



HAL
open science

Etude de l'action dans la dramaturgie de Montherlant

Elise Ngo Bilong Ate

► **To cite this version:**

Elise Ngo Bilong Ate. Etude de l'action dans la dramaturgie de Montherlant. Littératures. Université Paris-Est, 2010. Français. NNT : 2010PEST0019 . tel-00647136

HAL Id: tel-00647136

<https://theses.hal.science/tel-00647136>

Submitted on 1 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS EST MARNE LA VALLEE

***Ecole doctorale cultures et sociétés
Equipe d'accueil Littératures Savoirs et Arts
Spécialité langues et littératures françaises***

Thèse

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Paris Est

Spécialité : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par :

Elise NGO BILONG ATE

Date : le 24 Septembre 2010

**ETUDE DE L'ACTION DANS LA DRAMATURGIE DE
MONTHERLANT.**

Directrice de thèse :

Madame le professeur Pascale ALEXANDRE

Jury :

- Mme Sylvie JOUANNY (Professeur, Université Paris XII- Créteil)
- M. Michel AUTRAND (Professeur, Université Paris IV)
- M. Jeanyves GUERIN (Professeur, Université Paris III)

UNIVERSITE PARIS EST MARNE LA VALLEE

*Ecole doctorale cultures et sociétés
Equipe d'accueil Littératures Savoirs et Arts
Spécialité langues et littératures françaises*

Thèse

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Paris Est

Spécialité : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par :

Elise NGO BILONG ATE

Date : le 24 Septembre 2010

**ETUDE DE L'ACTION DANS LA DRAMATURGIE DE
MONTHERLANT.**

Directrice de thèse :

Madame le professeur Pascale ALEXANDRE

Jury :

- Mme Sylvie JOUANNY (Professeur, Université Paris XII- Créteil)
- M. Michel AUTRAND (Professeur, Université Paris IV)
- M. Jeanyves GUERIN (Professeur, Université Paris III)

Résumé

Henry de Montherlant a développé tout au long de sa vie une œuvre théâtrale importante et variée. La problématique de l'action fournit une piste pour pénétrer dans son univers dramaturgique. Selon les critiques contemporains, les pièces de Montherlant manquent d'action. Le dramaturge a renoncé aux coups de théâtre et rebondissements extérieurs pour créer une action dont la seule machinerie consiste à décrire les mouvements intérieurs de l'âme humaine. Cet idéal est inspiré d'une conception classique du théâtre où la simplicité de l'action conduit à l'analyse psychologique. Le but de ce travail est d'identifier l'action et d'analyser son fonctionnement. La première partie, s'appuyant sur la théorisation antique de la dramaturgie, aborde l'action comme intrigue. La partie suivante montre comment l'action extérieure, superposée au mouvement, est supplantée par la parole : l'action est alors considérée comme acte. Cette partie complète l'étude de l'action avec trois approches : l'approche pragmatique et l'approche communicationnelle d'une part, qui permettent d'analyser le phénomène de la parole comme acte, et l'analyse actantielle d'autre part qui appréhende la psychologie du personnage que la dramaturgie classique et néo-classique appelle le caractère, et montre comment l'auteur construit l'intrigue. La dernière partie est consacrée au temps et à l'espace comme éléments constitutifs de l'action dramatique.

Mots-clés : Action, dramaturgie, dramatique, intrigue, théâtre.

Title: The study of action in Montherlant's dramatic art

Abstract:

According to contemporary critics, Montherlant, a 20th century play writer built plays which actions do not quite exist. The main critics which are made to these plays are that they lack substance and dramatic intensity. He gave up the dramatic turn of events and the external twists and turns of the plot, in order to create an action lone guiding point which aims at describing the internal movements of the human soul. This ideal was inspired from a classical conception where the simplicity of the action leaves all the space, and it is used as a master piece in the psychological and moral analysis. This work which aims at studying the action in Montherlant's dramatic art is divided into three parts, and its purpose is to explain the use of the action in these plays. The first part which deals with the internal action helps to analyse the dramatic action and the human philosophy in Montherlant's plays. The second part shows how the external action, that is the physical movement, is supplanted by the speech. This part of the study completes the first traditional analysis of the action by a modern analysis with three approaches: the pragmatic and communicative approach in one hand,(Roman Jakobson functions of communication) which enable the analysis of the speech phenomenon as an act; and the actancial analysis on the other hand which leads to the comprehension of the character's psychology, which the classic dramatic art and the neoclassics call the characteristic, and show how the author builds the plot. The last part makes the study of time and space as constituent elements of the dramatic action.

Key-words: dramatic art, dramaturgy, action, theatre, plot

Remerciements

Je tiens à remercier tous les membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu porter à ce travail.

Mes remerciements s'adressent ensuite à Madame Alexandre Pascale pour sa gentillesse, sa disponibilité et ses conseils qui m'ont permis de poursuivre ma thèse.

Je remercie aussi Madame Sylvie Jouanny professeur de littérature française à l'Université de Créteil qui a contribué à la genèse de cette étude.

Un grand merci à mon époux pour son aide patiente et son soutien de tous les instants.

Sommaire

| | |
|---|-----|
| Introduction générale | 4 |
| Première partie : Action dramatique et philosophie de l'action humaine chez Montherlant | 219 |
| Chapitre I- L'action en déconstruction | 20 |
| I – Les drames du pouvoir et de la grandeur : pouvoir d'action et toute-puissance | 22 |
| II- L'ambiguïté des actes et l'inconstance | 45 |
| III- Une action chaotique | 62 |
| Chapitre II Les ressorts de l'action dramatique de Montherlant | 87 |
| I- La ligne d'action dramatique | 87 |
| II- L'organisation des pièces | 172 |
| Deuxième partie : L'action extérieure et la parole dramatique | 190 |
| Chapitre I Le destin de la parole dans les pièces de Montherlant | 191 |
| I-Le pouvoir de la parole | 196 |
| II- La dialectique du langage | 227 |
| Chapitre II- Fonction dramatique des personnages | 244 |
| I- Les fonctions actantielles et la loi d'alternance | 245 |
| II-Visualisation des schémas actantiels des pièces | 269 |
| Troisième partie : Temps et espace comme éléments constitutifs de l'action | 291 |
| Chapitre I- La spatialisation de l'action dramatique | 292 |
| I- La dualité de l'espace | 293 |
| II- Montherlant et l'unité spatiale | 316 |
| Chapitre II- Le cadre temporel de l'action | 318 |
| I- Le temps en instance | 319 |
| II- L'accélération du temps et la durée de l'action | 334 |
| Conclusion générale | 370 |
| Bibliographie | 377 |

Introduction Générale

Auteur fécond, Henry de Montherlant¹ a produit une œuvre intéressante dans laquelle le théâtre tient, depuis les années 1940, une place importante², c'est pourquoi sa dramaturgie a diversement été commentée. Ayant pour finalité d'« exprimer avec le maximum de vérité, d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine »³, Montherlant a trouvé avec cette forme littéraire un moyen d'expression approprié, comme le fait remarquer Jacques de Laprade : « Celui-ci ne libère pas seulement, dans son théâtre, les thèmes qui l'ont hanté dès qu'il a pris conscience de soi ; il y épanouit ses dons, ce qui caractérise le plus nettement son inspiration et sa nature même. »⁴.

Si certains critiques lui reconnaissent un certain talent⁵ pour un homme venu tardivement au théâtre⁶, d'autres n'hésitent pas à le critiquer⁷. Paradoxalement, son œuvre connaît un succès remarquable, sans viser le public, elle le voit venir à lui⁸. C'est ainsi qu'en

¹ Henry de Montherlant, de son nom complet Henry Marie Joseph Frédéric Expédite Millon de Montherlant, né le 20 avril 1895 à Paris, décédé le 21 septembre 1972 à Paris, est un romancier, essayiste, auteur dramatique et académicien français. Simple soldat grièvement blessé sur le front en 1918, Henry de Montherlant voit sa jeunesse marquée par la guerre et par sa passion pour le sport et la tauromachie. Après quoi, avide de dépaysement, il réalise de nombreux voyages (Italie, Espagne, Afrique du Nord) durant lesquels il prend le temps de la méditation. Cette dualité, goût pour l'action et exaltation des valeurs charnelles d'une part, besoin de spiritualité de l'autre, traverse son œuvre romanesque, puis théâtrale à partir des années quarante. Ayant rejoint les rangs de la Croix-Rouge pendant la Seconde Guerre pour soigner les enfants, il se consacre par la suite à l'écriture de manière exclusive. En 1962, l'Académie française lui ouvre ses portes.

² Citons ses pièces les plus célèbres : *La Reine morte*, *Fils de personne*, *Malatesta*, *Le Maître de Santiago*, *Port Royal*, *Don Juan*, *Le Cardinal d'Espagne*.

³ Henry de Montherlant, *Notes, Théâtre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972, p.xxiii.

⁴ Jacques de Laprade, dans la préface du *Théâtre* de Montherlant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

⁵ Envisageant l'entrée de Montherlant sous la Coupole, François Mauriac écrivait dans son *Bloc-notes*, le 7 mars 1960 : « Montherlant, c'est pour moi un écrivain, le type même de l'écrivain français d'une certaine famille (Chateaubriand, Barrès) à laquelle je me flatte d'appartenir aussi, avec d'anciennes et solides alliances du côté de Port-Royal : j'y suis moi-même demeuré fidèle, alors que Montherlant, qui a toujours joué les libertins, y a cherché des sujets de pièce, mais non des principes de vie. Il n'empêche qu'on est des frères. »

⁶ Montherlant a abordé la scène dans sa maturité, au faite de sa lucidité et de ses pouvoirs.

⁷ Pierre Sipriot déclare : « Toute sa vie, Henry de Montherlant fut jugé sur quelques paroles maladroites, deux ou trois traits de caractère qu'on lui attribuait, (la prétention, l'arrogance, l'égotisme) qui souvent ne reposaient sur rien, ou sur quelques faits de l'enfance, une mère trop idolâtre de son fils, attendant tout de lui et lui pardonnant tout. S'est ainsi formée une image de Montherlant, désagréable, voire odieuse, que les ennemis de l'écrivain se sont efforcés d'imposer à l'opinion. » Pierre Sipriot nous présente un Montherlant plus complexe, moins antipathique, plus attachant que la figure qu'il montrait aux fâcheux qui dressèrent sa légende noire, dans *Montherlant sans masque*.

⁸ Montherlant ne cherche pas à faire plaisir au public au détriment de son plaisir à lui, il cherche en plus à exprimer ce qu'il sent en restant en accord avec lui-même, c'est-à-dire de libérer les différentes facettes de sa personnalité.

1960, l'Académie française lui ouvre ses portes, honorant par là même un écrivain soucieux d'examiner nos ressorts psychologiques, et de rendre compte de « la bête » et de « l'ange » qui sommeillent également en nous⁹. Se marginalisant de la société contemporaine et cherchant à dépasser les luttes partisans, il se consacre à l'écriture de son théâtre depuis la Seconde Guerre mondiale. Il y peint la grandeur et la misère des hommes et des femmes d'honneur, tiraillés par leurs passions, souvent trahis et perdus. La télévision aussi a fait vivre dans les maisons les figures de son théâtre.

À en croire son principal biographe Pierre Sipriot¹⁰, Montherlant, durant sa vie s'est toujours avancé masqué, cultivant une forme de secret¹¹. La révélation posthume de ces faits a grandement modifié l'image qui dominait à son sujet de son vivant, contraignant certains à renoncer à un Montherlant idéalisé et d'autres à le relire de plus près.

Cependant, la controverse sur Montherlant reste bien ambiguë à cause de l'amalgame¹² sur sa personne et sa production théâtrale qui a néanmoins connue plusieurs lectures et dans diverses perspectives. Si l'on se rapporte à ce qui se pose comme un programme pour les futurs chercheurs, une voie semble devoir être approfondie, elle concerne l'étude de la dramaturgie de Montherlant qui jusqu'à présent reste insuffisante. En effet, le bilan des études sur cet auteur offre un champ d'exploration possible; un parcours approfondi des critiques laisse constater une carence dans l'analyse de la dramaturgie de Montherlant.

Différentes études sur Montherlant

Jean-Louis Caret¹³ dans son analyse détaille comment Montherlant écrivain, homme et citoyen a été perçu principalement en France par ses contemporains. Il propose une

⁹ La clef du théâtre de Montherlant, comme de toute son œuvre, se trouve dans ce texte de trente pages, avant-propos de *Aux Fontaines du désir*, « Synchrétisme et alternance », Paris, Les Presses de la Cité 1927. En effet, l'alternance et l'effort vers le synchrétisme sont non seulement des préceptes moraux, mais aussi des principes esthétiques et rhétoriques qui imprègnent la configuration thématique de l'œuvre et affectent la structure et la composition dramatique.

¹⁰ Pierre Sipriot est un journaliste, principal biographe de Henry de Montherlant, il a été journaliste sur *France Culture*, producteur de l'émission « Les Lundis de l'histoire » en 1966.

¹¹ Par exemple sur sa date de naissance, qu'il a falsifiée, se rajeunissant d'un an (il a, de plus, voulu naître le 21 avril, jour de la fondation de Rome et même l'Académie française s'y est perdue puisqu'elle donne dans sa notice officielle la date du 30 avril), ou dans le domaine de sa vie privée : il entretenait une double vie, comme l'a dévoilé son ami Roger Peyrefitte (écrivain et historien français) avec qui il partageait une passion pour les adolescents.

¹² La critique a la propension à associer la biographie de Montherlant à une certaine éthique dans sa production, l'expérience de sa vie serait le point de départ de son inspiration.

¹³ Jean-Louis Caret, *Un écrivain dans le siècle : Henry de Montherlant*, Paris, Edition des Ecrivains, 1999.

biographie de l'auteur, les rapports entre les écrits de Montherlant et l'histoire. Le constat est que Montherlant crée des personnages que l'on pourrait mettre en parallèle.

Favre Frantz, dans *Montherlant et Camus, une lignée nietzschéenne*, rapproche Montherlant et Camus à travers la vérité qu'ils laissent profiler dans leurs œuvres : le sentiment de l'insignifiance de l'existence. Dans le même sens, Jacques Robichez, dans *Le théâtre de Montherlant*, présente une biographie de Montherlant et les principes généraux de son œuvre. Il livre également les thèmes dominants de celle-ci, sans oublier de rappeler ses sources, en revanche, il ne fait aucune allusion aux questions de dramaturgie¹⁴.

L'ouvrage de Banchini Fernando¹⁵, *Le Théâtre de Montherlant* propose une étude thématique de l'œuvre de Montherlant. Il éclaire également sur les rapports de l'auteur à ses personnages, et revient sur le style ainsi que les principales critiques de Montherlant.

Manuel de Diéguez¹⁶ propose un résumé en actes du *Maître de Santiago*¹⁷ en rappelant les tendances principales de Montherlant, à savoir l'exigence morale et le nihilisme.

14 Le mot dramaturgie s'applique à l'étude de la construction du texte de théâtre, de son écriture et de sa poétique et à l'étude du texte et de ses mises en scène tels qu'ils sont liés par le processus de représentation. Il s'agit de la structure interne (personnages et action) et de la structure externe (problèmes de mise en scène).

15 Banchini, Fernando, *Le Théâtre de Montherlant*, Roma Fratelli, Palombi éditeur, 1971.

16. Manuel de Diéguez est un écrivain et philosophe français né le 11 mai 1922 à Saint-Gall (Suisse). Il a proposé des articles sur Montherlant tels que « L'énigme de "Malatesta" », Prix de la Liberté 1948 (Extrait de Paroles françaises du 5 juin 1948), « Le maître de "Santiago" » (Extrait de Paroles françaises du 14 juin 1948), « Lettre ouverte à Montherlant » à propos de « Demain il fera jour », (Extrait de Paroles françaises, juillet 1949), « Celle qu'on prend dans ses bras » (Extrait du Journal Combat, 7 décembre 1950), « Montherlant romancier entre vivant dans "La Pléiade" » (Extrait du Journal Combat, 2 avril 1959) « Montherlant d'Henri Perruchot » (Extrait du Journal Combat, 4 novembre 1959), « Don Juan" et la critique littéraire » (Extrait du Journal Combat, 15 décembre 1959).

17 Quelques critiques : Thierry Maulnier, dans « Hommes et Mondes », 1947: « Le Maître de Santiago porte hautement le témoignage de ce que Montherlant est l'un des plus grands écrivains français de ce temps. Il y a dans ces trois actes une force qui les soutient sans défaillance à une singulière hauteur. ». Et Julien Green écrit dans son Journal le: « Ce chef d'œuvre étrange, écouté dans le plus profond silence par un public qui a oublié d'applaudir au baisser du rideau, pendant plusieurs secondes, d'étonnement. J'ai été moi-même abasourdi. Entendu dire beaucoup de sottises sur Montherlant et, en particulier, sur cette pièce. Que leur faut-il donc ? Je ne comprends pas qu'ils ne sachent pas au moins garder le silence devant une œuvre d'une telle beauté, beauté irritante peut-être, exaspérante même, parce que l'auteur avec tout son génie, touche à des choses très graves avec une sorte d'insolence qui fait peur. » (Journal, t.V, Paris, Plon, 1951.) Daniel-Rops aussi donne son avis: « Au milieu d'une production théâtrale dont le plus évident caractère d'ensemble est la platitude, un manque de style affligeant, il y a quelque chose de réconfortant à trouver ici ce ton royal, cette aisance insolente et cette merveilleuse utilisation des possibilités infinies de la langue (...) Montherlant, un écrivain dont on ne voit pas qu'il ait son égal de nos jours. » (La Bataille, janvier 1948).

Il rejoint la critique selon laquelle cette pièce, comme les autres, nourrie d'un drame tout intérieur, se déroule avec simplicité et rigueur. Il a publié plusieurs articles sur Montherlant, souvent pour défendre « presque seul » dit-il, les œuvres qui faisaient contre elles l'unanimité de ces mêmes critiques qui, des années après, ayant changé « d'humeur ou de maîtres, criaient au chef-d'œuvre».

Après une critique aujourd'hui, encore strictement psychologique du style de Montherlant, Henry Perruchot¹⁸ signale qu'une étude sérieuse du style exigerait un long développement « qui dépasserait le cadre assigné ». Ce développement pourrait concerner la structure dramatique, précisément l'action.

En effet, selon Jacques de Laprade : « Pouvons-nous oublier que Montherlant est l'un des moralistes qui comptent dans notre littérature ? C'est par le biais de sa « morale » que l'on cherche l'auteur sur sa scène. Car le pli est pris : depuis que Montherlant a saisi la plume, ce que les critiques et le public exigent de lui, c'est l'idéologie. »¹⁹. Cela revient à dire que le théâtre de Montherlant n'est intéressant que parce qu'il y déploie son éloquence et qu'il y enseigne une certaine morale. L'étude de la dramaturgie est une fois encore oubliée.

