soi contribue en général au bonheur des protagonistes, et la lucidité à leur malheur. Cela peut être vrai même chez Philippe de Presles. Il est jeune, puéril, égoïste, et manque d'expérience. S'il reste lucide à l'avenir, il est tout à fait probable que sa lucidité lui dérobera son bonheur, tout comme les protagonistes plus mûrs que lui, qui souffrent de leur lucidité.

A part la caractéristique générale de ne pas voir ses contradictions intérieures, l'homme qui voudrait être 'heureux' doit être prêt à écraser toute opposition extérieure qui menace son bonheur. La plupart des protagonistes y réussissent, bien qu'ils ne réussissent pas tous à être heureux. De façon générale cependant, le protagoniste doit être assez dur envers ceux avec qui il se trouve en conflit s'il veut être heureux.

Les deux qualités essentielles pour le bonheur sont donc

l'indifférence à ses propres contradictions, ou bien, l'incapacité de voir clair en soi, ainsi que la dureté nécessaire pour subjuguer toute opposition extérieure à soi, sans s'attirer de remords. Dans les cas de Don Juan et de Don Alvaro, cette dureté n'est pas toujours nécessaire parce qu'ils ont la chance de connaître des êtres qui n'ont aucune raison de vivre sauf celle de rendre plus heureux le protagoniste - Dona Ana et Don Alcacer qui ne vivent que pour Don Juan, et Mariana qui ne vit enfin que pour le même idéal que Don Alvaro. Sans discuter la morale des trois protagonistes 'heureux', il semble que ce soient des héros 'idéaux' en ce qu'ils sont heureux à la fin de la pièce où ils figurent - c'est-à-dire, idéaux au sens qu'ils se trouvent dans un état marqué par l'absence de tout conflit quel qu'il soit.

Bien que trois personnages de Montherlant réussissent à être 'heureux', il est évident que la philosophie du bonheur que prêche l'auteur est en grande partie irréalisable car le dénouement de la plupart des conflits témoigne d'un pessimisme profond. D'autre part, quoique les trois protagonistes 'heureux' semblent égoïstes et quelque peu monstrueux au lecteur ou au spectateur, ils témoignent d'un certain optimisme chez l'auteur: le bonheur est, en effet, possible, bien qu'au lecteur cet état de bonheur ne soit digne d'envie que du point de vue du protagoniste lui-même.

Notes sur le chapitre cinq

- 1 Montherlant, Brocéliande, Gallimard, Paris, 1956,
p. 94.
- 2 Ibid., p. 42.
- 3 Montherlant, Malatesta, PL Vol. II, p. 531.
- 4 Ibid., p. 496.
- 5 Montherlant, "Présentation de Malatesta," PL Vol. II,
p. 544.
- 6 Montherlant, La Ville dont le prince est un enfant,
PL Vol. II, p. 930.
- 7 Ibid., p. 936.
- 8 Montherlant, L'Exil, PL Vol. II, p. 72.
- 9 Ibid., p. 93.
- 10 Montherlant, La petite infante de Castille, PL Vol. III,
p. 648.
- 11 Montherlant, "Notes sur Don Juan," Don Juan, Gallimard,
Paris, 1958, p. 178.
- 12 Montherlant, Don Juan, Gallimard, Paris, 1958, p. 21.
- 13 Ibid., p. 84.
- 14 Ibid., p. 174.
- 15 Montherlant, Note liminaire, Le Maître de Santiago, George G.
Harrap & Co. Ltd. London, 1955, p. v.
- 16 Montherlant, Le Maître de Santiago, PL Vol. II, p. 637.
- 17 Montherlant, La petite infante de Castille, PL Vol. III,
p. 648.

CONCLUSION

En analysant les principaux conflits dramatiques dans le théâtre de Montherlant nous avons essayé d'en dégager les éléments qui contribuent au bonheur et au malheur personnels des protagonistes, étant donné comme point de départ qu'il "n'y qu'un but dans la vie", selon Montherlant, "qui est d'être heureux"(1) et que ce but, s'il était réalisable, serait marqué par l'absence de tout conflit.

