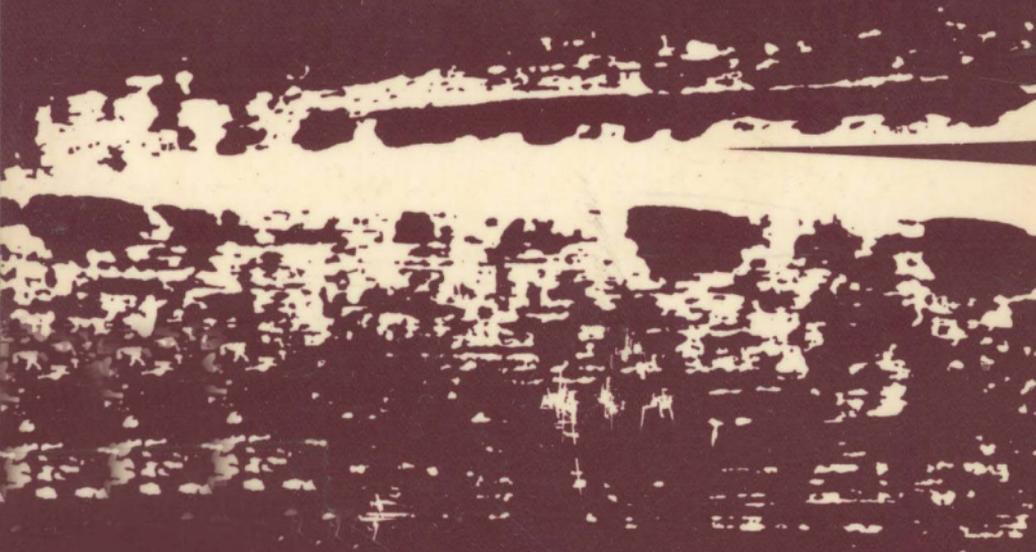


les romans de **montherlant**

michel raimond



sedes

LES ROMANS
DE MONTHERLANT

Du même auteur

- *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1967.
- *Les critiques de notre temps et André Gide*, Garnier, 1971.
- *Le roman français contemporain, Le Signe des Temps*, Sedes, 1976.
- *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, Nizet, 1982.
- *Montherlant, Romans II*, Pléiade, 1982.

MICHEL RAIMOND

Professeur à la Sorbonne

LES ROMANS
DE
MONTHERLANT

SOCIÉTÉ D'ÉDITION D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
88, boulevard Saint-Germain
PARIS V^e

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'Article 41, d'une part, que les « copies ou reproduction strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinés à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans le but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faites sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'Article 40). Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code pénal.

INTRODUCTION

Les romans de Montherlant me paraissent aujourd'hui injustement négligés par la critique. Ils subissent le relatif discrédit dans lequel se trouve plongé pour le moment l'ensemble de son œuvre. Il n'est pas exclu, d'autre part, que ses romans aient été quelque peu éclipsés par sa production théâtrale. Montherlant s'est consacré presque entièrement au théâtre pendant près d'un quart de siècle : en effet, il n'a pas publié de romans entre *Les Lépreuses*, en 1939, et *Le Chaos et la nuit*, en 1963. Il n'est pas douteux que parmi les images que le public se fait de Montherlant, la dernière en date est celle d'un homme de théâtre, fournisseur attitré de la Comédie Française, — une sorte de moderne Corneille qui aurait sa place dans le répertoire entre Claudel et Giraudoux. Les grands succès qu'a remportés l'auteur de *La Reine morte*, du *Maître de Santiago*, de *La Ville dont le Prince est un enfant*, ont pu porter ombre aux romans publiés par lui pendant l'entre-deux-guerres, et même à ceux qu'il a publiés à la fin de sa vie.

Les ouvrages critiques qui ont été consacrés à son œuvre sont, dans la plupart des cas, le fait d'essayistes qui se sont intéressés en priorité à ses idées. Même quand il s'agit des romans, la critique a porté plus d'attention au contenu idéologique qu'aux schémas romanesques. On avait

retenu des premiers romans des années vingt les leçons d'un professeur d'énergie. De la même façon, à la fin des années trente, ce qu'on a retenu des *Jeunes Filles*, c'est la critique d'une certaine conception occidentale de l'amour et des niaiseries du sentimentalisme. Jean Walh avait même souligné, dans un remarquable article, toute une part de nietzschéisme, de lutte contre le christianisme, dans le substrat idéologique des *Jeunes Filles*. La confusion qu'on établissait d'autre part entre l'auteur et son personnage achevait de brouiller les cartes et conduisait à voir dans les *Jeunes Filles* une sorte d'attaque en règle contre les femmes, l'expression d'une muflerie calculée, — le mot est de Pierre-Henri Simon. — toutes choses qui tendaient à occulter le contenu proprement romanesque aussi bien que les procédés du récit.