Dans une autre perspective, André Blanc²⁰, dans son *Esthétique de Montherlant* rappelle les principes qui ont guidé la création littéraire de Montherlant vers la réalisation du beau. C'est une esthétique de la vérité profonde des êtres et des choses. Il précise les visées dramaturgiques de Montherlant qui a voulu rester fidèle au théâtre psychologique qu'il appelle « théâtre humain ». Ce critique analyse avec précision l'homme et l'œuvre en comparant les idées de l'auteur et la façon dont il les applique dans son œuvre.

Laissant résolument de côté les questions d'ordre éthique plusieurs fois débattues à propos de Montherlant, il s'intéresse aux principes esthétiques qui ont présidé à l'élaboration de son œuvre théâtrale ou romanesque. Dans cette étude, l'action est analysée au troisième chapitre, elle est décrite dans son contenu narratif, mais en plus, l'auteur propose quelques principes pour une lecture de celle-ci.

¹⁸ Henry Perruchot, *Montherlant*, Paris, Gallimard, 1952.

¹⁹ Jacques de Laprade, Préface de *Théâtre*, Montherlant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972.

²⁰ André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, Paris, S.E.D.E.S, 1995.

Dans un autre ouvrage, *Les critiques de notre temps*²¹ il fait l'inventaire des études critiques sur Montherlant. Parlant de l'action des pièces de l'auteur, André Blanc²², dans son analyse, dit : « La pièce comporte peu d'action » (*Le Cardinal d'Espagne*), « L'action à proprement parler est inexistante » (*Fils de personne*). Selon lui, ces pièces ne correspondent pas à la conception traditionnelle de l'action²³. C'est dans ce sens que la critique a parlé d'absence de matière dramatique ou d'intensité dramatique dans les pièces de Montherlant. Elle fait alors allusion à l'absence de coups de théâtre²⁴, de rebondissement, d'intrigue bien conduite avec des péripéties, tout ce qui renvoie à l'action extérieure, complexe. Cette question de la dynamique des pièces de Montherlant a aussi été soulevé par Romain Lancrey-Javal²⁵.

Cependant, pour Montherlant, le théâtre d'action n'est pas seulement celui des pièces dites « bien faites »²⁶, il est aussi celui qui décrit avec beaucoup d'intensité un certain nombre de mouvements de l'âme humaine, à l'instar du théâtre grec, statique, qui exprime la vérité humaine dans sa profondeur, son intensité pour exploser dans le cœur des spectateurs ; il s'agit de l'action intérieure. Contrairement à ce qui a été prétendu, Montherlant ne rejette pas l'action, mais il la conçoit sans faire des contingences de l'art dramatique une priorité.

²¹ André Blanc, *Les Critiques de notre temps et Montherlant*, Paris, Garnier, 1973.

²² André Blanc, *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^{ème} siècle*, sous la direction de Jeanyves Guérin, Paris, Champion, 2005.

²³ Dans la tradition théâtrale, l'action correspond au faire, elle doit être agitée avec des retournements, des péripéties, des coups de théâtre, les quiproquos, les coups de bâton. Montherlant appelle tout cela « Tintamarre grossier », « mécanique foraine ». Sans rejeter ce théâtre, il revendique une autre forme qui se focalise à un exposé psychologique, sobre ; à un épisode sans intrigue sans mouvements physiques. Dans *Théâtre*, Préface de *Port-Royal*, 1972, pp.842-844. Dans les notes de *Fils de personne*, il parle de l'action intérieure, pour lui, l'action théâtrale ne se limite pas aux simples agitations, elle est aussi dans les mouvements intérieurs de l'homme à savoir dans la descriptions des sentiments contradictoires, des aspirations contradictoires qu'il a explicités dans son chapitre « Syncrétisme et alternance », dans *Aux Fontaines du désir*, Paris, Les Presses de la Cité 1927.

²⁴ Il s'agit d'une action tout à fait imprévue changeant subitement la situation ou le déroulement de l'action, Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p.96.

²⁵ Dans sa brillante étude, Romain Lancrey-Javal fait état de cette action presque absente chez Montherlant. Il note que le qualificatif dramatique pose le problème de la qualité spécifiquement théâtrale de l'organisation de cette pièce (*La Reine morte*), l'action est presque absente de celle-ci selon le critique, dans *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Paris PUF, 1995, p.103-104.

²⁶ Avec leurs éléments de rebondissement extérieurs, d'intrigue bien conduite, de procédés pour séduire le public (il s'agit de l'action telle qu'on la définit à propos d'une pièce contemporaine);

L'étude de Romain Lancrey-Javal intitulée *Le langage dramatique de La Reine morte* recherche néanmoins les qualités dramaturgiques²⁷ de cette pièce. Il a réservé un chapitre à l'analyse de sa structure dramatique. Cette étude, bien qu'enrichissante, n'éclaire pas réellement sur les mouvements de l'action de la pièce, sa technique. Il remarque que la structure de cette dernière est « Une première interrogation sur un drame qui agence de manière particulière les éléments qui le composent »²⁸. Son analyse s'inspire de la conception théâtrale du dramaturge lui-même selon laquelle une création ne se préoccupe que de décrire les fluctuations de l'esprit humain; il souligne: « La structure dramatique [...] constitue sans doute l'une des préoccupations majeures de Montherlant lorsque celui-ci entreprend de défendre sa pièce »²⁹.

Montherlant, se prémunissant contre les reproches sur une mauvaise organisation d'ensemble de ses pièces, a proposé de présenter lui-même, en usant de métaphores, la dynamique de son théâtre qui correspond à trois aspects de celui-ci. Il écrira de la composition de sa pièce en trois actes qu'ils sont comme une fleur. Les deux premiers actes s'élancent droit comme une tige alors que le troisième s'épanouit en une abondante ombelle gorgée de sève et de sens, ombelle dans laquelle les personnages prennent toute leur épaisseur et où la tension psychologique culmine dans l'affrontement entre des morales et des principes que tout oppose et pourtant intrinsèquement liés :

La pièce est construite à la façon d'une fleur. Les deux premiers actes, dépouillés, d'une ligne extrêmement simple, qui ne supporte même aucune scène d'articulation, s'élancent droit comme une tige. L'entracte unique les isole du III^e acte. Le troisième acte, très différent de facture, s'épanouit en ombelle abondante. Toute la pièce s'y élargit, s'y charge de sève et de sens, si bien que les autres actes, par comparaison, paraissent presque nus³⁰

Cette image florale précise que le troisième acte résulte des deux premiers qui le conditionnent et en constitue la substance. Les deux premiers actes, d'une extrême simplicité, fonctionnent comme des propositions principales dans la phrase complexe. Cette pièce décrite dans sa simplicité manque de « matière dramatique » à savoir les péripéties et les coups de théâtre, tout ce qui semble ne pas intéresser le dramaturge. En effet, les deux

²⁷ La définition de la dramaturgie désigne généralement « l'art de la composition de l'œuvre dramatique ». Notre intérêt est beaucoup plus portée pour la dramaturgie envisagée comme objet d'étude lié à l'action théâtrale.

²⁸ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Paris, P.U.F., 1995, p.103.

²⁹ Romain Lancrey-Javal dans *Le Langage dramatique de la Reine morte*, *Op. Cit.* revient sur cette obsession de Montherlant à vouloir défendre ses pièces de théâtre. En effet, pièces à succès ou non, il les défend, explique leur intention, justifie le choix des sujets.

³⁰ Henry de Montherlant, « En Relisant La Reine morte », dans *La Reine morte*, Paris, Gallimard, 1967, p.174.

premiers actes ne sont que figuratifs, permettant d'introduire l'action, sans artifices, le troisième acte porte toute la pièce.

Jacques Robichez remplace cette métaphore par celle du « sonnet »³¹. Il rappelle donc que la pièce renferme une pensée intéressante et profonde qui se prépare dès le premier acte et se manifeste dans le dernier à travers une action frappante et relevée.

Dans un autre commentaire, Montherlant³² substitue l'image tabulaire à la première. Il dit alors que la pièce tient sur quatre thèmes comme la table sur quatre pieds. À ce niveau, il s'écarte complètement d'une analyse structurale pour une étude thématique.

Les deux images que propose Montherlant sont une stratégie défensive et apologétique dont le but est de répondre d'avance aux critiques qui pourraient juger l'action des deux premiers actes trop ténue. Ces images ont reçu beaucoup d'autres interprétations sur lesquelles nous n'allons pas nous attarder, parce qu'elles ne relèvent pas de la dramaturgie.

En relisant ses pièces, Montherlant découvre et dévoile leur armature et leur sens, c'est aussi le cas pour *Fils de personne* qu'il qualifie de : « fugue à trois voix ». De cette pièce, il déclare : « À tout instant, chacun des trois personnages de *Fils de personne* est complètement présent. Je songe à la Fugue à trois voix de Bach. Malgré les immenses distances qui les séparent, ces trois personnages sont une unité polyphonique, comme lorsque, écoutant une des voix de la fugue, on entend sans interruption dans la basse les autres mélodies dont on ne peut s'abstraire. »³³. De même, à propos du *Cardinal d'Espagne*, l'auteur évoque les trois temps de la composition de cette pièce, les trois « *tercios de la corrida* »³⁴.

Nous sommes tenté, au regard de ce bilan critique, d'affirmer qu'il y a une carence dans l'étude de la dramaturgie de Montherlant. Mais la thèse de Abo Shana, *Montherlant Tragique. Construction et déconstruction du texte dramatique*³⁵ dément partiellement cette

³¹ Jacques Robichez, *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, SEDES, 1973, p.81.

³² Henry de Montherlant, *Théâtre*, « Pour la reprise de 1966 », Paris, Gallimard, Bibliothèque De La Pléiade, 1972, p.197.

³³ Henry de Montherlant, *Théâtre*, Notes sur Fils de personne, Paris, Gallimard, 1972, p.281.

³⁴ Cisnéros est au premier acte *levantado*, comme un taureau, tenant la tête levée, fier et ne doutant de rien, dans le second, il est *parado*, arrêté, il a reçu un coup d'arrêt par la reine, dans le troisième il est *aplomado*, aloué par les piques, et par toutes les feintes où il a donné tête baissée. Dans Henry de Montherlant, *Théâtre, Notes*, « Le Cardinal d'Espagne », *Op. Cit.* p. 1181.

³⁵ Abo Shana, *Montherlant tragique, construction et déconstruction du texte dramatique*, Université Lumière de Lyon, janvier 2009.

assertion. Elle expose la seule vérité qui se dessine dans le texte de l'auteur : la destruction continuelle de tout ce qui se construit. Rien ne tient dans ce théâtre, tout s'en va, tout se jette dans le vide. Ce procédé devient un principe qui mène l'écriture de l'auteur vers le tragique comme conséquence logique. Cependant cette étude lie la dramaturgie à la thématique. Il reste toutefois nécessaire d'interroger la dramaturgie de cet auteur largement controversé à cause de son attitude désinvolte et parfois ouvertement provocatrice qui a agacé et généré de la confusion à propos de son écriture.

De ce balayage, des conclusions permettent de justifier le projet de cette thèse :

Les questions sur la dramaturgie de Montherlant n'ont jusqu'alors guère mobilisé la critique. Cela tient sans doute à plusieurs facteurs. Premièrement, l'absence d'intérêt accordé aux pièces de Montherlant découle de son caractère marginal, en effet, il ne se préoccupe ni de son époque ni de ses lecteurs quand il écrit. Henri Perruchot rappelle la controverse de l'accueil qui fut réservé à l'œuvre de Montherlant. Si ce dernier avait voulu plaire à son public, il lui aurait donné ce qu'il attendait ou du moins ce qu'il aimait. C'est aussi dans ce sens que Sipriot affirme: « Montherlant donne son œuvre comme le pommier sa pomme, sans se soucier si elle sera ramassée et, si elle l'est, de qu'elle façon le cuisinier l'accommodera »³⁶. L'indifférence du dramaturge à l'endroit du public est notoire³⁷.

Cependant, le public bourgeois accorde de l'estime à ses pièces grâce à l'image de « l'homme de la grandeur » que Montherlant donne. Si l'on se réfère à la réception, *Le Cardinal d'Espagne*³⁸ totalise un accueil assez élogieux ; selon André Blanc : « l'accueil est excellent pour cette œuvre austère que son auteur compare lui-même à une corrida », pour Jean-Jacques Gautier, c'est « la pièce la plus simple, la plus pure, la plus haute, la plus homogène, la plus forte, la plus royale de Montherlant ». Des représentations sont données à

³⁶ Pierre Sipriot, « *Montherlant par lui-même* », coll. «Ecrivains de toujours», Paris, Ed. Du Seuil, 1953.

³⁷ Matilde Pomès dit à cet effet : « peu d'écrivains ont fait fi aussi effrontément de leurs lecteurs », dans *A Rome avec Montherlant*, 1947, p.206.

³⁸ Avis des critiques : Gabriel Marcel, *Les Nouvelles Littéraires*, 17 mars 1960 : « L'auteur n'a rien écrit de plus fort et de plus beau. L'œuvre me paraît nous introduire plus avant encore dans le drame secret qui se livre au fond du cœur de l'écrivain. Il s'agit d'un chef-d'œuvre », Mgr Pierre Jobit, directeur des études hispaniques à l'Institut catholique, *Le Figaro*, 26 mars 1960 : « Le Cardinal d'Espagne comptera parmi les grandes œuvres de ce temps, parmi les plus grands drames chrétiens de tous les temps », Jean-Jacques Gautier, (le démolisseur de la pièce *Don Juan*), *Le Figaro*, 22 juin 1960. « Tout cela est proprement admirable... », Dominique Aury, *Nrf*, juin 1960. « Il n'y a pas dans l'œuvre de Montherlant de pages aussi bouleversantes que ces pages où Jeanne la Folle expose à voix mesurée, et juste, et nette, les évidences de l'amour et du malheur (...) Ce qu'elle dit est parfois sublime. ».

Bruxelles, à Vienne, aux Pays-Bas, à la Fenice de Venise, en Espagne, à Lyon, à Toulouse, à La Comédie-Française, au Théâtre de la Madeleine. *Le Maître de Santiago* connaît aussi un franc succès. De 1958 à 1977 la pièce fut jouée presque tous les ans, en France et à l'étranger, c'est aussi le cas pour *La Reine morte* et *Fils de personne*³⁹. Les autres, *Port-Royal*, *Celles qu'on prend dans ses bras*, *Un incompris*, *Demain il fera jour*, même si elles n'ont pas toutes connu l'adhésion du public, ont aussi contribué à la reconnaissance du talent de dramaturge de Montherlant.

Une autre particularité observée à savoir l'analyse des sentiments et en particulier de l'ambiguïté des caractères entraîne parfois les auteurs à placer l'analyse au niveau des personnages, ce faisant, à quitter le terrain de la dramaturgie pour entrer dans celui, plus mouvant, de la psychologie. C'est ainsi que Philippe de Saint Robert⁴⁰ rappelle les deux versants de l'œuvre de Montherlant : « L'un des versants est l'étude de l'homme, la volonté de le montrer tel qu'il est, [...]. Le second des deux versants est cette philosophie particulière à Montherlant, qu'expriment assez bien *Jeanne la folle* et *Canton*. ». En effet, non seulement les études sur Montherlant analysent l'homme, mais aussi, elles en tirent une certaine idée de la vie car Montherlant « Appartient à la cohorte des moralistes français »⁴¹.

De ce fait, le constat est que l'intérêt porté à l'œuvre de Montherlant est orienté vers l'homme, pour le montrer tel qu'il est et de formuler une certaine éthique de son oeuvre. Or il serait aussi intéressant de voir comment l'auteur a réussi à combiner, à construire ensemble ces différents éléments, car selon lui la création dramatique se fait en deux moments : « La création par l'émotion qui donne la matière. Puis la création par l'art, qui juge, choisit, combine, construit. »⁴². Par conséquent, le deuxième moment de cette création est négligé, c'est pour cela que cette étude se propose de décrire davantage le fonctionnement de l'action dans plusieurs pièces de Montherlant plus précisément de la technique de l'action. Il s'agira

³⁹H. R. Lenormand a donné dans *Panorama* les idées suivantes : « La pièce magnifiquement décharnée de M. Henry de Montherlant prend ses racines dans le temps présent. Elle y puise sa sève la plus âcre et la plus généreuse. Montant d'un sol pourri, elle pousse, sans nœud, sans un coude, ses quatre branches desséchées vers le zénith d'un ciel impitoyablement pur. », il ajoute : « Je connais peu de pièces où soient, à ce point, renoncées les facilités de notre art, où la vérité soit aussi peu sollicitée pour des fins dramatiques : effets de surprise, préparations ou rebondissements. La miraculeuse absence de toute cette cuisine théâtrale et la superbe efficacité de cette absence, c'est ce qui constitue la véritable maîtrise. ». Notes de *Fils de personne*, dans Montherlant, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972, pp.277, 279.

⁴⁰ Philippe de Saint Robert, dans la *Préface complémentaire* du *Théâtre* de Montherlant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

⁴¹ Philippe de Saint Robert, dans la *Préface complémentaire* du *Théâtre* de Montherlant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

⁴² Henry de Montherlant, *Théâtre*, Notes, *Op. Cit.*

de s'interroger sur la redéfinition de la catégorie d'action, sur son identification, ces pièces ne correspondant pas entièrement à la conception traditionnelle⁴³ de cette dernière.

La question de l'action

Depuis Aristote⁴⁴, sans action il ne peut y avoir de tragédie. La fable, considérée comme l'intrigue est « l'assemblage des actions accomplies », elle est selon Aristote⁴⁵ « le principe et comme l'âme de la tragédie ». Le traité aristotélicien décrit et prescrit dans ses chapitres sept à onze, treize à quatorze, seize à dix-huit les questions relatives à l'action tout en précisant son importance dans une pièce de théâtre. En effet, après avoir hiérarchisé les parties constitutives de la fable⁴⁶, l'action apparaît comme la « partie principale », le « but visé », le « principe », « l'âme » de la tragédie, ce qui est attesté par la formule « C'est l'intrigue qui est la représentation de l'action »⁴⁷. Cette importance justifie notre recherche.

Paul Ricœur⁴⁸ affirme que l'action est le « construit » de la construction en quoi consiste l'activité mimétique. Dans le processus, le travail, la mise-en-intrigue⁴⁹, l'action est le produit fini de cet assemblage de faits en système, c'est-à-dire régi par une chronologie et une logique, qui implique une causalité, elle repose sur une intrigue qui suit une organisation méthodique. La mise-en-intrigue, d'après Paul Ricœur consiste principalement dans : « La sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontés qui font de la fable une

⁴³ Dans Les Notes sur *Port-Royal*, p. 842 Montherlant rappelle : « Les Latins, toujours complaisants, ont flatté le goût du public pour le facile et le vulgaire, en lui offrant sur scène une action agitée à souhait, avec retournements, péripéties, conflits, « coups de théâtre », sans oublier, dans ses formes les plus basses : quiproquo, les déguisements, les coups de bâton. ». A la place d'une action extérieure, Montherlant préfère une action intérieure, même si pour les modernes, et certains esprits traditionnels, une pièce sans coups de théâtre manque d'action. Pour le dramaturge, le théâtre d'action n'est pas seulement celui des pièces dites « bien faites » avec leurs éléments de rebondissements extérieurs, pittoresques, dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁴ Aristote, *Poétique*, chap.6, Paris, Gallimard, 1996, p. 88.