Comme nous l'avons montré, les protagonistes, qui sont tous dépeints comme cherchant le bonheur personnel selon leurs propres goûts et leur propre tempérament, sont des êtres peu communs. Ce sont des hommes et quelquefois des femmes, qui se distinguent soit par leur influence politique ou sociale, soit par leur dévouement à des croyances personnelles qu'ils tâchent de protéger coûte que coûte, soit par des passions qui défient la morale commune. Du reste, ils sont dépeints en général comme convaincus de leur supériorité morale.

Puisque les héros de Montherlant se voient comme supérieurs à leurs adversaires, ils tendent à considérer les intérêts de ceux-ci comme moins importants que les leurs, et quelquefois négligeables. Une telle attitude chez le protagoniste le rend assez égoïste, parfois même monstrueux aux yeux du lecteur; mais d'autre part, Montherlant dirait que l'être supérieur est obligé d'être dur pour ceux avec qui il se trouve en conflit afin de se préserver d'un monde dont la médiocrité l'engouffrerait certainement.

L'opinion de Montherlant qui répartit les hommes en êtres 'supérieurs' et en êtres 'moyens' et le fait qu'il indique qu'il n'y aura jamais de remède contre cette loi 'naturelle', est au fond, pessimiste. Pourtant, l'auteur ne s'occupe guère des êtres 'moyens'. Ceux-ci sont représentés comme méprisables ou comme menaçants - assiégeant constamment l'être 'supérieur' afin de l'écraser par la force ou par l'attrition.

Abstraction faite du bonheur de l'antagoniste - puisque Montherlant ne s'en occupe qu'indirectement - on voit un autre aspect du pessimisme de Montherlant dans le fait que les protagonistes des pièces, bien que favorisés par l'auteur, ne réussissent presque jamais à être heureux même quand ils parviennent à vaincre leurs antagonistes, car le plus souvent ils souffrent à la fin de la pièce d'une angoisse réelle.

Néanmoins, le dénouement de Don Juan, de L'Exil, et du Maître de Santiago révèlent un certain optimisme chez l'auteur: ceux qui sont assez forts pour dominer leurs antagonistes et qui s'aveuglent sur leurs contradictions intérieures, ou y sont indifférents, sont des êtres privilégiés, puisqu'ils sont heureux. Ainsi Philippe de Presles (L'Exil) est heureux parce qu'il est libre de chercher sa voie sans la contrainte maternelle et sans remords. Don Juan (Don Juan) et Don Alvaro (Le Maître de Santiago) sont également heureux puisque, de même que Philippe de Presles, il ne leur reste aucun conflit pour les troubler à la fin de la pièce.

En évaluant le niveau du bonheur qu'atteint chacun de ces trois protagonistes, il faut noter que seul Philippe de Presles ne

s'est pas encore créé une philosophie personnelle. Nous le voyons simplement libre de la choisir lorsque le rideau tombe sur L'Exil. D'autre part, Don Juan et Don Alvaro sont des hommes mûrs et leurs idéaux personnels sont parfaitement clairs: chez Don Juan, le libertinage débridé et chez Don Alvaro, la renonciation totale au monde matériel.

Il semble ironique, au premier coup d'oeil, que ces deux héros fassent partie de la compagnie des élus, des êtres heureux, dans le théâtre de Montherlant, puisqu'ils sont tellement différents l'un de l'autre en ce qui concerne leur tempérament et leur façon de vivre. D'autre part, Don Juan et Don Alvaro symbolisent les deux tendances principales de l'auteur lui-même: celle qui le pousse vers la vie sensuelle et celle qui le pousse, avec une force presque égale, vers la vie contemplative.

Pourtant, il n'y a aucune pièce dans le répertoire de l'auteur où un protagoniste du tempérament de Don Juan se trouve en conflit avec un homme du tempérament de Don Alvaro. Le dénouement d'un tel conflit nous fournirait peut-être, le dernier mot sur les croyances philosophiques de Montherlant. Il serait intéressant de voir s'il opterait pour le sensuel ou le spirituel. Faute d'une telle pièce pourtant, nous devons conclure que selon Montherlant, la façon de vivre de son Don Juan vaut la façon de vivre de son Don Alvaro et vice-versa - ou en termes élémentaires, que le bonheur personnel peut provenir également du sensuel comme du spirituel.