Le retour au roman que Montherlant opère, en 1963, avec *Le Chaos et la nuit*, a été remarqué et célébré par la critique. Chacun des romans qu'il a publiés dans les dernières années de sa vie, *La Rose de Sable*, en 1968, *Les Garçons*, en 1969, *Un Assassin est mon maître*, en 1971, a bénéficié d'un large accueil, — les dossiers de presse en témoignent. Montherlant est dans les années soixante, avec Aragon, Mauriac et Giono, un des derniers monstres sacrés de la littérature. Ce n'est pas un des moindres paradoxes de la vie littéraire, que de constater le succès remporté en 1969, un an après les « événements », par deux livres parus à quelques semaines d'intervalle et qui, avec un superbe mépris de l'actualité, évoquaient des jeunes gens d'avant 1914 : *Un Adolescent d'autrefois* de François Mauriac et *Les Garçons* de Montherlant. Mais précisément ces livres étaient accueillis

comme les dernières productions d'écrivains d'un autre temps. Au surplus ce qui aurait pu, avec *Les Garçons* ou avec *La Rose de Sable*, faire scandale à la veille de la guerre ou au lendemain de la Libération, — la pédérasie d'un côté, l'anticolonialisme de l'autre, ne surprenait plus que médiocrement en 1968. C'étaient de beaux livres, et on les saluait comme tels, mais on avait le sentiment qu'ils venaient trop tard. D'ailleurs, *La Rose de Sable* avait été rédigée entre 1930 et 1932 ; *Les Garçons* avaient été commencés dès 1914, rédigés en grande partie avant 1947 ; l'idée du *Chaos et la nuit* remontait à 1952 ; et celle d'*Un Assassin est mon maître* à 1928. Bref, dans les dernières années de sa vie, un grand écrivain vidait ses tiroirs. On saluait comme il convenait la qualité hors de pair de ces œuvres, mais on était tenté, révérence faite, de n'y voir que les restes d'une ancienne production.

Il y aurait, je crois, beaucoup d'intérêt à relire toute l'œuvre romanesque de Montherlant. Celle-ci reflète mieux que son théâtre l'évolution de sa pensée, et elle nous permet parfois de saisir sur le vif la différence entre le regard d'un écrivain vieillissant et celui d'un romancier de vingt-cinq ans. Je n'en prendrai qu'un ou deux exemples : il est intéressant de comparer la corrida à laquelle assiste Celestino dans *Le Chaos et la nuit* et la corrida racontée à la fin des *Bestiaires*. Non seulement le traitement romanesque n'est plus le même, mais le sens de la corrida a changé. Quelles variations aussi dans la façon dont est traité le thème de la mort entre 1920 et 1970 ! On voit s'installer dans l'œuvre, peu à peu, à l'opposé des glorieux mépris et des fanfaronnades de la vingtième année,

une gravité religieuse, un dépouillement chargé de discrétion et de simplicité. La mort n'est plus considérée comme l'occasion d'une glorieuse apothéose, on découvre l'étendue de sa puissance, et la méditation du néant permet de jeter sur la vie une sorte de lumière d'outre-tombe : à l'orgueil de la vie succède enfin une sorte d'amour et de respect pour la douceur de la vie.

L'orgueil de la vie était une sorte de péché de jeunesse fortifié par une pointe de nietzschéisme. Alban de Bricoule, dans les fictions des années vingt, est une image flatteuse de l'auteur. Elle correspondait sans doute à ce qu'il voulait être ou plutôt à ce qu'il voulait faire croire qu'il était. Entre l'homme ambitieux, dont le modèle romanesque s'est imposé de Balzac à Barrès, et l'homme révolté dont le modèle littéraire apparaît dans les années trente avec Céline et Malraux, Montherlant a su proposer au public, dans les années vingt, un nouveau type de héros, — intrépide, maître de soi, ayant le goût d'affirmer sa valeur dans des épreuves où il risque sa vie. De sorte que les premiers lecteurs de Montherlant ont salué en lui un professeur d'énergie.