⁴⁵ Aristote, *Poétique*, chap.6, Paris, Gallimard, 1996, p. 88.

⁴⁶ Aristote subdivise la fable en six parties qui sont l'intrigue, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant, chap.6.

⁴⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p.71.

⁴⁸ *Id. Ibid.* p.73.

⁴⁹ Paul Ricœur préfère parler de mise en intrigue au lieu d'intrigue Le travail de structuration qu'implique le *muthos* exige selon lui que l'on parle de mise en intrigue plutôt que d'intrigue. Le terme *muthos* : assemblage des actions accomplies, agencement de faits en système; combinaison logique des péripéties de l'histoire représentée dans la pièce a été traduit par fable ou par intrigue.

histoire « complète et entière » ayant commencement, milieu et fin»⁵⁰, rappelant ainsi la constitution d'une syntaxe, c'est-à-dire d'un enchaînement de faits logiquement reliés entre eux.

Il s'agit d'un travail de structuration, une opération qui permet à l'action d'inaugurer une histoire, celle-ci va connaître par la suite un changement de fortune, un nœud à dénouer, une péripétie surprenante c'est-à-dire des incidents « pitoyables » ou « effrayants ». Cette action doit être conclue à travers un dénouement qui compense la péripétie par la reconnaissance, événement ultime qui clarifie l'action. En d'autres termes, il est question de composer des circonstances, des buts, des moyens, des initiatives, des conséquences, des procédés qui conduisent de l'exposition au dénouement.

Notre étude portera sur l'identification de l'action et sur son fonctionnement chez Montherlant pour qui seule la reproduction des idées, ce qu'il appelle les « complexités humaines », « les mouvements de l'esprit humain », est mis en exergue, ainsi que le dit Jacques Scherer : « Il y a d'abord toute une série de pièces, à toutes les époques du XVIIème siècle, dont les auteurs ne cherchent nullement les péripéties, parce qu'ils considèrent celles-ci, à juste titre, comme inutiles, et même nuisant à la simplicité »⁵¹.

En effet, Montherlant n'a pas innové dans la simplicité, ce goût existe depuis le XVIIème siècle avec *Bérénice* de Racine, et même bien avant lui⁵². Racine, à la différence de Corneille a de l'aversion pour les péripéties, son tragique repose sur l'accomplissement inéluctable du destin, sur une fatalité qui implique l'absence de péripéties.

Dans le théâtre de Montherlant, l'action comme l'intrigue, conduites avec une virtuosité infaillible, ne sont pas un but en soi ; elles servent à peindre l'humain, le théâtre puise dans la vie et non dans l'imaginaire. L'action, simple au maximum, a pour but de décrire les heurts des volontés naturelles des personnages, sans s'encombrer des événements extérieurs et surprenants.

De ce fait, la structure dramatique des pièces de Montherlant laisse constater une organisation de la structure profonde, précisément de l'action, d'après le modèle grec et à sa

⁵⁰ *Id.*, du *Texte à l'action. Essai d'herméneutique I*, Paris, Seuil, 1986, p.16.

⁵¹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001, p.88.

⁵² C'est le cas du théâtre grec typiquement statique avec *L'Agamemnon*, *L'Antigone*, *Notes de théâtre dans Port-Royal*, p.842.

suite classique, une action dramatique simple et dépouillée c'est-à-dire sans les artifices tels que les coups de théâtre, les rebondissements. Sa conception du théâtre satisferait Racine⁵³ :

Une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action extérieure, réduite à sa plus grande simplicité, n'y est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme ; si l'auteur s'est donné pour tâche non d'imaginer et de construire mécaniquement une intrigue, mais d'exprimer avec le maximum de vérité, d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine⁵⁴.

Il ne s'agit pas d'imaginer et de construire un mécanisme dont les ressorts soient bien montés, mais d'apporter une connaissance des mouvements de l'âme humaine. Pour Montherlant, l'intrigue théâtrale doit reposer sur un schéma relativement simple pour pouvoir s'axer sur la finalité qui est l'observation de l'essence humaine. Il s'est opposé aux pièces bien construites⁵⁵.

L'art poétique renvoie à l'art de composer les intrigues : ce qui implique des règles, des normes auxquelles il faut se soumettre pour que la composition poétique soit belle⁵⁶. Lorsque Montherlant reconnaît dans ses *Notes de théâtre*⁵⁷ que le théâtre est un art essentiellement de convention c'est-à-dire obéissant à des lois particulières, toutes différentes de celles des autres genres littéraires, il ne manque pas de manifester son désaccord sur cette tendance au conformisme littéraire lorsqu'il ajoute : « Voilà contre quoi je m'insurge et dont j'espère bien, par mes pièces, montrer la fausseté ».

Les propos de Montherlant sous-entendent que les questions dramaturgiques ne l'intéressent que de façon aléatoire. En effet, pour lui : « À des formules d'art, il convient toujours de préférer la vérité de la vie »⁵⁸, il critique alors toute forme de prescription artistique qui annihile la liberté de l'artiste : « Il paraît qu'une pièce de théâtre doit être faite comme ceci, comme cela, et non autrement. Je le trouve si étrange qu'avec l'art dramatique il faille rentrer dans le monde des devoirs, alors qu'ici autant qu'ailleurs la seule règle

⁵³ Comme Racine, Montherlant veut montrer la vérité insurmontable de notre condition, il s'agit d'une action intérieure.

⁵⁴ Henry de Montherlant, *Théâtre, Notes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 1376.

⁵⁵ David et Lavoie définissent la pièce-bien-faite comme celle qui est brillante par la virtuosité de son intrigue et l'agencement parfaitement logique de l'action, 1995, vol2. Il s'agit d'une organisation formelle qui met en avant tous les mécanismes de construction de l'intrigue, à savoir les éléments de rebondissement extérieurs, pittoresques.

⁵⁶ Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, chap.1, p.77, 1990.

⁵⁷ Montherlant, *Notes de théâtre, op. Cit.*

⁵⁸ Henry de Montherlant, *Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1968.

est : « crée, et crée comme tu veux. »⁵⁹. En effet, pour le dramaturge, l'élément essentiel dans la création est loin d'être formel, il concerne plus les idées, le sujet de la pièce, qu'il puise dans l'homme, dans ses profondeurs, et c'est l'objet de la fable simple.

Le théâtre traditionnellement est un art de convention, qui ne peut accepter la complexité de la vie, mais pour Montherlant⁶⁰ « Le théâtre, comme le roman, n'a d'importance que si l'on y va loin dans l'étude de quelque chose qui n'est ni « net » ni « bien dessiné » et qu'on n'approche, pour cela même, qu'en coupant les cheveux en quatre ». En effet, Montherlant préfère « la vérité de la vie » à « des formules d'art », le propre du théâtre est : « de faire éclater tout »⁶¹.

Ainsi que le fait remarquer Jacques De Laprade⁶² « L'auteur acceptera, en faveur de cette investigation, le risque qu'on lui reproche -comme on l'a fait à propos de *Fils de personne* et du *Maître de Santiago* de s'en tenir à un théâtre statique et d'avoir renoncé à l'action. », c'est-à-dire au faire⁶³. Pour cela, la structure dramatique de ces pièces manque telle d'organisation qui autoriserait de parler de mise-en-intrigue telle que précisée par Paul Ricœur ? Est-il permis de dire que l'action dans le théâtre de Montherlant manque d'actes, qu'elle ne comporte pas d'agir, qu'elle manque d'intrigue, de fiction ?

Notre hypothèse est que Montherlant ne renonce pas à l'intrigue, au contraire, il s'en sert pour explorer les abîmes de l'homme, comme l'attestent les propos d'André blanc⁶⁴ : « L'action des pièces de Montherlant, en général bien conduite, avec une tension croissante, est loin d'être sans intérêt. Mais son rôle est surtout de mettre en lumière la profondeur des caractères. ».

Aristote a distingué deux types de fables : la simple et la complexe, car les actions dont les fables sont les imitations sont évidemment l'un ou l'autre. L'action simple est celle

⁵⁹ Henry de Montherlant, *Carnets*, 1930-1944.

⁶⁰ Henry de Montherlant, *Notes, Théâtre, Op. Cit.*

⁶¹ Henry de Montherlant, *Notes, Théâtre, Op. Cit.*

⁶² Jacques De Laprade, dans *Préface de Montherlant, Théâtre*, Paris, Gallimard, 1968.

⁶³ Dans le faire, il y a l'action scénique et le dire du texte. Chez Montherlant, le reproche concerne le faire scénique, les personnages n'agissent pas physiquement, l'action n'implique pas directement les mouvements du corps.

⁶⁴ André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, Paris, SEDES, 1995, p.145.

qui étant une et continue, s'achève sans reconnaissance⁶⁵ et sans péripétie⁶⁶ ; l'action complexe s'achève avec reconnaissance ou péripétie, ou avec l'une et l'autre. À la suite d'Aristote, Ricœur affirme que par action :

On doit pouvoir entendre plus que la conduite des protagonistes produisant des changements visibles de la situation, des retournements de fortune, ce qu'on pourrait appeler le destin externe des personnes. Est encore action, en un sens élargi, la transformation morale d'un personnage, sa croissance et son éducation, son initiation à la complexité de la vie morale et affective. Relèvent enfin de l'action, en un sens plus subtil encore, des changements purement intérieurs affectant le cours temporel lui-même des sensations, des émotions, éventuellement au niveau le moins concerté, le moins conscient, que l'introspection peut atteindre⁶⁷.

Ricœur distingue trois niveaux de définition de l'action : Il s'agit premièrement de ce que font les personnages, mouvement qui permet de passer d'une situation de départ à une situation d'arrivée. À ce niveau, il s'agit de l'action externe, de celle que Aristote a nommée action complexe, c'est l'agir.

Les deux autres niveaux concernent l'action interne, simple : elle est au niveau du personnage, dans l'évolution de son caractère, dans sa transformation morale et ensuite les changements intérieurs, qui se produisent dans sa conscience, ce qui caractérise ses modifications psychologiques et morales, le passage d'un état à l'autre dans ses sentiments. L'action est donc cet ensemble de changements concernant les personnages, ce qui caractérise leurs modifications psychologiques et morales. C'est en d'autres termes ce qui détermine le caractère⁶⁸. Dans les deux derniers cas, le domaine de l'action se distingue de celui du mouvement physique, il implique, des motifs, des agents.

Jacques Scherer⁶⁹ précise encore que l'action se définit par les démarches des personnages mis en présence des obstacles qui forment le nœud et qui ne sont éliminés qu'au dénouement. Ces démarches peuvent relever des dispositions physiques ou psychiques du personnage ; celui-ci, pris devant un obstacle choisit d'agir ou de ne pas agir, son action selon les cas sera avec ou/et sans mouvement physique ; c'est pourquoi on parle d'action externe et d'action interne respectivement. Cependant, il souligne la difficulté rencontrée lorsque l'on

⁶⁵ Pour Aristote, la reconnaissance est le passage de l'ignorance à la connaissance, d'un sentiment d'amitié ou de haine entre les personnages pour avoir du bonheur ou du malheur.

⁶⁶ La péripétie est un changement en sens contraire dans les faits qui s'accomplissent selon la vraisemblance ou la nécessité, que les faits qui se produisent soient une conséquence des événements antérieurs.

⁶⁷ Paul Ricœur, *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p.23.

⁶⁸ Par caractère il faut entendre l'ensemble des traits physiques, psychologiques et moraux d'un personnage, c'est le personnage dans son identité psychologique et morale, le portrait de l'intériorité des personnages.

⁶⁹ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001, p. 91.

s'engage à étudier l'action dramatique. En effet, les théoriciens avec leurs « règles » ont établis les impératifs ; au lieu de réfléchir, selon Scherer sur l'action comme intrigue, c'est-à-dire « l'agencement des faits, qui font de la fable une histoire complète et entière, ayant commencement, milieu et fin »⁷⁰, ils ont discuté sur l' « unité d'action », sans avoir au préalable défini chacun de ces termes. En revanche, les études modernes d'Anne Ubersfeld, de Greimas, Jakobson ainsi que les travaux de la pragmatique du langage ont proposé des outils pour une étude de l'action.

Paul Ricœur signale le premier obstacle que l'on rencontre avec cette notion d'action à intrigue⁷¹. Il justifierait le manque d'intérêt de Montherlant pour cette notion. Dans son chapitre sur *La Métamorphose de l'intrigue* il fait remarquer que la théorie aristotélicienne a été conçue à une époque où seules la tragédie, la comédie et l'épopée étaient reconnues, et dignes de susciter la réflexion du philosophe. L'apparition de nouveaux types internes à ces genres met en difficulté cette théorie de l'intrigue qui pourrait ne plus être appropriée à des ouvrages nouveaux comme celui de Montherlant. L'intrigue telle que conçue par la poétique des anciens n'est-elle pas devenue limitée et démodée ? De plus, Aristote⁷², en distinguant l'intrigue simple de l'intrigue complexe marque sa préférence pour la dernière lorsqu'il affirme : « La composition, dans la tragédie la plus belle, ne doit pas être simple mais complexe. ». La « fable composée » est nettement préférable à la « fable simple », moins riche, moins dramatique et même moins vraisemblable selon Jean Rohou⁷³. De ce fait, Paul Ricœur propose l'identification de l'action selon trois critères : par les traits structurels⁷⁴, par les médiations symboliques de l'action⁷⁵ et enfin les traits temporels⁷⁶.

⁷⁰ Paul Ricœur, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 16.

⁷¹ L'action à intrigue diffère alors du théâtre statique qui est sans intrigue, sans aucun mouvement.

⁷² Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, chap.13 p. 99.

⁷³ Jean Rohou, *La Tragédie classique*, Paris SEDES, 1996, p.112.

⁷⁴ Paul Ricœur, *La Sémantique de l'action*, Paris, Ed. Du CNRS, 1977, P.21-63.

Il s'agit du réseau conceptuel de l'action qui relève de la sémantique de l'action. Ici l'action est ce que quelqu'un fait. Il est constitué des buts, des motifs, des agents (qui), des circonstances (occasions favorables ou défavorables). Cette identification est l'objet de la deuxième partie de ce travail.

⁷⁵ Ce sont les qualités du caractère qui font dire que telle action est bonne ou mauvaise.

⁷⁶ Il s'agit des structures temporelles de l'action.

Les ouvrages qui font de l'analyse de la conscience du personnage leur point culminant ont du mal à appliquer cette notion d'intrigue. Si Montherlant décrit le moi intérieur du personnage, peut-on encore parler d'intrigue quand l'exploration des abîmes de la conscience paraît révéler l'impuissance du langage lui-même à rassembler et à prendre forme ? Le principe d'une régulation de l'action désigne un agencement cohérent, une structuration logique du poème dramatique. De ce fait, si Montherlant fonde son théâtre sur l'exploration des profondeurs de l'homme, peut-on encore parler d'action dans son théâtre ? Les faits qu'il décrit ne peuvent-ils être analysés comme un système, c'est-à-dire ces faits sont-ils régis par une chronologie et une logique ? Ces questions vont orienter l'étude de l'action dans le théâtre de Montherlant.

En première partie, il sera question de l'action dramatique et de la philosophie de l'action humaine chez Montherlant, cette partie revient sur la conception de la dramaturgie de Montherlant qui après synthèse, ramène son théâtre à deux branches : le théâtre a pour mission de décrire avec la plus grande vérité les complexités humaines ; l'action doit être réduite à sa grande simplicité. Le premier chapitre intitulé l'action en déconstruction, aura pour but de présenter sa philosophie du néant de l'action humaine.

Le deuxième chapitre va traiter des ressorts de l'action dramatique de Montherlant : une action organisée selon une certaine causalité. Cette partie est globalement consacrée à l'étude de l'action sur le plan interne, correspondant aux deux derniers aspects de cette notion telle que définie par Paul Ricœur : il s'agit de l'action vue comme intrigue⁷⁷.

La deuxième partie s'intéresse à l'action extérieure et la parole dramatique, il s'agit de l'action qui correspond au faire, à l'acte⁷⁸ : le premier chapitre traitant du destin de la parole dans le théâtre de Montherlant sera suivi de celui qui va aborder la fonction dramatique des personnages. Chez Montherlant, l'action n'est produite qu'au revers du discours, le dramaturge n'a alors pas innové en faisant agir ses personnages à travers la parole. Depuis Platon, Aristote, D'Aubignac et la tragédie classique le théâtre raconte une action⁷⁹. Il est la

⁷⁷ L'intrigue est l'unité intelligible qui compose les circonstances, les buts et les moyens, des initiatives et des conséquences, c'est aussi l'agencement des faits et donc des enchaînements des phrases d'actions, c'est l'enchaînement logique des phrases d'action ; une phrase d'action chez Ricœur est vue sous le schéma X fait A dans des circonstances identiques ou différentes.

⁷⁸ Paul Ricœur dans sa *Sémantique de l'action*, *Op. Cit.* parle du réseau conceptuel de l'action, qui génère des phrases d'actions qui, mises ensemble selon la logique de causalité, constituent à leur tour l'intrigue.

⁷⁹ Patrice Pavis *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

représentation, la *mimesis*, d'une succession d'actions fictives accomplies par des êtres humains. L'imitation se fait à travers des actions parlées.

De nombreux dramaturges et théoriciens ont abordé cette question intéressante de l'action dans la parole puisqu'elle relève d'un fait théâtral, parmi lesquels Pierre Larthomas, Jacques Scherer, Anne Ubersfeld pour ne citer que ceux-là. Pour les résumer, l'efficacité de la parole se manifeste au théâtre. Le langage ainsi considéré comme moment de l'action, est destiné à apporter des informations, donner des ordres, défendre des choses, dans un but actif, c'est dans ce sens que Pavis corrobore cette thèse qu'au théâtre, la parole est action : « Au théâtre, l'action n'est pas une simple affaire de mouvement ou d'agitation scénique perceptible. Elle se situe aussi, et pour la tragédie classique surtout, à l'intérieur du personnage, dans son évolution, ses décisions, donc dans ses discours. D'où le terme d'action parlée »⁸⁰.

Cette partie, s'appuie sur la pragmatique du langage. Elle est la science qui traite de la relation des signes à leurs interprètes. Il s'agit de l'étude de la parole en ce qu'elle cherche à agir sur les intervenants. Ce vocable vient du grec « pragma » signifiant action. La tradition pragmatique en linguistique a souvent opté plus implicitement qu'explicitement pour une perspective fonctionnaliste⁸¹ de la parole, notamment en adoptant comme cadre de référence la théorie des actes de langage issus des travaux des philosophes du langage John Austin et John Searle, dont la caractéristique principale est de décrire le sens d'un énoncé par sa valeur d'action ou force illocutionnaire⁸².