D'autre part, si l'on regarde de plus près le mot 'spirituel' dans ses rapports avec le personnage de Don Alvaro, on

remarque que ce mot a un sens spécial, parce que chez Don Alvaro, la voie spirituelle ne mène à rien. Montherlant lui-même dit de son protagoniste:

"Je constate dans Le Maître de Santiago une assez vive absence de l'amour de Dieu ... Quant à Alvaro, qu'est-ce son amour de Dieu, sinon l'amour pour l'idée qu'il se fait de soi? ... Son Dieu est néant plus qu'amour."(2)

Cette idée du néant comme élément des croyances de Montherlant se retrouve dans les deux pièces où la foi religieuse est l'élément le plus important du caractère du protagoniste - la soeur Angélique (Port-Royal) et le cardinal Cisneros (Le Cardinal d'Espagne) - car le dénouement des pièces nous montre la foi ébranlée sinon détruite chez les protagonistes. Ainsi, dans le théâtre de Montherlant se répand l'idée que Dieu débouche sur le rien ou que Dieu n'est que "l'idée qu'on se fait de soi." Il s'ensuit qu'aux yeux de l'auteur, les exigences des protagonistes sont de toute première importance puisque ceux-ci font d'eux-mêmes leurs propres dieux pour ainsi dire.

Il n'est donc pas difficile de comprendre pourquoi la plupart des protagonistes de Montherlant semblent tellement égoïstes et pourquoi ils trouvent difficile de s'oublier: leurs propres intérêts sont leur raison d'être. Par conséquent, il semble leur manquer en général un indéfinissable sentiment de respect pour le caractère sacré de toute créature humaine. En effet, les seuls êtres dignes du respect et parfois de l'amour du protagoniste sont ceux qui se conforment entièrement aux exigences du protagoniste lui-même - Dona Ana et Don Alcacer dans leurs rapports avec Don Juan (Don Juan) et Mariana dans ses rapports avec Don Alvaro à la fin du

Maître de Santiago.

En plus de leur égoïsme, les protagonistes sont dépeints comme supérieurs à leurs adversaires dans presque tous les domaines. Il y a peu d'exceptions. Dans les pièces où Montherlant veut mettre en relief le côté jaloux, rancunier et destructeur des êtres 'moyens', le protagoniste est vaincu: M. Persilès (Brocéliande) et Malatesta (Malatesta) dans ses rapports avec Porcellio. Le protagoniste est vaincu également là où il se trouve en conflit avec l'Eglise: l'abbé de Pradts (La Ville dont le prince est un enfant), Malatesta (en ce qui concerne son conflit avec le Pape) et la soeur Angélique (Port-Royal). Le fait que Montherlant a écrit des pièces où le protagoniste est vaincu par l'Eglise révèle, peut-être, une admiration voilée pour l'Eglise, malgré la manifestation de ses croyances peu orthodoxes et parfois athées dans ses pièces.

De toute façon, puisqu'il s'agit, dans la plupart des pièces, d'un protagoniste qui est plus fort que son antagoniste et que le protagoniste réussit presque toujours à vaincre l'antagoniste, les conflits semblent être, en grande partie, des conflits entre inégaux comme nous l'avons montré, par exemple, dans le premier chapitre, où l'homme se trouve en conflit avec une femme, et dans le deuxième, où l'homme se trouve en conflit avec son enfant. Dans ses conflits avec la société en général, ou en d'autres termes, avec l'opinion commune, comme nous l'avons vu dans le chapitre trois, le protagoniste la méprise et agit selon ses propres désirs malgré la société, ou bien, il s'isole d'elle et même se tue (Brocéliande) afin de ne pas être obligé de la souffrir. Ainsi les protagonistes

réussissent, en général, à atteindre leurs buts dans leurs conflits avec autrui et pour cette raison, ils semblent presque toujours en conflit avec des êtres plus faibles.

Comme résultat de cette inégalité apparente entre le protagoniste et l'antagoniste, il semble manquer aux pièces de Montherlant une intrigue où deux adversaires qui sont également 'supérieurs' se trouvent en conflit - à l'exception peut-être de La Guerre Civile où Pompée et César sont décrits comme s'égalant en 'supériorité'. Cependant, il n'y a pas de véritable confrontation entre Pompée et César puisque celui-ci n'apparaît jamais sur la scène. La question intéressante: Que se passerait-il si deux hommes également 'supérieurs', également imbus d'idéaux personnels, et également fermes, se trouvaient en conflit? va donc sans réponse dans le théâtre de Montherlant.