Le professeur d'énergie devait décevoir beaucoup de ceux qui avaient mis en lui leurs espoirs. Il commence par fuir Paris, il erre des mois durant autour de la méditerranée, et, en particulier, en Afrique du Nord, où il découvre, en même temps que des instants de bonheur, la misère et l'exploitation des indigènes. Au terme de ce qu'il est convenu d'appeler la crise des voyageurs traqués, Montherlant écrit un roman, *Moustique ou l'hospital*, qu'il ne publie pas, et où il montre comment meurent de faim des gens qui n'ont pas de quoi

s'acheter des fortifiants. Puis *La Rose de Sable*, qu'il rédige de 1930 à 1932, violente critique de la colonisation, est éclairée par le « feu central de la charité ». *Les Célibataires* confirment l'orientation d'un créateur qui, parvenu à sa maturité, s'incline avec une pitié attentive devant la faiblesse des pauvres et des malheureux. C'en est fini, dès lors, de l'orgueil de la vie et des leçons d'énergie. On peut même se demander si Alban de Bricoule, dans *Le Songe* et dans *Les Bestiaires*, n'était pas un masque ; si, toute sa vie, Montherlant n'a pas caché, derrière un masque de force, d'assurance, d'intrépidité, le secret de ses faiblesses. Dans *La Rose de sable*, le personnage de Guiscart, qui incarne l'orgueil de la vie, est curieusement tenu à distance, presque poussé à la caricature, en tout cas, détaché de l'auteur. Costals dans *Les Jeunes Filles* avait de quoi irriter le public par son orgueil, ses mépris et ses insolences ; mais on n'a peut-être pas assez souligné sa bienveillance, sa bonté, sa capacité d'attention : même les êtres qui l'irritent ou l'ennuient, il les comprend, il est prêt à les aider. Il a de la générosité à l'égard de Thérèse Pantevin, il a de l'estime pour Andrée Hacquebaut ; il a même une brusque sympathie pour M. Dandillot.

C'est peut-être dans ses romans que Montherlant a le plus avoué ses secrets. Et d'abord, bien sûr, dans *Les Garçons*, qui sont l'œuvre de sa vie : il y a travaillé toute sa vie, il y a avoué le secret de sa vie. Il est resté fixé aux amours de son adolescence, et fidèle à ce royaume perdu de la garçonne. Tel rêve bouleversant qu'il a arrêté à Alban, il le fait souvent, il l'a avoué dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons*, et ce rêve,

ou un rêve de cette nature, est pour lui le signe d'une autre réalité sous-jacente à celle dans laquelle on vit d'ordinaire. Ce retour sur soi, sur son adolescence, est aussi une redécouverte du christianisme dans lequel il a baigné. Il n'est pas chrétien, on le sait, mais il sent le christianisme mieux que personne. Et comment sans cela aurait-il la notion de ce que Lacordaire appelle les « opérations mystérieuses », auxquelles il accorde, dans *Les Garçons*, tant d'importance ? Comment saurait-il qu'on peut être attiré, contre son propre intérêt, par le gouffre de la générosité ? et que les passions n'ont de sens, et de sel, que mêlées de spiritualité ? Un fond chrétien très ancien, la croyance en une patrie des âmes, cela donne aux *Garçons* leur gravité d'essence religieuse. La pitié pour les faibles, Léon et Elie, dans *Les Célibataires*, Celestino dans *Le Chaos et la nuit*, Exupère, dans *Un Assassin est mon maître*, n'est qu'un des aspects de ce génie du christianisme que Montherlant a tour à tour célébré et vilipendé, mais qui constitue sans doute l'assise la plus profonde de sa personnalité.

Ses romans permettent d'ailleurs de découvrir un tout autre aspect de sa nature, et peu apparent dans son théâtre : la drôlerie, le comique, l'humour, la verve, et toutes les catégories qu'on voudra de ce que j'appellerai l'amusement créateur. Voici un romancier peu embarrassé par les décrets des esthéticiens quels qu'ils soient ; il prend ses aises, il ne se prive pas d'intervenir et d'assumer avec aplomb ou désinvolture sa fonction de régisseur, il dit son sentiment sur les personnages qu'il anime et les scènes qu'il raconte, il prend à partie les lecteurs, il dénonce les sottises de la société de son temps. Même s'il lui arrive de céder à la faci-

lité, il sauve l'ensemble par une certaine gaieté d'écriture qui contraste heureusement avec ce qu'il y a d'appliqué et de triste dans tant d'œuvres contemporaines.