Le temps et l'espace comme éléments constitutifs de l'action sera la dernière partie de ce travail; elle considère l'action comme une suite logico temporelle.

Pourquoi avoir choisi de travailler sur *La Reine morte*(1942), *Fils de personne*(1943), *Un incompris*(1943), *Le Maître de Santiago*(1947), *Demain il fera jour*(1949), *Celle qu'on prend dans ses bras*(1950), *Port- Royal* (1954), *Le cardinal d'Espagne*(1960), de Montherlant?

⁸⁰ Patrice Pavis, *Op. Cit.* p. 11.

⁸¹ Qui s'oppose au courant formaliste.

⁸² La pragmatique qui nous intéresse s'occupe de l'influence et des conséquences du langage sur le contexte⁸² (extralinguistique), optique proche de celle d'Austin (comment on modifie le monde en disant quelque chose? Comment agir sur le monde en disant quelque chose ?).

Montherlant a classé ses pièces en deux catégories : les pièces « en pourpoint » et les pièces « en veston ». Les premières, historiques : *La Reine morte*, *Le Cardinal d'Espagne*, *Le Maître de Santiago*, *Port-Royal* ont contribué à asseoir la carrière théâtrale de Montherlant, alors que les secondes, ancrées dans le présent, traitent des sujets contemporains : *Fils de personne*, *Un incompris*, *Demain il fera jour*, *Celle qu'on prend dans ses bras*. Si les premières ont connu les faveurs du public, le succès n'a pas été sans équivoque, c'est ainsi qu'avec les pièces en « veston », on attribua à l'auteur la réputation d'être un écrivain classique, à la dramaturgie conservatrice et obsolète⁸³. Le choix porté aux différentes pièces des deux catégories permet de justifier une certaine systématisation dans l'analyse de l'action dans la dramaturgie de Montherlant. En effet, la construction de l'action de Montherlant obéit à une volonté du dramaturge de s'approprier une forme d'écriture qui justifie les deux tendances qu'il a proposées à savoir le syncrétisme et l'alternance⁸⁴. Il était donc nécessaire de mettre ensemble la partie « forte » de ce théâtre (celle qui touche à l'aile chrétienne) et sa partie « fragile » (celle où l'auteur s'efforce au réalisme).

D'autre part, ce choix est lié à la chronologie, il fallait rassembler l'ensemble de la production dramatique, depuis le début de sa carrière au théâtre, c'est-à-dire au début des années 1940 jusqu'à la dernière, pièce écrite, *Le Cardinal d'Espagne*. Cette création suivie a produit des pièces qui ont reçues un accueil chaleureux mais pour d'autres, l'accueil a été hostile. C'est pourquoi il a fallu les mettre ensemble pour vérifier l'unité de la création dramaturgique de cet auteur. Enfin, la cohérence thématique n'est pas de moindre importance, il nous a paru judicieux de mettre ensemble ces pièces qui ont d'une manière ou d'une autre des thèmes qui se rapprochent : la peur, la déception, l'échec, le pouvoir.

⁸³ Patrick Brunel, *La Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2005, p.114. Il affirme que la poétique théâtrale de Montherlant ne brille d'aucune audace, ou provocation, avant-gardiste. De plus, l'écrivain (Montherlant) professe une conception épurée de son art : « une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action, réduite à sa plus grande simplicité, n'y est que prétexte à l'exploration de l'homme. »

⁸⁴ Dans *Aux Fontaines du désir*, Montherlant développe les deux principes moraux qu'il défendra toute sa vie : le syncrétisme et l'alternance. Le syncrétisme, besoin impérieux qu'il ressentait d'être totalement lui-même dans sa diversité psychologique et morale, ne peut être satisfait que grâce au principe de l'alternance, c'est-à-dire en permettant à chacun des différents êtres intérieurs de l'individu de vivre en alternance. Il résume cette idée ainsi : « L'acceptation de tout ce qu'il y a en moi [le syncrétisme] ne peut être résolue pratiquement que par l'alternance. C'est-à-dire en faisant jouer chacun des sentiments l'un après l'autre. ». La conscience de ces deux tendances conduit Montherlant vers des structures binaires : l'émotion qui donne la matière, puis l'art qui juge, choisit, combine, construit.

**Première partie : Action dramatique et philosophie de l'action humaine
chez Montherlant**

Chapitre I- L'action en déconstruction

Le système dramatique de Montherlant est demeuré fidèle à sa théorie restée longtemps une des devises de son œuvre: *Aedificabo et destruam*⁸⁵ : « J'édifierai, et je détruirai ensuite ce que j'ai édifié», l'auteur veut montrer comment les personnages, à travers leurs actions (actes) ou leur inaction, détruisent leurs prétentions superbes. La tentation de détruire tout ce qu'on a construit est une de leurs obsessions. Il est question d'un processus qui résulte d'un parcours psychologique dont l'issue finale est la destruction de tout ce qu'on aurait construit. Montherlant⁸⁶ dit à cet effet : « Tous mes personnages de théâtre, ou presque finissent (leur vie ou la pièce) détruis par une part d'eux-mêmes, une part dévoratrice, qui détruit celle qui pourrait lui résister. ». La question de l'action ou de l'inaction est alors au centre de la thématique montherlatienne.

Tout le tragique de ce théâtre vient de ce que l'alternance⁸⁷ et l'effort vers le syncrétisme sont non seulement des préceptes moraux mais aussi des principes esthétiques et rhétoriques qui imprègnent la configuration thématique de l'œuvre et affectent la structure et la composition dramatique. En effet, cette conscience des deux tendances (syncrétisme et alternance) conduit Montherlant vers des structures binaires (l'émotion qui donne la matière et l'art qui combine, construit). Globalement, Montherlant opère par une mise-en-intrigue (art) la matière que lui procure sa sensibilité (émotion).

S'inspirant du principe aristotélien et classique selon lequel l'action doit être simple et chargée de peu de matière, Montherlant exprime, dans son théâtre, les mouvements de l'âme humaine ; cette simplicité, au centre de la conception montherlatienne du théâtre conduit à l'analyse de l'intériorité.

L'action, du latin *agere*, agir, faire renvoie dans cette acception à l'action externe, au mouvement physique, activité à laquelle se livrent très peu ou pas les personnages de

⁸⁵ Théorie de Montherlant exposée en 1935 qui établit son principe fondamental c'est-à-dire construire et détruire, tel est la vérité de l'homme.

⁸⁶ Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre*. Paris Gallimard, 1972, p.260.

⁸⁷ Pierre J. Lapaire, *Montherlant et la parole : étude d'un langage dramatique*, Paris, Summa Publications, 1993, p.135.

Montherlant. Dans son ouvrage : *Du Texte à l'action*, Paul Ricoeur⁸⁸, parlant de la fiction, précise qu'elle redécrit l'action humaine; de ce fait, l'action implique des buts et des moyens, une motivation et un pouvoir-faire qui relèvent de l'imagination. Si la philosophie de l'action humaine de Montherlant correspond à la vanité de tout, comment une dramaturgie spécifique est-elle mise en œuvre pour la représenter?

Le théâtre de Montherlant met en lumière le mystère de l'être humain, son but consiste pour l'auteur à : «Crier les hauts secrets qu'on ne doit dire qu'à voix basse. »⁸⁹. La vérité est celle du personnage perçu non seulement comme une entité⁹⁰ mais aussi une force qui fait l'action (agit). Nous allons nous inspirer d'une des études du personnage proposée par Montherlant. Il est question de l'analyse stylistique du langage des personnages qui se caractérise non seulement par son intériorité mais d'abord par sa parole⁹¹.

Le personnage du théâtre de Montherlant sera considéré selon trois aspects : d'une part, dans sa grandeur et sa force, ensuite dans son aveuglement, pour aboutir enfin à sa déchéance. Ces trois étapes participent d'un parcours psychologique qui est l'un des ressorts de ce théâtre qui favorise l'action intérieure⁹², comme le dit le dramaturge : « L'homme est pareil à un cours d'eau. Il est mobile et tout lui est possible. De sot, il devient intelligent ; de méchant, il devient bon ; on voit aussi l'inverse se produire. »⁹³. Dans ce chapitre, sera traitée l'action au sens du faire ; le personnage en position de force agit soit verbalement à travers ses décisions, ses exigences ou ses ordres, soit dans son changement mental lorsqu'il évolue dans son état psychologique.

⁸⁸ Paul Ricoeur, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1986, p. 247.

⁸⁹ Montherlant, *Notes de Théâtre*, cité par André Blanc, dans *Esthétique de Montherlant*, Paris, SEDES, 1995, p.145.

⁹⁰ Traits propres à un personnage, qui permettent de le distinguer des autres, il s'agit du personnage considéré dans son individualité, son originalité, ses qualités morales.

⁹¹ En second lieu, Montherlant propose qu'on étudie le personnage en relation avec les autres dans un système de ressemblances et d'oppositions qui les déterminent dans la distribution et dans l'intrigue, cf. Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte* Paris, P.U.F, 1995, p.131. Le modèle actantiel se charge de cette analyse pour déterminer la fonction syntaxique des personnages à travers l'analyse du discours (elle ressort les étapes de l'action dramatique et la place actantielle du personnage) cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996. En dernier lieu, il faudrait prendre en considération l'ensemble de l'œuvre et la mettre en parallèle.

⁹² Dans sa Préface au *Théâtre* de Montherlant, Jacques de Laprade souligne que l'intensité de ces drames ne leur vient que de la vie profonde des personnages, du mouvement tout intérieur de leurs passions, des nuances changeantes que revêtent ces passions : en cela Montherlant est non seulement l'héritier du théâtre grec, mais encore l'héritier de Racine, p.xxiv.

⁹³ Montherlant Henry, *Théâtre, Notes*, p.xxv. *Op. Cit.*

I – Les drames du pouvoir et de la grandeur : pouvoir d'action et toute-puissance

Pour mieux mettre en lumière « le choc entre les passions » qui est le but primordial de son théâtre, Montherlant a choisi de peindre des âmes fortes. En effet, il y est question de grandeur, de vie réussie, de mémoire, de sainteté, de retraite, de noblesse et de valeur. Certains critiques ont avancé à ce titre que c'était « un théâtre de la grandeur », ce que récuse paradoxalement l'auteur⁹⁴. Les personnages des différentes pièces, dès l'acte premier, prétendent avoir des qualités qui font d'eux des hommes ou des femmes au caractère fort et jouissant de toute leur puissance à travers l'image qu'ils renvoient et le langage qu'ils tiennent. En effet, la force et la grandeur prédisposent à l'action (agir), ces personnages centraux sont ceux qui vont agir pour justifier leur toute puissance, l'action (le faire) est dans leurs exigences : la noblesse, la grandeur, la pureté.

I-1- Des grandes figures d'ombre et l'exigence de qualité

Le héros grec (hérôs) était un personnage élevé au rang de demi-dieu. Anne Ubersfeld le considère comme « Un type de personnage doué de pouvoirs hors du commun », ses facultés et ses attributs sont au-dessus de ceux des simples mortels. *Le Dictionnaire Universel*⁹⁵ nous présente le héros comme le personnage principal ou important d'une œuvre littéraire. Pour Pavis⁹⁶, le héros dramatique concilie ses passions et la nécessité demandée par le monde extérieur, il évite aussi l'anéantissement.

L'histoire littéraire, comme l'affirme Pavis⁹⁷ n'est qu'une suite de déclassements successifs du héros, mais de toute évidence, le héros doit se distinguer par sa grandeur d'âme, son courage, il doit être exemplaire.

Cependant, le héros de Montherlant ne suit pas à la lettre l'image du héros classique. Les différences sont frappantes. Sur le plan physique, Ferrante, Alvaro, Georges, la sœur Angélique, Ravier, Bruno ou Cisnéros ne sont pas ces vaillants et braves sujets capables de vaincre tous leurs ennemis. Leur puissance n'est pas physique mais elle est l'une des

⁹⁴ Montherlant préfère que l'on parle de théâtre de la lucidité qui s'efforce de nous montrer l'homme dans son infinie diversité. En effet, son théâtre « montre des hommes et des femmes de la grandeur et de la petitesse, des vertus et des vices, des caractères tranchés et des caractères confus. Il prétend à faire voir avec autant d'acuité que possible les cheminements d'âmes humaines». Cité par Georges Versini dans *Le Théâtre français depuis 1900*, Paris, P.U.F, 1970, p.90.

⁹⁵ *Dictionnaire Universel*, Paris, Hachette, 1998, p.266.

⁹⁶ Patrice Pavis *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p.160.

⁹⁷ *Id. Ibid.*

prérogatives de leur rang. Cette force se manifeste sur scène, non seulement par leur omniprésence, leur abondante prise de parole, leur langage majestueux, mais aussi par la peur qu'ils suscitent aux autres personnages : « Notre cardinal-moine est immortel. Quarante-vingt-deux ans sans doute. Les lèvres tellement serrées qu'il lui est venu à la lèvre inférieure une petite blessure. Tout cela se conserve. » Ces propos du comte Aralo dans *Le Cardinal d'Espagne* (I, 1, p.16) présentent un homme affaibli par l'âge, détesté par ses pairs impatients de le voir mourir : « je donnerais cinquante mille doublons d'or pour qu'il meure aujourd'hui. » (I, 1, p.17) rongé par sa méchanceté et son insensibilité : « Le cardinal a des ressources d'insensibilité qui vont encore faire merveille pour la gloire de Dieu. Quand on se console d'une de nos armées massacrée en disant : « Autant de pègre en moins »... » (I, 2, p.25), mais redouté par tous.

De même, le roi Ferrante, quoique majestueux et terrible, est affaibli par l'âge et la lassitude : « Bientôt mon âme va toucher la pointe de son envol... » (R. M., II, 3, p. 77) Ferrante est un homme physiquement atteint, comme Cisnéros, il est à la merci d'un malaise : « Mon cœur qui, au plus fort des batailles, n'a jamais perdu son rythme royal, se désordonne et palpite comme un coq qu'on égorge. Et mon âme m'est tombée dans le pied » (I, 2, p. 23). Cette fragilité rendra maintenant pathétique chacune de ses colères : il y a menace de mort subite. Cependant, même affaibli, le roi demeure le personnage le plus redouté, lorsqu'il déclare à Inès : « Regardez : la route, la carriole avec sa mule, les porteurs, c'est moi qui maintiens tout cela. J'ai ma couronne, j'ai ma terre, j'ai ce peuple que Dieu m'a confié, j'ai des centaines de milliers de corps et d'âmes. Je suis comme un grand arbre qui doit faire de l'ombre à des centaines de milliers d'êtres. » (I, 5, p. 123)⁹⁸, il lui signifie sa grandeur et sa puissance, à travers la multiplication du pronom personnel '« j' » suivi de l'auxiliaire avoir, le roi exprime sa force par la possession, privilège lié à son rang.

Contrairement à la conception traditionnelle du héros dramatique qui exécute ses grandes ambitions dans un cadre politique et social, celui de Montherlant reste un personnage isolé de tous sans aucune conscience sociale, ou collective ; David Edney affirme qu'« Il trouve son concept de l'honneur à l'intérieur de lui-même, non pas dans l'obéissance à un devoir social »⁹⁹. C'est dans ce sens que l'un des personnages du *Maître de Santiago* affirme : « Vous ne pouvez exiger de tous les êtres qu'ils se satisfassent d'un absolu qui n'est

⁹⁸ Henry de Montherlant, *Théâtre*, Paris, Gallimard, Edition de la Bibliothèque de La pléiade, 1972.

⁹⁹ David Edney, « *L'Antithéâtre de Montherlant* », dans *La Revue des deux mondes*, Paris, février 1970.

fait que pour quelques-uns.»(II, 1, p.81), un autre de *Fils de personne* dit : « Au lieu d'exiger toujours avec fureur l'impossible, prenez donc les hommes tels qu'ils sont.»(III, 3, p.125).

Ainsi, le sacrifice des enfants n'est fait que dans un but personnel comme le dit don Bernal à don Alvaro : « Vous sacrifiez votre enfant à vous-même, à vous-même et à rien d'autre que vous-même !»(II, 1, p.75), Marie dans *Fils de personne* tient les mêmes propos à Georges : « Nous y voilà ! Il ne s'agit plus de « la nation ». C'est votre orgueil, ou plutôt votre vanité, qui souffre de votre enfant.[...] Vous voulez punir en votre fils quelque chose que vous avez créé, et qui n'est pas vous.»(III, 3, p. ; 126) ; et Pedro d'avouer à son père : « ...Mais, ce que vous me reprochez, c'est de n'avoir pas votre caractère. Est-ce ma faute, si je ne suis pas vous ? » (I, 3, p.26).

En revanche, il se rapproche du héros classique de Corneille lorsqu'il transforme ses idées, ses principes moraux en principes généraux abstraits. Ferrante, Alvaro, Cisnéros, Georges, sœur Angélique, Bruno, parlent de l'honneur, de la gloire, de la force de caractère, de la qualité, de la générosité, de la charité, en cela ils sont les héros montherlatien. Lorsque Cisnéros déclare : « Si j'ai vécu jusqu'à l'âge que j'ai, c'est parce que j'ai servi la religion et l'Etat». (I, 7, pp.41-42), il se vante ainsi de son œuvre, de son action. Ferrante de son côté affirme la nécessité de la qualité métaphorisée par le motif de l'air purifié des hauteurs : « Je vous reproche de ne pas respirer à la hauteur où je respire» (R. M. I, 3, p.27).

Cette pièce développe deux éthiques opposées de la vie : l'idéal de Pedro dont la vie privé passe au-dessus des ambitions politiques du père « J'ai quarante années peut-être à vivre. Je ne serai pas fou. Je ne les rendrai pas, de mon plein gré, malheureuses, alors qu'elles peuvent ne pas l'être» (I, 3 p.31). Il s'agit du bonheur de Pedro, de son plaisir et de son amour ; il refuse de se sacrifier à des devoirs dont il ignore l'importance. Son idéal privé a aussi des devoirs : protéger sa femme, éduquer ses enfants, leur apporter amour et bonheur. Cependant, pour son père il ne sert ni Dieu, ni le royaume : « Etranges paroles, où n'apparaissent jamais ni Dieu ni le royaume, alors que vous êtes chrétien, et demain serez roi.»(R. M. I, 3, p. 31). L'idéal du père réside dans la perfection à travers le respect des valeurs nobles « Le Prince est une eau peu profonde.»(I, 5, p.45), c'est du même manque de profondeur dont souffre Gillou « Je lui reproche d'être de mauvaise qualité.» dit Georges (III, 3, p.116). Et si Bruno décide se séparer de son amie Rosette, c'est pour fuir justement le manque de qualité de celle qui voudrait l'entraîner dans la médiocrité : « Quelqu'un arrive chez vous avec une demi-heure de retard, votre rendez-vous suivant en est retardé d'autant, et

ainsi de suite des autres. [...] Ainsi, les plus graves affaires peuvent être réduites en charpie, parce qu'un seul olibrius ne s'est pas donné ce qu'il fallait de peine pour être chez vous à l'heure. » (1, p.317). Bruno se vante d'être différent des autres parce qu'il est ponctuel, lorsque son ami Pierre le raisonne : « D'ailleurs, tout le monde arrive en retard à Paris, et personne ne s'en plaint. »(1, p.317), il néglige ainsi la préoccupation de ponctualité de son ami qui répond : « Si, moi. » pour se démarquer de tous ceux qui ne respectent pas la ponctualité. Le conformisme de la ponctualité, selon Pierre est une lubie de Bruno parce qu'il est le seul à s'en plaindre.