Bien que le protagoniste vainque son adversaire dans la plupart des pièces, et bien que Montherlant semble favoriser ses protagonistes en ce qui concerne leurs conflits avec autrui, ce favoritisme est beaucoup atténué sur le plan esthétique car, dans plusieurs pièces, le protagoniste se révèle à la fin comme souffrant d'une angoisse (Georges Carrion et le roi Ferrante pour n'en mentionner que deux) qui atteint un haut niveau de tragédie et qui rivalise, à notre avis, avec la tragédie classique.

Quant aux protagonistes 'heureux', si Philippe de Presles (L'Exil), Don Juan (Don Juan) et Don Alvaro (Le Maître de Santiago) servent d'exemples du plus haut degré du bonheur qu'envisage Montherlant, il semble que ce bonheur soit étroitement limité en ce

qui concerne ses perspectives humanitaires et spirituelles. Ainsi nous trouvons difficile d'accorder à ces trois personnages l'accolade d'être dignes d'imitation, à moins qu'on ne choisisse comme Philippe de Presles d'être cynique et égoïste afin d'atteindre son but, ou encore, à moins qu'on n'ait été doué du tempérament (d'ailleurs invraisemblable) de Don Juan, dont le bonheur dépend de sa capacité de voir les choses toujours du côté qui le rend le plus heureux, ou bien encore, de Don Alvaro, dont le bonheur dépend de son égoïsme, de son aveuglement, et de son isolement de ses semblables.

Tandis que la philosophie du bonheur que propose Montherlant pourrait être acceptée en principe par n'importe qui puisqu'elle semble accorder à tout le monde le droit de choisir ce qui le rendra heureux, il paraît, d'après les conflits des pièces, que le droit au bonheur n'intéresse l'auteur que dans ses rapports avec des êtres 'supérieurs'. Du reste, les trois protagonistes qu'il montre comme atteignant un état de bonheur - des êtres 'idéaux' au sens que leur état de bonheur est marqué par l'absence de tout conflit quel qu'il soit - ne servent pas nécessairement d'interprètes sympathiques de cette philosophie.

Pourtant, si l'on considère les pièces dans leur ensemble, il faut reconnaître le talent de Montherlant comme dramaturge dans le fait qu'il a la capacité d'engager profondément les émotions et l'intelligence du spectateur et du lecteur dans des conflits dramatiques qui ont comme base ce qui est, en effet, une philosophie

d'égoïsme. En effet, pour le spectateur et le lecteur, beaucoup des aspects de cette philosophie sont peu attrayants.

Notes sur la Conclusion

- 1 voir l'Introduction, p. 4.
- 2 Montherlant, Le Maître de Santiago, George G.
Harrap & Co. Ltd., London, 1955, p. 11

BIBLIOGRAPHIE

I ROMANS, PIÈCES, ESSAIS ET OEUVRES DE FICTION NON THÉÂTRALES DE MONTHERLANT EN ORDRE CHRONOLOGIQUE

- | | | | |
|------|---|--|------------|
| 1920 | - | <u>La Relève du matin</u> , dans | PL Vol. I |
| 1922 | - | <u>Le Songe</u> , dans | " Vol. III |
| 1924 | - | <u>Chant funèbre pour les morts de Verdun</u> , dans | " Vol. I |
| 1924 | - | <u>Les Olympiques</u> , dans | " Vol. III |
| 1926 | - | <u>Les Bestiaires</u> , dans | " Vol. III |
| 1927 | - | <u>Aux Fontaines du désir</u> , dans | " Vol. I |
| 1929 | - | <u>La Petite Infante de Castille</u> , dans | " Vol. III |
| 1929 | - | <u>L'Exil</u> , dans | " Vol. II |
| 1932 | - | <u>Mors et Vita</u> , dans | " Vol. I |
| 1934 | - | <u>Encore un instant de bonheur</u> , dans | " Vol. III |
| 1934 | - | <u>Les Célibataires</u> , dans | " Vol. II |
| 1935 | - | <u>Service Inutile</u> , dans | " Vol. I |
| 1936 | - | <u>Pasiphaé</u> , dans | " Vol. II |
| 1936 | - | <u>Les Jeunes Filles</u> , dans | " Vol. III |
| 1936 | - | <u>Pitié pour les femmes</u> , dans | " Vol. III |
| 1937 | - | <u>Le Démon du bien</u> , dans | " Vol. III |
| 1938 | - | <u>L'Équinoxe de septembre</u> , dans | " Vol. I |
| 1939 | - | <u>Les Lépreuses</u> , dans | " Vol. III |
| 1941 | - | <u>Le Solstice de juin</u> , dans | " Vol. I |
| 1942 | - | <u>La Reine Morte</u> , dans | " Vol. II |
| 1944 | - | <u>Fils de Personne</u> , dans | " Vol. II |
| 1944 | - | <u>Un Incompris</u> , dans | " Vol. II |