Si on écrivait une *situation* de Montherlant, au sens où Valéry parlait de la situation de Baudelaire, on serait amené à souligner beaucoup de paradoxes. D'un côté, Montherlant est l'objet d'un culte de la part de quelques fidèles, plus attentifs à son message ou à sa personne qu'à la singularité et à la beauté de ses œuvres. De l'autre, c'est un écrivain de grand rayonnement et il ne faut pas oublier, même s'il paraît un peu en discrédit, que *Les Jeunes Filles* sont un des best-sellers de la littérature contemporaine. N'oublions pas non plus que si Montherlant est relégué dans la catégorie des romanciers traditionnels et des dramaturges classiques (l'un et l'autre terme étant évidemment chargés de valeurs péjoratives), les adaptations télévisées, d'ailleurs remarquables, qu'on a données des *Célibataires* et des *Jeunes Filles* ont bénéficié de la faveur d'un immense public, auquel pourtant on ne faisait aucune concession. Au fur et à mesure que les années s'écoulaient l'œuvre romanesque de Montherlant doit s'imposer davantage.

CHAPITRE I

LE SONGE

Montherlant, dans *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?*, évoque « l'agacement que lui a causé une relecture de son premier roman, *Le Songe* » (1) ; il estime que cette œuvre, qu'il a écrite de 23 à 26 ans, a gâché un « sujet pris sur le vif et qui pouvait être versé tel quel dans le roman » (2). Ce *tel quel*, à défaut de l'avoir versé dans un roman de jeunesse, il nous le livre à la fin de sa vie dans un livre de souvenirs : Dominique et Douce ont bien existé, mais le roman est menteur sur bien des points et, par exemple, sur celui-ci : Montherlant a eu une liaison avec celle qui reste, dans *Le Songe*, la pure Dominique. L'auteur, à la relecture du *Songe*, trouvait bonnes les pages de guerre, mais, dit-il, « l'idylle est cafouilleuse et prétentieuse » et « l'amalgame ne s'est pas fait » (3). Il faut donc lire, en même temps que *Le Songe*, le récit véridique de *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* : l'écrivain vieillissant entreprend de retrouver « la réalité de son histoire » et de la substituer à une « affabulation manquée » (4).

1. *Mais aimons-nous ceux que nous aimons ?* page 10.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

Outre les maladresses de l'invention, on peut regretter dans le texte du *Songe* les trop nombreuses assertions générales qui ont pu faire de ce roman, au lendemain de la Grande Guerre, le bréviaire d'une certaine jeunesse. Montherlant mettait fortement l'accent sur des valeurs morales. L'une d'elles est « l'orgueil de la vie » (5) ; cet orgueil de la vie qu'Alban ne connaît que trop. « Il a le sentiment que tout lui est permis ; n'importe quoi lui paraît glorieux s'il vient de le faire » (6). L'orgueil de la vie, c'est aussi l'intime conviction de pouvoir maîtriser son destin : l'engagement volontaire contribue beaucoup à ce sentiment de liberté. Pour peu que Dominique lui dise : « Que la fatalité s'accomplisse ! », il s'indigne et lui réplique : « Quoi ! [...] Je suis ici sur ma demande, par ma décision et mon obstination, et vous appelez ça la fatalité » (7). Au demeurant, sous l'orgueil de la vie, il y a l'orgueil tout court : Alban de Bricoule cherche la prééminence plutôt que le bonheur (8) ; il se sent en lutte constante avec ses pairs, il est mû par la volonté de les dépasser et, à vrai dire, « son cerveau » est « la seule arme qui pût lui permettre de (les) vaincre » (9). Son ambition est d'atteindre « au plus haut degré de lui-même » (10) à côté de Dominique. Le voici qui feuillette avec elle un album d'art : « Est-ce que lui aussi, il n'avait pas essayé d'arracher de sa vie, au moyen de l'art, les minutes de beauté et

5. Pléiade, *Romans* I, p.81.

6. *Ibid.*, p.86.

7. *Ibid.*, p.89.

8. *Ibid.*, p.7.

9. *Ibid.*, p.8.

10. *Ibid.*, p.14.