Le maître de Santiago de son côté ne se dévouera ni à cet Ordre qu'il étrangle de rigueur, ni à sa fille, ni à sa patrie, au contraire, il entraînera sa fille dans sa solitude suprême ; il appellera le châtement sur une Espagne qu'il juge souillée et perdue : « Je suis fatigué de ce continuel divorce entre moi et tout ce qui m'entoure. Je suis fatigué de l'indignation. J'ai soif de vivre au milieu d'autres gens que des canailles et des imbéciles... L'Espagne est ma plus profonde humiliation...L'Espagne n'est pour moi que quelque chose dont je cherche à me préserver. » (C. E., I, 4).

Georges Carrion met en cause l'éducation de son fils abandonné aux « démons » de l'indulgence, de la facilité et de la veulerie : « 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.»(F.P., III, 3, p. 114).

Georges est déçu par la légèreté de son fils qui manifeste selon lui de l'adoration pour les fausses valeurs et de l'animosité contre les vraie « Je ne reproche pas à Gillou d'être insupportable : je serais inquiet pour un gosse qui ne serait pas un peu insupportable. Je lui reproche d'être de mauvaise qualité.»(III, 3, p.116).

Malheureusement, Georges a une idée très haute de ce qu'il est et de ce qu'il attend de son fils, sans tenir compte ni de l'âge ni de leur relation encore en chantier « Je parle le langage des hommes qui sont des hommes, non celui des singes et des roquets. C'est pourquoi il y a tant de gens qui ne m'entendent pas.»(F. P., III, 3, p. 118).

L'honneur et la gloire chez les héros sont opposés aux ambitions personnelles et privées des autres personnages : alors que les premiers défendent un idéal de qualité : « Je ne tolère que la perfection.»(M.S. II, 1, p.81) ce qui leur est personnel, mais pas accepté par le commun des mortels ; comme s'écrie Alvaro devant l'incompréhension générale: « Parfois il

me semble que tout ce qui se passe en moi se passe si loin de toute compréhension humaine...» (M. S., II, 1, p.81), « Je parle le langage des hommes qui sont des hommes, non celui des singes et des roquets. C'est pourquoi il y a tant de gens qui ne m'entendent pas. »(F.P., III, 3, p.119) ces paroles pourraient être prêtées aux autres héros des pièces ; les seconds plaident pour les droits d'une humanité moyenne soucieuse de reconnaître tout ce qui représente les tendances d'un être, l'amour, comme le clame Pedro :« ...Et puis non, quand je le pourrais, je ne veux pas nous sacrifier, moi et un être que j'aime, à des devoirs dont je ne méconnais pas l'importance, mais auxquels j'ai le droit d'en préférer d'autres. Car il y a la vie privée, et elle aussi est importante, et elle aussi a des devoirs.» (R.M., I, 3, p.31).

L'idée de noblesse chez nos protagonistes se confond avec la mégalomanie qui est en psychanalyse une surestimation du sujet vis-à-vis de ses propres capacités : «J'ai toujours vécu enveloppé de la main divine. » dit Ferrante qui jouit d'une double grandeur, celle du roi et celle du chrétien. Cette tendance peut aller de la position orgueilleuse jusqu'au délire de grandeur : « Si j'ai vécu jusqu'à l'âge que j'ai c'est parce que j'ai servi la religion et l'Etat.» affirme le cardinal Ciséros. C'est ainsi que se présentent les personnages centraux des pièces étudiées. Ferrante, Ciséros, Alvaro, Carrion sont en effet les héros au sens général de personnage principal reconnaissable à travers son caractère, ainsi que le souligne Tomachevski¹⁰⁰ «comme le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée».

Ils se démarquent par leurs paroles, la mise en scène de leur personne et de leur idéal orgueilleux : « J'ai fait en sorte, toute ma vie, de n'avoir pas ou presque pas d'imbéciles autour de moi. »(F.P. III, 3, p.125). La sœur Angélique¹⁰¹ est présentée au début comme un caractère orgueilleux et un peu âpre, « qui fait obstacle à tout » (p.862). Ce prestige dont ils sont dotés semble n'être qu'une illusion : « Ah ! ne me parlez donc pas de la gloire. Si vous saviez comme je suis loin de moi-même. [...] Et puis, je ne suis pas un roi de gloire, je suis un roi de douleur.»(R.M. III, 1, p.109)¹⁰². Ils sont les instigateurs du projet central des pièces, dans lequel ils entraînent les autres protagonistes. Ils font leur éloge et sont obsédés par la puissance et la grandeur : «Faut-il que j'avoue des faiblesses que je n'ai pas, pour vous faire plaisir ? Je parle sans fausse honte de cette force parce que c'est une force qui m'est donnée.

¹⁰⁰ Tomachevski in « *Thématique* », *Théorie de la littérature. Texte des formalistes russes*, Paris, le seuil, 1965, cité par Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p.65.

¹⁰¹ *Port-Royal*, éd. De La Pléiade, 1972.

¹⁰² Dans tout le texte, R.M. renvoie à *La Reine morte*.

Personne d'autre que Dieu ne pourrait faire surgir tant de force de tant de fatigue... » (C.E. I, 7, p.42)¹⁰³.

Dans ses Notes de théâtre¹⁰⁴, Montherlant cite Sainte-Beuve qui a ainsi défini la sœur Angélique : « Une âme forte, triste, tendre, capable de toutes les belles agonies, une âme grande aussi dans son ordre et admirable », et ailleurs : « une âme malade ». Dès son entrée en scène, ce personnage donne l'image d'une âme forte : « ...Nous ne redoutons pas la persécution, nous l'espérons et l'attendons. Et, selon la nature, on peut trembler sans être ébranlé, comme on peut souffrir sans être troublé. Quand il y a grand vent, l'arbre frémit dans tous ses feuillages, mais le tronc ne bronche pas. » (P.R., p.863)¹⁰⁵. Malgré le trouble et l'inquiétude causés par l'idée de la réforme à Port-Royal, la sœur Angélique reste ferme dans sa position de refus. La fermeté de cette dame lui donne toute sa majesté.

Ravier de son côté n'hésite pas à affirmer dès les premières répliques son pouvoir : « Ecoutez-moi : mon pouvoir est immense. Mon nom est connu dans le monde entier... » (CQPDSB, I, p.613)¹⁰⁶. Contrairement aux autres personnages, Ravier est fort et puissant par son argent : « J'ai tellement d'argent qu'en recevoir davantage m'est une fatigue et un ennui... » (CQPDSB, I, p.613). C'est par son argent que Ravier compte conquérir Christine, autrement, la jeune fille ne saurait s'intéresser à lui.

Les héros montherlatien ont le souci d'ériger en mode de vie leurs principes moraux. Ainsi, ils parlent de l'honneur de la gloire, de la force de caractère, de la qualité, de la générosité, de la charité. Pierre Henry Simon souligne à cet effet que le paradoxe de Montherlant est dans la prétention de faire reposer sur la formule de la « qualité » une morale positive, qui remettrait dans la voie de la force et de la grandeur les enfants mous et veules : « Les enfants ! Nous autres, nous rêvons toujours de faire sortir un jour quelque chose de grand d'une de ces petites molécules informes. » déclare Georges (F.P. III, 3, p.122)¹⁰⁷, une nation décadente et infirme : « Ne serait-ce pas héroïsme aussi de jouer son rôle dans une société qui vous heurte, pour y faire vaincre ces idées qui, si elles ne s'incarnent pas,

¹⁰³ Dans tout le texte, C.E. renvoie à *Le Cardinal d'Espagne*.

¹⁰⁴ Montherlant Henry, *Notes de théâtre, Port-Royal*, p. 845, dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁰⁵ Dans tout le texte, P.R. renvoie à *Port-Royal, Théâtre* de Montherlant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972.

¹⁰⁶ Dans tout le texte, CQPDSB renvoie à *Celles qu'on prend dans ses bras*.

¹⁰⁷ Dans tout le texte, F.P. renvoie à *Fils de personne*.

demeureront plus ou moins impuissantes ?»(M.S. I, 4, p.49)¹⁰⁸. C'est aussi ce que Cisnéros conseille à son neveu : « Vous n'avez pas à être ce que vous êtes, mais à être ce que vous devez être. »(C.E. I, 7, p.46), et ce que Alvaro regrette : « Il arrive que je lui montre mon pays, pour qu'elle voie ce qu'elle ne doit pas être. »(M.S. II, 1, p.68).

Quoique Montherlant peigne des hommes physiquement anéantis par l'âge et la maladie, ses héros sont des adeptes de la grandeur qui se mesurent dans leur conception de l'honneur, de la noblesse, de la qualité. Il faut être des hommes de qualité pour espérer « respirer à la hauteur » (R. M. I, 3, p.27) où Ferrante respire. Un être de qualité pour le roi Ferrante est celui qui a le respect des valeurs nobles, comme lui, pour qui le bien-être de l'Etat est prioritaire au bonheur personnel. Déçu d'avoir un fils qui sacrifie le sens politique et le souci de grandeur à sa passion, Ferrante le fait mettre en prison pour « médiocrité ». Pareil à Corneille qui considère que la valeur est supérieure à la passion et le héros, pris dans un dilemme (passion et valeur), comprend que la valeur est le principe de sa propre plénitude.

Seulement chez Montherlant, le héros, le père, n'est pas le fils qui doit agir. L'action se limitera donc à la parole majestueuse qui confère la toute-puissance et non dans le faire du personnage. La force et la grandeur préparent cependant le héros à l'action, qu'elle soit verbale ou physique. En effet, les personnages héros sont ceux qui vont agir pour justifier leur toute puissance, à travers le mépris, le dédain, la méchanceté.

D'un autre côté, Alvaro a une autre conception de la grandeur et de la noblesse : elles correspondent à l'idée de l'absolu qui est dans l'honnêteté, la justice, la pureté, la perfection : « Je ne tolère que la perfection » (M.S., II, 1, p. 81). Cette nécessité d'absolu est le centre de la pièce selon l'analyse de Jeanyves Guérin¹⁰⁹. Ces qualités ne peuvent se trouver que dans le cloître c'est-à-dire le renoncement à toute action car aucune action n'est pure comme le prétend la reine Jeanne dans *Le Cardinal d'Espagne*. Il refuse de vivre dans un monde où les valeurs sont renversées : ce qui est grand est abaissé, tandis que sont punis l'honneur, la générosité, la charité : « Je n'ai rien à faire dans un temps où [...] tout ce qui est grand est rabaissé et moqué » (I, 4, p.47). Son exigence d'absolu le pousse à choisir pour lui et pour sa fille la voie la plus étroite du christianisme dans une sorte d'ivresse mystique : « Je n'ai soif que d'un immense retirement » (M.S., I, 4, p. 41).

¹⁰⁸ Dans tout le texte, M.S. renvoie à *Maître de Santiago*.

¹⁰⁹ *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^{ème} siècle*, sous la direction de Jeanyves Guérin, Paris, Honoré Champion, 2005, p.353.

Cet homme repousse dans un premier temps sa fille qu'il juge médiocre parce qu'elle aspire au bonheur terrestre, constituant ainsi un obstacle entre Dieu et lui : « Tout être humain est un obstacle pour qui tend à Dieu » (M.S, II, 1, p.67). Par la suite, Alvaro avec l'aide de cette dernière, réussit à réaliser ses tendances profondes dans l'isolement et le retrait final au détriment du bonheur de sa fille. Son projet est personnel : il veut anéantir le monde et par-là le péché, les valeurs qu'il cultive sont spirituelles : « Tu m'as retenu sur le bord de l'abîme. Quand ma meilleure part se dérobaît, toi, tu as été ma meilleure part. Je t'ai donné la vie : tu m'as rendu la mienne. » (III, 5, p.125).

L'héroïsme de Alvaro vient de sa résistance à la tentation qui est le désir de puissance et de gloire. Il vit en effet détaché de tout souci d'ordre terrestre. Incité par ses pairs, les chevaliers d'Avila, à partir aux Indes pour faire fortune, il refuse : « Pour moi, il y a quinze ans que Dieu m'a fait cette grâce particulière, de me rendre pauvre. Mais ce n'est rien ; je veux être plus pauvre encore. [...] Je ne veux pas être riche, vous entendez ? Je ne veux pas être riche ! J'aurais trop honte. » (II, 1, pp. 79-80).

Un complot ourdi contre lui, le tente à accepter de se sacrifier à une cause perdue mais, il est racheté par sa fille qui lui permet ainsi, en dévoilant toute la vérité, de réaliser son projet. De la sorte, on est amené à considérer ce personnage féminin d'héroïque, comme le confirme Aurélius Weiss lorsqu'elle remarque : « Vue à travers le sacrifice, Mariana devient une des plus belles héroïnes de la piété filiale qu'ait produit la littérature dramatique de tous les temps »¹¹⁰.

Mariana renonce à son amour pour don Jacinto. Elle avoue par cet acte sa tendresse, son admiration pour son père. En réalisant le projet de ce dernier elle ruine le sien : « O mon Dieu, quand j'étais dans les bras de la tendresse humaine » (M.S. III, 5, p.125) ; elle renonce au bonheur pour sauver les aspirations de son père. Cet altruisme lui vaut le qualificatif d'héroïne : elle protège son père et sa pureté.

Si Alvaro est un héros à part, dans la mesure où il réalise sa passion, qui chez Montherlant est une valeur, il refuse de se laisser corrompre par la richesse et la gloire même s'il a eu un bref moment d'hésitation, qui ne compte d'ailleurs que très peu. Mariana est l'héroïne à part entière, de par son courage, sa générosité, son altruisme, sa grandeur d'âme.

¹¹⁰ Aurélius Weiss, *Héroïnes du théâtre de Montherlant*, Paris, Lettres modernes, 1968.

Ces deux personnages renvoient une image de grandeur, faisant passer la valeur au détriment des sentiments, cependant, la passion du père n'est pas celle de la fille, à l'image du héros cornélien, Montherlant fait de Mariana une héroïne. Le sujet de la pièce est alors la vieille âme dure d'Alvaro, mais le ressort c'est le petit cœur de Mariana¹¹¹.

Bruno, âgé de vingt cinq ans se prend au sérieux lorsqu'il évoque des comparaisons pour expliquer l'importance des trente six heures d'attente que lui a infligées Rosette :

Rosette a donc arraché, au bas mot, trente-six heures de ma vie, c'est-à-dire le quart du temps qu'à mit Dieu à créer le monde. Imagine Dieu obligé de se croiser les bras pendant le quart du temps qu'il s'était fixé pour créer le monde, que devenait le monde ? [...] Un autre exemple : Hugo a écrit qu'il avait mis six heures à composer *Tristesse d'Olympio*. Dans le temps que m'a fait perdre Rosette, j'aurais pu composer six poèmes du gabarit de *Tristesse d'Olympio*. (p.319)¹¹²

Bruno défend sa grandeur en évoquant Dieu et Victor Hugo, cet exemple n'est pas fortuit parce que le personnage établit une comparaison avec les cas qu'il cite. De plus, il refuse d'être un mufle : « Et puis, c'est plus fort que moi, je ne puis de gaieté de cœur me décider à être un mufle. »(p.318), c'est-à-dire quelqu'un qui arrive en retard et qui par conséquent déchiquette la vie de celui qui l'attend. Bruno refuse de laisser piétiner ses principes même au nom de l'amour : « Et pourtant, une société deviendrait tout autre, une société serait régénérée si un petit nombre d'hommes seulement acceptaient de sacrifier ce qu'ils aiment le plus à un principe. »(p.323)¹¹³.

Bruno se considère comme un héros par l'acte qu'il pose à savoir sacrifier son amour pour un principe : « J'aime Rosette ; tout le malheur est là. »(P.321)¹¹⁴, c'est pour garder sa grandeur, sa force qu'il quitte son amie : « C'est justement parce que tu sais le pouvoir que tu as sur moi que tu devrais, si tu étais délicate, te retenir d'abuser de ce pouvoir. »(p.327)¹¹⁵. Ce personnage est conscient de sa faiblesse ; comme Georges Carrion aime Guillou, il aime Rosette, et cet attachement l'affaibli ; la conscience de cette faiblesse leur donne, à ces deux personnages, la force de poser des actes qu'ils disent héroïques : « Je fais un sacrifice héroïque et on me traite de mufle ! »(p.325). Comme les autres (Cisnéros, Ferrante, Alvaro, ...) Bruno est fier : « Ce que je perds avec toi est regagné ailleurs. »(p.330), il a une haute idée de lui :

¹¹¹ Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXème siècle, sous la direction de Jeanyves Guérin, Op. Cit.

¹¹² Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Un Incompris* », Paris, Gallimard, 1972.

¹¹³ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Un Incompris* », Op. Cit.

¹¹⁴ Id. *Ibid.*

¹¹⁵ Id. *Ibid.*

« Je comprends cela quand je me place à ton point de vue, puisque mes raisons t'échappent. Mais moi, qui suis sensible à ces raisons, je m'admire incroyablement. [...] Jamais un homme n'a fait ce que je fais. Penser, pour quelques petits retards ! » (p.330)¹¹⁶.

Les motifs de son acte sont aussi banals, il le reconnaît, mais par principe, il se résout à continuer dans sa logique car il est courageux, céder serait signifier sa faiblesse : « Tant de courage serait perdu ! » s'exclame-t-il, s'il devait revenir sur sa décision et c'est comme un défi lorsqu'il lance à la fin : « Nous verrons ! ». Le constat est que les personnages de Montherlant vont jusqu'au bout de leur acte, la décision prise, ils s'engagent quelles qu'en soient les conséquences.

Georges Carrion avocat riche et célèbre est profondément déçu par le comportement de Gillou. Il le juge léger, futile, insignifiant : « Mais tout ce qui est sérieux te fait bailler, [...] Tu as une façon de volatiliser tout mot un peu profond que je te dis. » (II, 4, p.84). Il demande à son fils une sorte de morale de qualité qui ferait de ce dernier un homme : « Je suis las d'essayer de te faire sentir des choses que tu devrais sentir de toi-même. Las de me donner du mal pour quelqu'un qui sans cesse me trahit. » (III, 1, p.103).

Cette exigence de grandeur morale le conduit à immoler Gillou à l'idée qu'il se fait de l'homme. On relèverait de l'héroïsme chez Georges en ce qu'il est le personnage principal. Il condamne et délibère : son fils est frivole, médiocre et manque de qualité, pour cela il l'abandonne parce qu'il ne voit pas en ce fils l'homme qu'il aurait voulu qu'il soit : « Tu es passé du domaine merveilleux de ceux en qui j'ai toute confiance au domaine, si banal, de ceux dont je me méfie un peu. » (III, 4, p.134).