- 1946 - Malatesta, dans PL Vol. II
- 1946 - Un Voyageur solitaire est un diable, dans " Vol. II
- 1947 - Le Maître de Santiago, dans " Vol. II
- 1947 - L'Art et la vie, (réédité avec Brocéliande, Paris, Gallimard, 1963)
- 1949 - Demain il fera jour, dans PL Vol. II
- 1950 - Celles qu'on prend dans ses bras, dans " Vol. II
- 1950 - Notes sur mon théâtre, dans " Vol. II
- 1951 - La Ville dont le prince est un enfant, dans " Vol. II
- 1953 - Textes sous une occupation 1940 - 1944, dans " Vol. I
- 1954 - L'Histoire d'amour de "La Rose de Sable", Paris, Plon.
- 1954 - Port-Royal, dans PL Vol. II
- 1956 - Brocéliande Paris, Gallimard.
- 1957 - Carnets 1930 - 1944, dans PL Vol. I
- 1958 - Don Juan Paris, Gallimard.
- 1960 - Le Cardinal d'Espagne " "
- 1963 - Le Chaos et la nuit " "
- 1965 - La Guerre Civile " "
- 1966 - Va jouer avec cette poussière, (Carnets 1958 - 1964) " "

II

OUVRAGES À TIRAGE RESTREINT
NON ÉDITÉS EN ÉDITION ORDINAIRE

Earinus, Paris, Hazan, 1928.

Hispano-Moresque, Paris, Emile-Paul, 1929.

Paysage des "Olympiques", Paris, Grasset, 1940.

Sur les femmes, Marseille, Éd. du Sagittaire, 1942.

L'Éventail de fer, Paris, Flammarion, 1947.

L'Étoile du soir, Paris, Lefèvre, 1949.

Coups de Soleil, Paris, La Palatine, 1950.

España Sagrada, Paris, Wapler, 1952.

Le Fichier parisien, Paris, Plon, 1952.

Les Auligny, Paris, Amiot-Dumont, 1956.

L'Embroc (1963) v. Surer, P. Le Théâtre français contemporain,
p. 374 et p. 379.

III

SÉLECTIONS

Pages de tendresse: La Femme. Le Camarade. L'Enfant. Les Hommes.
Paris, Grasset, 1929.

La Vie en forme de proue (Textes choisis à l'usage des jeunes gens)
Paris, Grasset, 1942.

Pages catholiques (éd. Marya Kasterska) Paris, Plon, 1947.

Théâtre Choisi, (éd. André Ferran) Paris, Hachette:
Classiques illustrés Vaubourdolle, 1953.

IV

ARTICLES DE MONTHERLANT UTILES À CETTE ÉTUDE

"Réflexions sur mon théâtre," La Revue de La Pensée Française,
janvier, 1952, pp. 9 - 10.

Préface au Maître de Santiago, London, Harrap, 1955.

"La Reine Morte change de coiffure," Nouvelles Littéraires, le
22 septembre, 1966.

"Malatesta, une tragédie de l'absurde avant l'absurde,"
Nouvelles Littéraires, le 30 mars, 1967.

"Préface pour La Rose de Sable," Nouvelles Littéraires,
le 20 avril, 1967.

V OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES CONSULTÉS

Albérès, R. - M. Bilan littéraire du vingtième siècle.
Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1956.

_____. L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle.
Paris, Albin Michel, 1959.

Arland, M. La Grâce d'écrire, Paris, Gallimard, 1955.

Barjon, Père Louis s.j. Mondes d'écrivains-destinées d'hommes.
Paris, Casterman, 1960.

Beauvoir, Simone de. Le Deuxième Sexe, Paris, Gallimard, 1949.

Becker, Lucille F. The Dramatic Production of Henry de
Montherlant, Ph.D. Thesis, Columbia
University, 1958.