Georges a des idées sur ce qu'il faut attendre d'un être humain quand on l'aime : il faut de l'estime. Inès dans *La Reine morte*, dit de son fils à naître « Je crois que je serais capable de le tuer s'il ne répondait pas à l'idée que je me fais de lui », on croirait entendre Georges.

Les personnages centraux du théâtre de Montherlant défendent des valeurs et des principes qui constituent leurs passions. Georges, Alvaro, Ferrante, Cisnéros, Bruno sont des défenseurs de leurs principes. Ils protègent une morale de grandeur qui fait d'eux des êtres supérieurs : « Pour moi, je vous le dis, je ne puis plus supporter que les gens un peu

¹¹⁶ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Un Incompris* », *Op. Cit.*

supérieurs. J'ai fait en sorte, toute ma vie, de n'avoir pas ou presque pas d'imbéciles autour de moi.»(F. P. III, 3, p.125).

De plus, la grandeur des héros montherlatien est également perceptible dans la dureté de leur langage : ils jugent et condamnent sans hésitation : « Dans la situation où je suis, il ne faut pas faire les choses à moitié, il faut les faire terriblement. Quand elles sont faites terriblement, alors elles sont faites.»(C.E. III, 5, p.117). Ferrante est intransigeant avec son fils tout comme le cardinal l'est envers ses courtisans et même son neveu : « Je n'ai que faire des hommes sensibles.»(I, 8, p.49). Ils justifient cette dureté par le manque de « qualité » de leur entourage, ils se plaignent de vivre « Au milieu de gens frivoles, même quand ils traitent des sujets très importants».

Cependant, le capitaine Aralo reconnaît le bilan politique positif du moine : « Une armée réorganisée, une flotte redoutable, un trésor allégé de sa dette, une Espagne forte de sa cohésion et de son indépendance... » (I, 2, p.24). Bilan qui est le fruit de la fermeté du régent. En outre, il réussit à concilier ses deux passions pour le bien de la royauté et de la religion : « Il y a une exaltation qui vient de Dieu. Et il y a une exaltation qui vient de la terre. [...] J'ai été de Dieu et j'ai été de la terre.»(II, 3, pp.83-84), même s'il ne fait pas correspondre ses passions à la volonté générale, il réussit néanmoins à s'accomplir. C'est ainsi que la reine fait remarquer à cet homme que ses actes « en apparence toujours saints ou raisonnables...en réalité ne sont faits que dans la passion » (II, 3, p.83). De plus il sait résister aux affronts malgré son âge : « On ne sent pas les affronts quand on a un but, et que ces affronts ne vous en détournent pas.»(I, 5, p.32).

La morale de Cisneros, consiste à lire sa grandeur dans les yeux craintifs, voire haineux d'autrui, lire son abaissement, son chemin solitaire dans les yeux admiratifs, étonnés des autres. Ne jamais laisser indifférent, voilà ce qui importe. Cisneros a besoin du miroir d'autrui pour y discerner son destin exceptionnel : « Sachez que je fais ce qu'il faut pour qu'on me haïsse, et que je remonte quand bon me semble cette machine de haine.»(I, 7, p.41).

Cisnéros est comparable à Georges Carrion : il juge son neveu de haut et veut le mater. Cisnéros juge Cardona pusillanime et le force à des tâches de cour dont il a horreur : « Eloignez- moi des fauves ; renvoyez-moi avec mes soldats. Je ne demande qu'une chose : être oublié du pouvoir ! être oublié du pouvoir ! Car il n'y a pas le pouvoir, il y a l'abus de pouvoir, rien d'autre.»(I, 7, p.45). Le cardinal aime Dieu, il aime aussi le pouvoir,

mais il déteste la frivolité et la faiblesse, il dit d'ailleurs : « La frivolité est dure comme de l'acier. », ou encore : « je souffre des hommes qui m'indignent ». La ressemblance est assez frappante chez tous ces personnages : Alvaro et Cisnéros sont révoltés par la bassesse des hommes, le premier se révolte contre le matérialisme et la corruption de la société de son temps, lui n'a soif que « d'un immense retirement ». Comme Ferrante, Carrion a une forte personnalité, ils détestent tous les deux la médiocrité, la mollesse et la vulgarité.

Les personnages héros de Montherlant vivent dans un monde qui est fermé aux autres, ils condamnent leurs proches fautes de pouvoir franchir la barrière qui les sépare. Ils prétendent être des « Hommes d'honneur », ils sont autant solitaires qu'incompris, comme le reconnaît Bruno : « Hélas ! moi qui suis jeune encore, comment ferai-je pour vivre dans un monde où les motifs de mes actes sont aussi incompréhensibles à mes semblables qu'ils pourraient l'être à un bœuf ou à un cheval ? » (4, p.329)¹¹⁷. Le héros de Montherlant s'accomplit dans un « combat sans la foi », sa sagesse est la reconnaissance de la vanité de tout, or le nihilisme est une attitude pessimiste et défaitiste, aveu d'un échec, comme le reconnaît Schopenhauer¹¹⁸ : « Cette conscience de la vanité de toutes choses peut s'éveiller, non seulement à l'approche de la mort, mais aussi à l'occasion d'une expérience personnelle » douloureuse. L'acte, pour ces personnages, selon Jacques de Laprade : « a d'autant plus de sens et de prix qu'il exorcise le néant. »¹¹⁹.

Si ces sujets sont grands, c'est parce qu'ils vont jusqu'au bout de leur combat, sacrifiant leur chair sans remords, comme l'avoue Bruno : « Jamais un homme n'a fait ce que je fais. Penser, pour quelques petits retards ! » (5, p.330)¹²⁰. Leur énergie vient de leurs nerfs : « Ecoute, un tel enfantillage... Un homme, être ainsi à la merci de ses nerfs... » (1, p.324). L'action résulte de leur tempérament exigeant, en effet, ils réclament la noblesse, la grandeur, la pureté, la qualité, et c'est ce qui fait leur puissance. Leur force se manifeste aussi à travers l'éloquence verbale.

¹¹⁷ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Un Incompris* », *Op. Cit.*

¹¹⁸ Schopenhauer, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, IV^e partie, cité par Gabriel Matzneff, « *Pessimisme et Nihilisme chez Montherlant* » dans *La Table ronde*, novembre 1960.

¹¹⁹ Jacques de Laprade, Préface de *Théâtre* de Montherlant Henry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

¹²⁰ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Un Incompris* », Paris, Gallimard, 1972.

I-2-Le ton impérieux et la majesté du langage comme manifestation de la toute- puissance

Lorsque le critique Marcel Arland reconnaît la valeur du style de Montherlant¹²¹ il fait ainsi l'éloge de cet artiste qui moule son style aux impératifs de la scène. Son langage tout en restant théâtral, se rapproche de la réalité¹²².

Ferrante et Cisnéros sont des politiques, tellement imbus de la gravité de leur office, qu'ils tiennent des propos qui font frémir. Ainsi, se voient-ils comme les garants et protecteurs des autres : « Comme un grand arbre qui doit faire de l'ombre à des centaines de milliers d'êtres ? »¹²³, mais c'est une ombre maléfique et non protectrice comme l'attestent les propos de Ferrante: « J'aime décourager. Et je n'aime pas l'avenir. »(R.M. III, 6, p.136).

Cette métaphore végétale selon Garet Jean Louis¹²⁴ rappelle la monarchie absolue, et évoque la protection, la continuité et l'enracinement. Cette protection n'est qu'illusoire car les monarques n'ont plus de force, physiquement usés et moralement las. La continuité et l'enracinement se perçoivent dans leur volonté commune de former leurs successeurs, en immortalisant leur oeuvre. Pedro doit régner après son père et perpétuer son œuvre : « En vous ma suite et ma mémoire. »(R.M. I, 3, p.32), le prince Charles doit reprendre les rennes du royaume qui a longtemps été sous la régence du cardinal : « Il a dix-sept ans à peine, et j'en ai quatre-vingt-deux. Que de choses j'ai à lui apprendre et de qui les saurait-il... » (III, 2, p.104). Ce dernier croit devoir rester son conseiller, tout comme Cardona doit apprendre les valeurs des dignitaires : « Mêlez-vous de ce qui est important, et non de ce qui ne l'est pas. »(I, 7, p.42).

Au long des scènes, des âmes fortes, celles de Ferrante et Cisnéros, se dénudent, aux prises avec les courtisanes qu'elles dominent : « Je vous ferai brûler la langue, si vous me léchez encore. »(R.M.II, 2, p.71) et avec elles-mêmes, elles révèlent leurs complexités, des recoins sombres et des traits de feu : « La cause de cette douleur, c'est que tout ce que j'ai fait m'échappe : le sol s'entrouvre sous moi. » (C.E, III, 2 p.105).

¹²¹ Marcel Arland affirme que Montherlant est celui qui lui paraît avoir le sens le plus sûr de la phrase française, de son équilibre et de son ombre, cité par Perruchot H., dans *Montherlant*, Gallimard, Paris, 1959, p.177.

¹²² « Il me semble qu'il y a dans une mise en scène parfaite quelque chose d'analogue au langage, quand il s'efface devant le sens. » c'est ainsi que Montherlant décrivait son idéal esthétique.

¹²³ Henry de Montherlant, *La Reine morte*, I, 5, p.46.

¹²⁴ Jean-Louis Garet, *Un Ecrivain dans le siècle, Henry de Montherlant*, Paris, Edition des écrivains, 1999, p.149.

Les personnages que Montherlant fait intervenir dans ses pièces présentent un dialogue théâtral bien classique, ce qui lui donne son caractère intemporel. C'est le cas avec les prises de parole de Ferrante qui sont à bien des égards efficaces parce qu'il représente une autorité despotique : « Je cède quelque fois à qui ne me supplie pas ; jamais à qui me supplie » (R. M., III, 8, p. 148). Cette forme de maxime évoque le trait tyrannique et dominateur du roi, explicitant par ailleurs son autorité sur toutes les décisions.

L'action de *La Reine morte* dépend alors des verdicts du souverain juge Ferrante. C'est lui qui partage la parole : « Maintenant, écoutez-moi. » (I, 3, p.25) extorque des aveux et intime l'ordre au silence. Il détient la parole décisive : « Dans cinq jours vous me direz si vous épousez l'Infante. Sinon... » (I, 3, p.32). Ses longues prises de parole sont le langage de l'ordre et de la loi puisqu'il en est le maître, comme lorsqu'il encourage aimablement Inès à lui révéler la vérité : « Soyez toujours vraie avec moi... » (R. M. I, 5, p. 44). Le roi parvient sans peine à lever les préventions de la jeune femme. Ferrante suscite habilement la franchise d'Inès qui s'abandonne à l'évocation de ses amours sans se douter qu'elle est perdue par cette vérité.

C'est avec un ton noble que le roi prend la parole ; il ne semble pas dangereux, installé dans une courtoisie paisible et prévenante : « Ainsi donc vous voici, dona Inès, devant moi (...) Il me plaît que vous soyez un peu portugaise par votre mère... » (I, 5, p.42).

Dès le début de la pièce, Ferrante répond à l'Infante sur un ton de hauteur seigneuriale. Dans les premières répliques, on note l'affirmation majestueuse du moi royal et l'image imposante du monarque distributeur de la valeur : sa compréhension est soulagement et rédemption : « Si moi, le Roi, je vous dis que je comprends votre mal, et si votre mal n'en est pas adouci, à votre tour vous m'avez offensé. » (R.M., I, 1, p. 19). La sympathie et la compréhension du roi suffisent à guérir le mal dont se plaint l'Infante.

De plus, compte tenu du statut de ce personnage, le beau langage est lisible dans les sentences¹²⁵ qu'il utilise régulièrement : « On dit toujours que c'est d'un ver que sort le papillon ; chez l'homme c'est le papillon qui devient un ver » (I, 3, p.25).

C'est ainsi que Ferrante compare son fils à une réalité rampante pour lui signifier sa médiocrité. La pensée morale et le sens profond de ses sentences donnent à ses paroles une

¹²⁵ C'est une réflexion frappante, un énoncé général qui repose sur un trait d'esprit, un rapprochement inattendu, un *distinguo* subtil, un paradoxe.

force certaine, et par conséquent figurent la toute puissance du personnage. De plus, cet homme passe par des figures, des images qui s'adressent à l'âme, des répétitions et des tirades magistrales : « C'est elle, oui, c'est elle qu'il faut à la tête de ce royaume. Et songez à quelle force pour nous : le Portugal, la Navarre et l'Aragon serrant la Castille comme dans l'étau. » (I, 3, p.29). Le roi Ferrante vante sa grandeur dans un langage magnifique. Il prône sa domination et sa gloire : « Je suis comme un grand arbre qui doit faire de l'ombre à des centaines de milliers d'êtres » (I, 5, p. 46). Le ton poli et formel qu'il emploie contribue à affirmer sa noblesse et une certaine élégance verbale.

Alvaro fait la rhétorique de la sainteté, Georges, Bruno et Ferrante celle de la qualité et de la noblesse. Cisnéros quant à lui loue les vertus du pouvoir et de l'action, tout en vantant sa puissance et son invulnérabilité. Ces discours nous offrent le portrait de vieillards qui se défont et s'effondrent donnant malgré leur décrépitude une impression de force, c'est pour cela que Montherlant déclare dans ses *Notes*¹²⁶ : « Il y a peu de mérite à être impérieux quand on a les pleins pouvoirs ; il y a au contraire du mérite à ne pas faire sentir son poids. », en effet, la volonté de prouver leur puissance les conduit à paraître comme des dictateurs. Justement, à cause de la faiblesse réelle qu'ils ont, ils s'attèlent à protéger leurs apparences.

I-3-L'apparence et l'aveuglement comme moteurs de l'action

L'être et le paraître sont, comme dans toutes les autres pièces, présents dans *Port-Royal* comme s'en offusque la sœur Françoise : « Une personne ecclésiastique qui ne serait pas ce que son habit fait paraître ! », parlant de la dureté de l'Archevêque ; elle en vient à douter de la foi et du dévouement de ce dernier : « Ma sœur, je vous en prie, répondez à ma question : est-ce un homme qui nous juge coupables, ou est-ce un homme qui ne fait que gagner le salaire qu'on lui a payé d'avance ? » (p.913). Ces paroles illustrent cette idée de l'être et du paraître dans les pièces de Montherlant. En effet, selon l'auteur : « Non seulement l'homme est complexe, mais il peut nous réserver les surprises les plus imprévues. »¹²⁷, dans les multiples facettes de l'homme, se greffe aussi sa volonté de paraître ce qu'il n'est pas, et qui relève chez Montherlant de l'aveuglement, c'est pour cela qu'il déclare encore : « Je

¹²⁶ Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972. p.204.

¹²⁷ Henry de Montherlant, *Notes de théâtre, Op. ; Cit.*

cherche à montrer la vie, où les individus sont toujours différents de ce qu'ils croient être. »¹²⁸.

L'entrée grandiose de Cisnéros chez la reine Jeanne lui donne sa tonalité : il est en grande tenue cardinalice, précédé d'un diacre portant la haute croix d'argent qui désigne le Primat des Espagnes¹²⁹. Cet homme a le souci de montrer une apparence qui lui confère une supériorité par rapport aux autres. Il désire sauvegarder ce qui à ses yeux manifeste la grandeur et la hauteur dans le but d'impressionner : il portait une robe de bure sous sa pourpre ; la bure démentait sa pourpre ; c'est ce démenti que l'être de sagesse doit porter sans cesse en soi : le démenti que l'homme intérieur donne à l'homme extérieur. Cet accoutrement ne laisse percevoir aucun signe de richesse et de puissance, ce que contestent ses actes. L'accoutrement du moine participe ici dans cette volonté du prélat d'impressionner, dans le but de susciter la crainte.

Finalement, le cardinal s'inquiète peu de se faire aimer, il veut faire peur et être craint : « Mon autorité est établie sur des fondements si solides, et j'ai si bien pris mes mesures contre tout ce qui pourrait l'ébranler, qu'il n'est rien que je ne puisse supporter avec indifférence, ou entreprendre avec succès, tant que je n'aurais pas rendu mes pouvoirs au roi » (I, 7, p.41).

Il manifeste non seulement de l'indifférence, mais aussi une suffisance et un aveuglement que la suite va dévoiler : « Sachez que je fais ce qu'il faut pour qu'on me haïsse, et que je remonte quand bon me semble cette machine de la haine. » (I, 7, p.41). Cette suffisance se dévoile aussi dans la modalisation assertive de ses phrases ; il affirme des faits qui pour lui sont vrais : « La nature peut contre moi ; les hommes, eux, n'ont jamais rien pu de sérieux contre moi. » (I, 7, p.41).

Cisnéros parle de service, d'outrecuidance, de dépassement, mettant en œuvre sa théorie du pouvoir destiné à forcer les gens pour qu'ils puissent exprimer le meilleur qui est en eux, ou alors exercer son arbitraire : « Et c'est parce que je vous aime et parce que vous êtes de ma famille que j'agis ainsi : à cause de mon amour pour vous, à cause de mes devoirs envers vous, à cause de l'honneur de la famille, et aussi parce qu'étant votre parent je dois

¹²⁸ *Id. Ibid.* p. xxv.

¹²⁹ Indication didascalique pp.1132-1133, dans Montherlant, *Théâtre, « Le cardinal d'Espagne »*, Paris, Gallimard, 1972.

vous traiter plus sévèrement que les autres »(I, 7, p.45). Selon Cisneros, la charité exigeante ne doit pas se confondre avec un amour faible et trop humain : « Vous n'avez pas à être ce que vous êtes, mais à être ce que vous devez être » (I, 7, p.46). Dans tous les cas, il blesse son neveu et le conduit à le trahir.

Pour Montherlant, la problématique de Cisneros est de réussir sa vie de chrétien : il est tiraillé entre l'idéal monastique de l'abaissement et du retrait hors du monde, et celui du serviteur prêt à mettre toutes ses forces au service du monarque et de sa foi dans les compromissions du monde. En d'autres termes, il est déchiré entre la pureté de l'idéal franciscain et l'incarnation ou l'exercice de la foi dans un monde impur. Ce dilemme se double de celui de l'humilité et de l'orgueil : « Si j'ai vécu jusqu'à l'âge que j'ai, c'est parce que j'ai servi la religion et l'Etat. »(I, 7, p.42).

La magnificence et l'héroïsme de ces personnages sont aussi perceptibles dans leurs tentatives de sauver les apparences même si elles sont vaines, car ils finissent, pour le cas de Ferrante par ne plus y croire ; dans son conseil, le roi paraît dans la plénitude de sa fonction et de ses pouvoirs, maître de la vie et de la mort, en tête-à-tête avec chacun de ses interlocuteurs, il va apparaître dans son humanité affaiblie: « Assez de miel : je veux régner sur des hommes debout, non sur des hommes prosternés. Pourquoi voulez-vous tuer dona Inès ? Vous avez un secret. Je veux voir ce que vous êtes, après ce que vous faites paraître. » (II, 2, p.70). La curiosité de cet homme à l'égard des raisons de l'animosité de son ministre Egas Coelho pour Inès dérive de l'idée qu'il a de sa toute-puissance qui va de pair avec l'omniscience. À travers les grognements et les menaces qui se manifestent dans l'accumulation des interrogations : « Alors ? Ce n'est pas un secret contre moi, au moins ? [...] Croyez-vous que je ne sache pas ce qu'il peut y avoir derrière un visage clair ? »(II, 2, pp.70-71) les répétitions : « Il y a un secret ! Il y a un secret ! », les jugements : « Vous êtes ondoyant comme une de ces mauvaises flammes qu'on voit se promener sur les étangs pourris... » (II, 2, p.70).

Lors de son entretien avec Inès, les propos du roi indiquent aussi son abandon « Je suis las de mon royaume. Je suis las de mes justices, et las de mes bienfaits ; j'en ai assez de faire plaisir à des indifférents. » (II, 3, p.77), mais ce n'est qu'un abandon apparent car le roi poursuit obstinément son projet politique : « Ce n'est pas par bonté que je ne punis pas plus rudement le Prince, c'est par raison [...] Ce n'est pas par bonté que, vous, je ne fais rien contre vous, c'est surtout par politique. »(II, 3, p.79).

Cisnéros pense jusqu'à la fin pouvoir résister à son sort, il se perd dans des tourments inextricables car il ne réussit pas à se déterminer dans sa volonté : « Je n'ai jamais regretté que la submersion infinie. » (III, 2, p.100).

Même dans ses lamentations, le roi Ferrante comme le cardinal Cisnéros, a un sursaut d'honneur, il reconnaît qu'exposer ses faiblesses ne s'accorde pas avec les fonctions royales : « Pour faire le roi, il faut une foi, du courage et de la force » (R.M. III, 6, p.128).

Cisnéros : « Faut-il que j'avoue des faiblesses que je n'ai pas, pour vous faire plaisir ? Je parle sans fausse honte de cette force qui m'est donnée. Personne que Dieu ne pourrait faire surgir tant de force de tant de fatigue... » (I, 7, p.42).

Ferrante prétend avoir encore du courage et de la force, il le prouvera en demandant l'exécution d'Inès, pour rétablir son honneur blessé même s'il reconnaît que ses devoirs n'ont plus de raison d'être : « Il y a les mots que l'on dit et les actes que l'on fait, sans y croire. Il y a les erreurs que l'on commet, sachant qu'elles sont erreurs. Et il y a l'obsession de ce qu'on ne désire pas. » (III, 6, p.127). Ferrante sera donc, malgré sa réticence pour ce meurtre, obsédé par lui. Tout comme Cisnéros, qui, jusqu'à la fin s'acharnera à dicter des ordres. Sa foi aux actes pour sauver les apparences alors qu'il ne sent plus rien n'est qu'une feinte : « Toute ma vie, je n'ai fait qu'effleurer le monde. » (R.M. III, 6, p.127). Cisnéros et Ferrante luttent contre les infirmités des hommes âgés, cependant, sont soutenus par l'orgueil et par une énergie diabolique. Ils ne cessent jamais d'être convaincus de leur force, jusqu'à ce qu'ils tombent.

Ferrante, Cisnéros et Georges agissent, mais leurs actions sont absurdes parce qu'elles ne conduisent à rien, elles les détruisent. Ferrante, parce qu'il a décidé de tuer Inès meurt à la fin, Cisnéros aussi meurt de chagrin parce qu'il est destitué à cause de sa méchanceté. Georges abandonne son fils médiocre, mais il en souffre. L'acte décisif que ces personnages se sentent enclins à accomplir, par caprice (Ferrante), par passion (Bruno, sœur Angélique, Cisnéros, Georges), ou par énergie (Cisnéros), est fait sans espérance et sans foi. Néanmoins, cet acte est un défi qui les aspire. C'est parce qu'il a peur que Georges envoie son fils dans la Résistance, la sœur Angélique de Saint-Jean veut faire preuve de courage en montrant l'exemple de sa ténacité, elle croit à sa foi mais la peur l'ébranle dans cette dernière ; c'est dans ce sens que Jacques de Laprade affirme : « Il y a chez les héros de Montherlant, une provocation de l'imagination qui évoque les hommes de la Renaissance. L'idée qu'ils se font d'eux-mêmes les exalte. Ils se mettent à l'épreuve. Leur courage est d'autant plus tendu qu'ils

sentent mieux leur solitude et que l'acte qu'ils nourrissent de leur sang est hors du commun. »¹³⁰

Les personnages héroïques se sont octroyés le droit de juger leurs sujets parce qu'ils estiment avoir des valeurs à l'échelle supérieure. Cependant, la peur qu'ils ont de paraître faibles s'apparente à celle de se voir considérer comme inutiles, inaptes, n'ayant plus aucun moyen de gouverner. Or là est leur raison de vivre ; ils craignent les incidences de leur déclin physique ou de l'abandon de leur principe sur les affaires et l'autorité de l'Etat, sur leur qualité et leur morale d'où cet attachement acharné à leur apparence, à l'image qu'ils renvoient, à la peur qu'ils engendrent autour d'eux comme l'attestent ces propos de Cisnéros : « Vous ne direz à personne que j'ai crié cela. » (III, 5, p.119), ou de Georges : « Vous ne vous ferez pas une arme contre moi, de m'avoir vu pleurer à cause de lui, moi que vous n'avez pas vu pleurer à cause de vous ? Et vous ne m'en mépriserez pas ? » (I, 4, p.53).

La phobie de la faiblesse se matérialise aussi par l'emploi des sentences : « 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. » (III, 6, p.133) ; et le rejet de la sensibilité et de l'amour les autres. Il est question d'une fausse suffisance, car ils ont besoin d'eux en réalité : « On parle beaucoup de charité. Mais qui a de la charité pour la vieillesse, Qui a de la charité pour moi ? Qui me sait gré de l'effort inouï que je fais pour vivre, pour gouverner encore, pour essayer que tout tienne encore autour de moi, quand moi je ne tiens plus ? » (III, 2, p.107). C'est encore l'image d'hommes au-dessus de tout, car il en va de leur honneur : « Jusqu'à mon dernier souffle, je garderai ma raison d'être. [...] Je n'ai que faire des âmes sensibles. » Dit le cardinal (C.E.I, 7, p.70).

Cependant, le roi Ferrante est conscient de ses limites, de sa force qui l'abandonne, c'est pour cette raison qu'il est déçu par le manque de dévouement de Pedro pour les affaires de l'Etat ; avec ce détachement de Pedro pour les projets supérieurs de son père, Ferrante se rend compte que toute son œuvre risque la destruction, c'est alors que les signes de la fatigue commencent à se manifester, preuve que le roi, tout puissant de la première scène n'en est pas un en réalité. La sérénité apparente du début commence à céder la place à l'angoisse : « Seulement, sur qui m'appuyer ? Sur les ennemis de mes ennemis ? Eux aussi sont mes ennemis. Il n'y a que des imbéciles pour savoir servir et se dévouer : les seuls qui me sont

¹³⁰ Jacques de Laprade, Préface de *Théâtre* de Montherlant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

dévoués sont des incapables. » (R.M. II, 3, p.76). Ces multiples questions témoignent de l'affaiblissement du roi.

Ferrante est l'image du héros sans la foi de Montherlant. Cet homme est impatient de se retirer d'une comédie à laquelle il ne croit plus depuis longtemps, même s'il fait semblant d'y croire encore : « Je ne suis pas un roi de gloire, je suis un roi de douleur »¹³¹, son apparence de grandeur et de force est en contraste avec le vide intérieur de ce personnage héros.

Si Ferrante ou Ciséros vantent souvent leur puissance et leur noblesse dans un langage magnifique, c'est pour cacher leur véritable faiblesse, celle de leur impuissance. L'ambiguïté de ces personnages détruit l'image de grandeur et d'hommes tout puissants qu'ils veulent donner, c'est ainsi que Ferrante s'écrie à la fin de la pièce : « O mon Dieu ! Faites que, un instant au moins avant de cesser d'être, je sache enfin ce que je suis. ».

La vertu et la grandeur des héros semblent feintes, d'ailleurs ils n'y croient pas trop non plus. A travers les atrocités de leurs actes on dirait qu'ils participent à la déchéance de leur héroïsme. Ils ne sont pas sereins dans leur position de hauteur, et même leur vertu proclamée n'est que simulée à en croire leurs actes atroces leur méchanceté, et leur accès de faiblesse, c'est alors que Montherlant se demande : « Mais les héros de tragédies ne sont-ils pas toujours des monstres ? »¹³². En effet, en voulant montrer le contraire de ce qu'ils sont, ils dénaturent la grandeur de leurs actes.

Le théâtre de Montherlant, selon les formules de David Edney¹³³ est un théâtre de la grandeur, où force et héroïsme se conjuguent à l'indicatif. Mais cette grandeur n'est qu'une des apparences des protagonistes. En effet une autre étude de ces derniers nous révèle un autre visage de ces sujets. Ils ne sont jamais sereins dans leur position de hauteur. Leur vertu ainsi que leur grandeur ne sont que des aspects latents d'une dégradation qui s'opère en eux. C'est dans ce sens que Ravier avoue à Christine la jeune fille dont il est amoureux mais qui ne lui rend pas cet amour : « Je vous ai montré tout à l'heure le côté lumineux de mon existence. Et pourtant sa trame est faite de fatigues, de tâches qui me déplaisent, de temps perdu avec des gens qui me déçoivent ou m'agacent. » (*Celles*, I, 1, p.615). C'est aussi le cas avec la sœur Angélique, qui, avec les autres au début de la pièce, est annoncée et se présente comme un

¹³¹ Henry de Montherlant, *La Reine morte*, III, 1, p.109.

¹³² Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972, p. 154.

¹³³ David Edney, « *L'Antithéâtre de Montherlant* », dans *La Revue des Deux Mondes*, Paris, Février 1970.

personnage orgueilleux et un peu âpre « qui fait obstacle à tout» (P. R. p.862), mais avec sœur Agnès, elle se livre en dévoilant sa faiblesse : « Je me crains. Je crains aussi tout le reste. Vous vous souvenez de la petite Sombreuil quand elle disait : « J'ai peur des arbres. J'ai peur de l'eau. J'ai peur du vent. J'ai peur de tout.» Moi aussi, J'ai peur de tout.»(Port-Royal, p.877), cette peur n'est que le corollaire de la persécution dont elles sont victimes. La sœur Angélique sait le dur sort de recluse qui l'attend parce qu'elle a refusé de se mettre « sous l'aile du pouvoir », sœur Angélique croit à sa foi mais la peur l'ébranle dans sa foi, Cisnéros se croit un dur, mais meurt d'une émotion sentimentale, Ravier quant à lui est passionné mais lucide, Montherlant parle de : « La passion dépouillée d'illusions »¹³⁴, Georges déclare ne plus aimer son fils dans *Demain*, mais il est anéanti lorsqu'il apprend la mort de ce dernier.

Montherlant a mis en ses personnages une ambiguïté du caractère où le mal existe à côté du bien, la faiblesse à côté de la force. Ce trait du personnage se fonde sur « l'alternance », c'est-à-dire faire jouer chacun des sentiments, le : « bien meilleur et bien pire » comme Ferrante, ou encore Georges qui sacrifie d'abord son fils à une haute idée : « je l'ai sacrifié à l'idée que j'ai de l'homme. »(F.P. IV, 3, p.154), puis à la peur qu'il ressent : « Pourquoi n'aurais-je pas peur, et pourquoi ne l'avouerais-je pas ? Pourquoi ne serais-je pas naturel ? Oui j'ai peur. » (*Demain*, III, p.589), Alvaro est un chrétien intègre sans charité : « Pour chercher à établir Mariana, il aurait fallu que je me perdisse. En soucis de société et en gaspillage de temps » (*M.S.* II, 1, p.66). Mlle Andriot est ce qu'elle croit être face à elle-même ; elle incarne la fidélité : « Moi, méchante ? Quand toute ma vie j'ai eu besoin de donner, de bercer. [...] Moi, méchante ? Moi qui ne suis qu'élan, confiance, abandon... qui crois tout ce qu'on me dit, qui crois jusqu'aux serments qu'on ne m'a pas faits... » (*Celles*, I, 2, p.621). Elle a une haute idée d'elle-même à travers l'étonnement et l'inquiétude qui expriment ici le sentiment d'injustice. Son contact avec la réalité fait ressortir sa perfidie, sa méchanceté : « Vous avez la réputation d'être un peu méchante... » (I, 2, p.621) lui avoue Ravier, qui de son côté s'avilit en possédant Christine : « Dans un instant tu seras à moi, et je souffre encore. [...] Tu n'es pas à moi, tu ne me donnes rien, tout est faux dans ce que nous faisons en ce moment. Mais je dis comme le type : « Le meuble est faux, j'en aurai des ennuis. N'importe, je le prends, parce que je sais qu'il est faux, et que j'en ai envie. » » (III, 6, pp.656-657), ces propos de Ravier rappellent ceux de Ferrante dans *La Reine morte* : « J'ai conscience d'une grande faute, pourtant je suis porté invinciblement à la faire. Je vois

¹³⁴ Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masque, Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972, p.109.

l'abîme, et j'y vais. [...] Ma volonté m'aspire, et je commets la faute sachant que c'en est une. ».

Ravier est triste de posséder Christine en de telles circonstances, elle ne l'aime pas et se donne à lui par raison, elle a besoin de ses services. Il est conscient que cet acte le déshonore, mais il se sent porté vers lui. De même, les sœurs du monastère de Port-Royal sont conscientes de la lourde menace qui plane sur elles, mais elles sont résolues à se révolter contre l'autorité : « Pardonnez-moi, ma Mère, mais me voici tout juste devant les Portes des Ténèbres, et je crois en effet qu'il ne me reste rien. »(P. R. p.885). La sœur Angélique va accomplir un acte qui lui fait envie, mais dont l'issue ne sera pas heureuse, et dont elle pressent le tragique châtement, consciente de s'acheminer vers les « Portes des Ténèbres », car « Nous tuerons la Bête, mais la Bête nous tuera. Nous sommes au fond d'un creux où tout est défait. » (p.883).

À travers ces caractères ambivalents, on parlerait d'un processus de destruction de l'héroïsme. Dès le premier acte, on est face à des personnages dont force, puissance, et noblesse sont vantées, mais l'acte deux est celui où la dégradation est amorcée, où le vide intérieur se dévoile, c'est ainsi que Montherlant déclare : « La générosité, l'honnêteté, les intentions nobles, tout ce qu'il y a de bon en nous, tout cela se dissout à l'heure critique. »¹³⁵.

L'intensité de ce théâtre comme le souligne Jacques de Laprade ne vient pas seulement de la vie profonde des personnages, mais aussi du mouvement intérieur de leurs passions, des changements que connaissent ces passions, en cela : « Montherlant est non seulement héritier du théâtre grec, mais encore l'héritier de Racine. »¹³⁶.

Le premier acte de ces pièces, parfois vif (*La Reine morte*), ou alors plus lent, met en scène des personnages principaux dans leur état de grâce, c'est-à-dire pendant leur gloire : « Je suis comme un grand arbre qui doit faire de l'ombre à des centaines de milliers d'êtres. » dit Ferrante au début (I, 5, p.46).

Ferrante, Georges, Alvaro, Bruno, Ravier prônent une exigence de sainteté, idéal inaccessible pour le commun des mortels, c'est aussi l'avis de Manuel de Diéguez qui affirme : « Tous les personnages de Montherlant se justifient et s'éclairent par une certaine exigence de sainteté [...] Il est vrai qu'en eux tous, il y a un samouraï qui sommeille »¹³⁷ et

¹³⁵ Jacques de Laprade, Préface du *Théâtre Montherlant* Henry, Paris, Gallimard, 1972, p.xxvi.

¹³⁶ *Id. Ibid.*

¹³⁷ Manuel de Diéguez, *Visages de Montherlant*, extrait de son article paru dans *Combat* du 7-2-1950.

d'ailleurs, Don Bernal n'hésite pas à le rappeler à Alvaro : « Votre chevalerie vous égare. Vous êtes un de ces esprits charmés de leurs propres rêves, qui peuvent devenir si dangereux pour une société. » (M. S., II, 1).

Alvaro, Georges et Ferrante renvoient une image identique : même vision sombre de la vie, même mépris pour ce qui est médiocre ou vulgaire, même retraite dans une solitude blessée, même absence de tendresse. Tous les trois font souffrir leur entourage incapable de respirer à la hauteur où ils respirent ; et comme Abraham, sacrifient leurs enfants à l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes. Même cercle très restreint de "purs", même mépris pour les compromissions, pour les amours, pour l'argent et les biens matériels. Alvaro, Ferrante, Carrion et même Cisnéros ne tolèrent que la perfection.

Le premier acte présente donc des personnages, plus ou moins, stables dans leur intériorité, dans leur plein pouvoir, des hommes en action, c'est-à-dire dans leur toute puissance, dont la grandeur se mesure à leurs prétentions superbes, à leur statut. Ils dominent tous les autres personnages par les décisions qu'ils sont amenés à prendre, Ferrante ordonnant à Inès de convaincre Pedro : « Je ne vous demande pas de rompre avec don Pedro. Je vous demande d'user de votre pouvoir sur lui pour qu'il accepte un mariage dont dépend le sort du royaume. » (I, 5, pp.45-46), ou ordonnant de faire mettre son fils en prison : « Allez, allez, en prison ! En prison pour médiocrité. » (I, 7, p.50). L'action de Ferrante se manifeste dans la modalité de ses phrases, il est dans une position de force parce qu'il commande.

Cisnéros aussi agit par les ordres, c'est de son vouloir que dépend l'avenir de son neveu : « Il est pourtant assez notoire que j'accorde quelquefois ce qu'on ne me demande pas, mais que je n'accorde jamais ce qu'on me demande. » (I, 5, p.31), « Eh bien ! non, Luis, vous resterez à Madrid » (I, 7, p.45) ; cette volonté du moine est un acte de responsabilité du père qui veut tancer son fils jugé trop faible et médiocre.

Alvaro, est très sûr de lui au début de la pièce, il ne fait que protéger son désir de submersion infinie, son combat singulier contre l'univers dressé tout entier contre les valeurs nobles apparaît sans espoir, plutôt que de trahir sa propre grandeur, il reste l'ascèse des premiers Chrétiens fuyant les Barbares¹³⁸. Au premier acte, l'on assiste à une réunion de cinq Chevaliers de l'Ordre de Santiago; don Alvaro, dit le "maître de Santiago", dit non à la mission du Nouveau Monde, dont le but est de consolider la conquête de l'Espagne; s'il allait

¹³⁸ Manuel de Diéguez, *Le Maître de Santiago*, Extrait de "Paroles françaises", 6 mars 1948

aux Indes, ce serait pour protéger les Indiens : « Je vous demande pardon, mais dans toutes ces histoires de conquêtes, je me sens en plein ridicule. » (I, 4, p.40). Alvaro prône l'inaction, car comme le dit la reine dans *Le cardinal d'Espagne* : « C'est le royaume qui est la mort. C'est faire quelque chose qui est la mort. » (II, 3, p.80), Face à l'occasion d'agir, Alvaro dit non.