Beer, Jean de. Montherlant, ou l'homme encombré de Dieu.
Paris, Flammarion, 1963.

Blanchet, A. La Littérature et le spirituel. Paris, Aubier,
Editions Montaigne, 1960, pp. 85 - 102.

Boisdeffre, Pierre de. Métamorphose de la littérature de
Barrès à Malraux. Paris, Editions Alsatia, 1950.

_____. Histoire Vivante de la littérature d'aujourd'hui,
1939 - 1964. Librairie Académique Perrin, 1964.

Cazamian, L. A History of French Literature, London,
Oxford University Press, 1959.

Chiari, Joseph. The Contemporary French Theater, London,
Rockliff, 1958, pp. 205 - 222.

Clouard, Henri. Histoire de la littérature française du
symbolisme à nos jours, 2 tomes. Paris,
Editions Albin Michel, 1949, passim.

Clough, Margaret. Le syncrétisme et l'alternance, dans le
théâtre de Henry de Montherlant depuis 1950.
M.A. Thesis, University of Liverpool, 1959.

- Cruickshank, John. Montherlant. London, Oliver and Boyd, 1964.
- Faure-Biguet, J. - N. Montherlant, homme de la Renaissance, Paris, Plon, 1925.
- _____. Les Enfances de Montherlant, Paris, Plon, 1941.
- Fleury, V. "Montherlant en vedette," Nouvelles Littéraires, le 2 fév., 1967.
- Hobson, Harold. The French Theatre of To-day. New York, Benjamin Blom, Inc., 1953, pp. 169 - 197.
- Jones, R. E. The Alienated Hero in Modern French Drama, Athens, Ga., University of Georgia Press, 1962.
- Lagarde, A. et Michard, L. XX^e Siècle, Paris, Bordas, 1962.
- Lalou, René. Histoire de la littérature française contemporaine. 2 tomes. Paris, Presses Universitaires de France, 1947, passim.
- Laprade, Jacques de. Le théâtre de Montherlant, Paris, Editions Denoël, 1950.
- _____. Préface au Théâtre de Montherlant. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- Lecerf, Émile. Montherlant ou la guerre permanente, Bruxelles, Editions de la Toison d'Or, 1944.
- Mandel, O., éd. The Theatre of Don Juan; A Collection of plays and views 1630 - 1963, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963.
- Martin, Marie - M. La Vie de Sigismond Malatesta, Paris, Editions du Conquistador, 1951.
- Mériel, Étienne Henry de Montherlant, son oeuvre, portrait et autographe, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1936.
- Mohrt, Michel. Montherlant, homme libre, Paris, Gallimard, 1943.
- Morreale, Gerald. An Introduction to the theater of Henry de Montherlant. Department of Romance Languages, University of Rochester, 1951.
- O'Brien, Justin. "A Man Absent from Himself," The Reporter, March 10, 1966.
- Perruchot, Henri. Montherlant, Paris, Gallimard, 1959.

- Primeau, Marguerite A. "Quelques aspects du sacrifice dans les premières pièces de Montherlant," Proceedings - Pacific Northwest Conference on Foreign Languages. Volume XVII, Victoria, B.C., University of Victoria, 1966.
- Pucciani, O. F., ed. The French Theater since 1930. New York, Ginn & Co., 1954, pp. 203 - 214.
- Rousseaux, André. Littérature du vingtième siècle, Paris, Editions Albin Michel, 1943.
- Saint-Pierre, Michel de. Montherlant, bourreau de soi-même, Paris, Gallimard, 1949.
- Sandelion, Jeanne. Montherlant et les femmes, Paris, Plon, 1950.
- Secrétain, Roger. Préface aux Romans et oeuvres de fiction non théâtrales de Montherlant. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.
- Simon, Pierre - H. Procès du héros. Montherlant. Drieu La Rochelle. Jean Prévost. Paris, Aux Editions du Seuil, 1950.
- _____. Histoire de la littérature française au XX^e siècle. 2 tomes. Paris, Librairie Armand Colin, 1956, passim.
- Sipriot, Pierre. Montherlant par lui-même. Aux Editions du Seuil, Paris, 1953.
- _____. Préface aux Essais de Montherlant. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
- Surer, P. Le Théâtre français contemporain, Paris, La Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1964.
- Thérive, André. Moralistes de ce temps, Paris, Amiot-Dumont, 1948.