Georges également se présente comme un personnage fort, du fait de son statut social : « Oui, je dispose de vous, à cause de ma situation sociale. » (II, 5, p.93), il use de belles paroles pour montrer la médiocrité de son fils et en même temps pour rabaisser son ancienne maîtresse : « Le terrain est mauvais. Je le sens. Tout le crie. » (III, 3, p.113). Cependant, ses reproches et plaintes ont pour objectif de transformer son fils, mais il est face à un obstacle : « Et pourtant, et pourtant... j'aurais voulu faire de toi un homme. » (II, 4, p.85), mais « tu n'y mets pas du tien » aurait-il continué.

Tous ces personnages, principaux, ont en commun le dédain pour leur progéniture, leurs amies, leurs proches ; seuls avec leur idéal qui les épuise, ils sont sombres comme la nuit parce qu'ils ne connaissent pas la joie. Tous sont sûrs d'eux au début des pièces, mais cette sérénité apparente va laisser place à un trouble que l'on perçoit dès le deuxième acte.

II- L'ambiguïté des actes et l'inconstance

Sous cet aspect, les héros de Montherlant sont des êtres dont la constante est la contradiction. Ses personnages sont décrits dans une complexité dont la dégradation de la force en faiblesse se laisse démontrer, ainsi qu'il l'atteste : « Mes héros sont presque tous des hommes, des femmes qui ont été forts, et qui deviennent faibles, ou qui se croient forts, et se révèlent faibles. »¹³⁹.

Cette prochaine analyse des états de conscience des personnages correspond, après la précédente à un nouvel état intérieur participant des deux principes moraux défendus par Montherlant et qui explicitent sa dramaturgie, il s'agit du « syncrétisme »¹⁴⁰. C'est d'ailleurs ce que confirme la sœur Angélique : « Ne cherchez pas à percer ces choses. Il y a de tout en certaines âmes. Et parfois dans le même moment » (p. 913). Elle fait allusion au personnage

¹³⁹ Montherlant, cité par Jean-Luc Dejean, dans *Où en est la France ? Le théâtre français d'aujourd'hui*, Paris, Fernand Nathan-alliance française, 1971, p.36.

¹⁴⁰ Toutes les différentes facettes d'un être, la multiplicité de l'homme, « *Syncrétisme et alternance* » développé dans *Aux Fontaines du désir* de Henry de Montherlant, Paris, Gallimard, 1927.

dont la force et la puissance vantées au départ ne sont qu'apparence, et dont la clairvoyance se mue en folie.

L'action (l'acte) dans les pièces de Montherlant étant intérieure, s'éclaircit par l'analyse des différents états d'esprit des personnages. L'étude de ces derniers permet de constater leur évolution au niveau intérieur, ce qui constitue l'action dramatique (intrigue). L'ambiguïté des caractères entraîne celle des actes.

II-1- La complexité des personnages

Ces drames reposent sur des personnages ambigus, complexes, incohérents chacun à sa manière. Ce sont bien l'ambiguïté, l'incohérence, la complexité qui constituent les moteurs de l'action dramatique dans ces pièces dont le but est de décrire les variations sentimentales, c'est dans ce sens que Montherlant déclare dans ses Notes : « L'homme est pareil à un cours d'eau. Il est mobile et tout lui est possible »¹⁴¹ L'ambiguïté des personnages repose sur la question suivante : qui sont-ils vraiment ?

Cardona aime son oncle autant qu'il éprouve de la jalousie et de la haine pour lui Il « mêle l'admiration et l'animosité, l'affection et la perfidie, la clairvoyance et l'inconscience. ». Cet homme oscille de l'affection écorchée à la méchanceté perfide comme le décrit Aralo dans une formule qui le résume : « Le petit-neveu souffle le chaud et le froid. » (I, 3, p.27). Il trahit en même temps qu'il protège son oncle des attaques ennemies ; le neveu est le confident et le souffre douleur sur lequel Cisnéros exprime son pouvoir : « Cardona est un faible basculé par des postulations simultanées contraires à la manière de Baudelaire ».

De même, la reine Jeanne oscille entre la sagesse et la folie : « Elle voit l'évidence et c'est pourquoi elle est folle » dit le moine (III, 2, p.99). Seule face au Cardinal elle évoque l'amour charnel qui l'unissait à son époux : c'est sa perte qui l'a conduite à la folie : « Les ténèbres me plaisent ; avec la fin du jour je suis mieux. En me dérobant tout objet, l'obscurité me permet de ne penser qu'à ma peine. Je suis morte de chagrin le jour que mon époux est mort. » (II, 3, p.1137)¹⁴². Son comportement est insoutenable de véhémence, mais des éclairs d'une lucidité féroce traversent son discours : « Tous ceux qui croient qu'on les persécute sont en effet persécutés.- je ne vais nulle part, je suis immobile. Mais vous, où allez-vous ? Comment pouvez-vous faire un acte ? » (II, 3, p.1139). Lorsque après avoir tenu tête au

¹⁴¹ Henry de Montherlant, Notes, *Théâtre Op. Cit.*, p.xxv.

¹⁴² Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Le Cardinal d'Espagne* », Paris, Gallimard, 1972.

Régent qui tente de la contenir ou de la raisonner, pantelante, elle quitte la scène, on est sûr que le vieillard reconnaît en elle quelqu'un de sa propre trempe : « Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est que son mépris... Elle annule l'univers avec son mépris... de vouloir intervenir dans les événements ! Comme elle cherchait à m'humilier ! La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, la plaie d'une tentation inassouvie. » (III, 2, p.1154). Il a pour elle une sorte d'admiration tout en éprouvant du mépris pour la passion à laquelle elle s'est livrée et qui la rend aussi méprisable que tant de ses consœurs selon Montherlant : « Madame, il ne me faut pas moins que la plus forte prière intérieure pour chasser les images affreuses que vous évoquez. Je vous conjure de ne pas continuer. » (II, 3, p.1137), en fait, la reine évoque les images de nudité de son époux : « Alors sa poitrine était comme les montagnes. Ses jambes étaient comme les racines quand elles s'étendent au pied des arbres. Sa toison était comme la toison des bêtes... » (II, 3, p.1137). Ces allusions, faites devant un homme d'église relèvent de la démence.

De son côté, Cisnéros est celui qui se trompe sur ce qu'il est. Toute la pièce décrit un homme partagé entre deux aspirations : il rêve de retraite mais ne peut se détacher du pouvoir. Il est en même temps franciscain recherchant la pauvreté et le retirement, et un mégalomane empoisonné par le goût de l'autorité : « Quand on est ensemble moine franciscain et gouverneur d'un royaume, est-ce qu'on n'est pas un personnage ambigu ? » (I, 2, p.18). Il prétend être à l'abri des affronts, pourtant à la fin de la pièce, il considère la réponse royale comme un désaveu, ce qui le tuera d'ailleurs : « Vous vous lamentez comme la folle : « Tout ce que je fais est mal ! » Un homme comme vous ne devrait pas avoir besoin qu'on lui rende justice. » (III, 2, p.107) lui dit avec sarcasmes Cardona.

Le personnage de Ferrante est analysé sous des points de vue contradictoires par les autres. L'Infante clairvoyante dit de lui : « ...aujourd'hui et demain ne sont pas fils de la même mère, et moins que jamais sous le coup du Roi. Il est naturellement incertain, et son art est de faire passer son incertitude pour politique. Il noie le poisson par hésitation et inconsistance, mais il arrive à déguiser cette noyade en calcul profond. » (II, 5, p.96). Sous son statut d'homme politique, il apparaît comme un cynique éhonté qui manipule sans scrupules les valeurs : « Je répugne au style comminatoire, parce qu'il engage. Je préfère le style doux. Il peut envelopper tout autant de détermination solide que le style énergique, et il a l'avantage qu'il est plus facile de s'en dégager. [...] Ce que je dis ne compte jamais seul compte ce que j'écris » (II, 1, pp.57, 58).

Vue sous l'angle du père, il est impatient, cruel et intolérant, son état de fluence se manifeste également dans ses sentiments, il dit à Pedro : « Il m'arrive, quand je viens de duper

merveilleusement quelqu'un, de le prendre en pitié, le voyant si dupe, et d'avoir envie de faire quelque chose pour lui.»(I, 3, p.33).

En même temps, il lui arrive de manifester de la sympathie et de la tendresse, de la délicatesse, c'est le cas avec Inès et le jeune page Dino del moro qui le compare aux lucioles, alternativement lumineuses et obscures. Montherlant dit à ce propos : « C'est tout le clair-obscur de l'homme, qui existe chez tous les êtres, mais poussé à un point extrême chez le Roi»¹⁴³. Ferrante est indéterminé et impénétrable, ses propos et ses pensées secrètes surabondent de contradictions, comme le constate l'Infante qui analyse son comportement avec clairvoyance : Il affirme les deux choses contraires, à la fois spontanément, parce qu'il est irrésolu, et systématiquement, afin de brouiller ses traces. Il mélange avec danger des éléments inconciliables ; nul ne sait ainsi ce qu'il pense, mais c'est parce qu'il n'a pas de pensée précise, hormis quelquefois, sur son intérêt immédiat ¹⁴⁴

Mais la totalité des informations recueillies sur lui dit qu'il est indéfinissable. Pedro dira de son père : « Vouloir définir le Roi, c'est vouloir sculpter une statue avec l'eau de la mer» (II, 5, p.90) Cette ambiguïté du roi suscite en même temps terreur et pitié. André Blanc¹⁴⁵, le résume ainsi :

C'est un mélange de passion, de hauteur verbale, d'impassibilité royale et de sensibilité à fleur de peau, de douceur et de cruauté, de tendresse et de mépris, de sincérité et d'hypocrisie, de réalisme cynique et de rêve, de force apparente et de faiblesse réelle, de foi religieuse et d'immoralité, le tout sur fond de douleur et de dégoût, accompagné du sentiment très vif de l'approche de la mort.

Ferrante est le personnage instable et ambigu par excellence du théâtre de Montherlant, d'ailleurs jusqu'à la fin de la pièce, il ne réussit pas lui-même à percer son propre mystère: «Ô mon Dieu ! dans ce répit qui me reste, avant que le sabre repasse et m'écrase, faites qu'il tranche ce nœud épouvantable de contradictions qui sont en moi, de sorte que, un instant au moins avant de cesser d'être, je sache enfin qui je suis. » (III, 8, p.148).

Sous l'impulsion du courroux, il fait jeter son fils « en prison pour médiocrité », mais dès le début de la pièce, il hésite sur la décision à prendre à l'encontre d'Inès qui gêne sa politique : « Un roi se gêne, mais n'est pas gêné.»(I, 3, p.28) Ce n'est pas pour cela qu'elle provoque son ressentiment. La gentillesse de la jeune femme l'a ému, au point qu'il se laisse aller malgré lui aux épanchements : « La cour est un lieu de ténèbres. Vous y auriez été une

¹⁴³ Henry de Montherlant, *La Reine morte*, « *En Relisant La Reine morte* », Paris, Gallimard, 1947, p.170.

¹⁴⁴ Marie-Claude Hubert, dans la préface de *La Reine Morte*, Collection Folio théâtre, Paris, Gallimard, 2006 p.23.

¹⁴⁵ André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, Paris, CDU et SEDES réunis, 1995, p.53.

petite lumière.»(I, 5, p.43). Cette modification du roi qui se déclare « bien meilleur et bien pire» forme le ressort dramatique de la pièce. Le personnage du roi oscille entre le dédain et la sympathie, attestant le mouvement interne de l'action de la pièce.

Ferrante affiche aussi une sérénité admirable au début de la pièce, même si les nouvelles que lui apporte l'Infante ne sont guère réjouissantes il garde son calme pour rester noble devant la jeune fille : « Si moi, le Roi, je vous dis que je comprends votre mal, et si votre mal n'en est pas adouci, à votre tour vous m'aurez offensé.»(I, 1, p.19). Cette pondération cache un trouble interne causé par l'attitude de son fils d'une part, et la lassitude de l'autre : « Mon cœur qui, au plus fort des batailles, n'a jamais perdu son rythme royal, se désordonne et palpite comme un coq qu'on égorge.»(I, 2, p.23).

À travers son irrésolution, ses hésitations et son incertitude, Ferrante pose des actes absurdes qui n'ont aucune valeur : « Moi aussi je me suis retiré, moi et toute mon âme, de mon apparence de roi ; mais cette apparence reçoit encore les honneurs, comme le cadavre du roi Henri, ou bien tue encore, et tue presque au hasard, comme l'armure vide.»(III, 6, p. 125).

Son comportement corrobore la description faite de lui. L'action de Ferrante consiste à réaliser le mariage entre Pedro et l'Infante de Navarre pour consolider la puissance des deux royaumes, mais, par son caractère, inconstant, irrésolu, il ne prend pas les décisions adéquates : avoir mis son fils en prison était malhabile comme l'était aussi la décision de faire tuer Inès. C'est ainsi que, Marie-Claude Hubert¹⁴⁶, concluant sur cette indécision, déclare : « Dans cette tragédie où l'aléatoire régit les conduites humaines, où les actes les plus graves sont accomplis sous le coup de l'impulsion sans que l'on sache exactement ce qui les motive, la mort, qui aurait pu être évitée, n'en paraît que plus absurde. ».

Si Ferrante est indécis sur les motivations de son crime, elles sont néanmoins précises dans ses propos, contrairement à cette idée qui sous-tend un crime gratuit. D'abord, on pourrait lui donner un motif politique, pour aller au-delà des explications de Montherlant qui rejettent une thèse sur la raison d'Etat, Inès constitue un obstacle pour le projet navarrais même si morte, la situation ne saurait changer, mais cette idée a été déjà émise par les conseillers, car en laissant vivre Inès, cela supposerait une faiblesse de la part du roi qui doit rester fort.

¹⁴⁶ Marie-Claude Hubert, *préface de La Reine morte*, Collection Folio théâtre, Paris, Gallimard, 2006, p.25.

Ensuite Inès représente tout ce vers quoi le roi se sent glisser : l'attendrissement, l'affaiblissement du caractère, l'amour de l'a vie, elle qui chante l'amour d'un enfant à naître alors qu'il a raté le sien; de plus il privilégie le bien pire qui est en lui, c'est en cela qu'il dit « aimer en elle le mal qu'il lui fait » ; la liste de ces motifs n'est pas exhaustive. Cependant, Ferrante aurait pu la laisser vivre car il s'écrie finalement: « Acte inutile, acte funeste» (III, 7, p.143).

Au contraire de Ferrante qui trouve du plaisir à rabaisser et à ridiculiser son fils, Cisnéros voudrait préparer son neveu aux grandes affaires, pour cela il doit être courageux : «Vous craignez le roi. Vous auriez craint la reine, si elle vous avait connu. Tout cela est indigne de vous et de nous. Ce n'est pas tout qu'être père de quatre enfants; il faut encore être homme, et non soi-même enfant. Quand un gamin a peur de nager on le jette à l'eau.»¹⁴⁷.

Le moine se pose en éducateur, mais son attitude dément cette volonté de faire de Cardona un homme car même si le jeune soldat a du respect pour son oncle, il reconnaît la faiblesse de ce dernier à savoir son goût accentué du pouvoir qui le pousse à commettre des actes déshonorants : « La boue elle aussi vous enivre.»(III, 2, p.101). Si Cisnéros est l'impitoyable et méchant régent que l'on décrit, s'il est partagé entre deux passions, son action, à savoir rester au pouvoir, parce qu'il aura choisi sa passion la plus forte, est vouée à l'échec, s'étant attiré des ennemis de toutes parts.

Contrairement à Alvaro qui ne veut rien faire, Cisnéros échoue parce qu'il en fait trop : « Dans la situation où je suis, il ne faut pas faire les choses à moitié, il faut les faire terriblement. Quand elles sont faites terriblement, alors elles sont faites.»(III, 5, p.117). Le moine a une énergie en quelque sorte surnaturelle, qui augmente à mesure qu'il vieillit. Son action est à la limite écœurante : il est impitoyable, et a comme moyen de recours la force : « Il a commencé en se montrant impitoyable parce qu'il avait peu de naissance, et qu'il lui fallait cela pour établir son autorité.»(I, 2, p.24).

Par son orgueil, le cardinal blesse les autres sans scrupules, en cela, sa chute n'est plus une probabilité mais une certitude : « Pardonnez-moi. Mais vous m'avez blessé au moment où il fallait vous en garder bien, et vous le saviez. Je suis un homme sensible.»(I, 8, p.49). Les blessures infligées à Cardona seront les leitmotifs de ce dernier dans sa trahison.

¹⁴⁷ *Le Cardinal d'Espagne*, I, 7, pp.66-67.

Georges est également un personnage complexe dans la mesure où il exige de son fils des qualités supérieures. Son intolérance, sa rigueur et sa dureté envers ce fils « indigne » et « médiocre » pourraient être justifiés, mais, il reste un personnage ambigu. Cherchant à percer le mystère de sa personnalité, celle d'un homme à la quête d'un idéal de délicatesse, on est tenté de dire que, comme Ferrante, Georges est insaisissable : « Les années passent, et cependant, touchant les âmes, je vais toujours de ténèbres en ténèbres. Il m'arrive de faire sur elles d'étonnantes et enfantines erreurs. » (II, 3, p.78). Loin d'être quelqu'un de convenable, ce père veut apprendre à son fils les convenances sociales : « Mais tout ce qui est sérieux te fait bailler, comme il y a certains hommes, tout ce qui est tendre les fait rire. [...] Tu as une façon de volatiliser tout mot un peu profond que je te dis, de le rendre inexistant [...] Et pourtant, et pourtant... j'aurais voulu faire de toi un homme. » (II, 4, pp.84-85). L'avocat voudrait convaincre sa maîtresse et son fils, il échoue, exigeant des autres des qualités, mais ne peut s'imposer à lui-même des sacrifices. Georges Carrion est un homme à la recherche de l'inaccessible, un homme qui voudrait se redéfinir, en corrigeant son fils, mais par maladresse, échoue. C'est pour défendre son fils contre les absurdités de son père que Marie lance à ce dernier : « ... mais cessez de vouloir modeler cette petite âme selon vos excentricités. [...] Mon fils n'a pas besoin d'être exceptionnel. [...] Au lieu d'exiger toujours avec fureur l'impossible, prenez donc les hommes tels qu'ils sont. » (III, 3, pp.124-125).

De plus, le premier mouvement de Georges était de protéger son fils en refusant que Marie l'emmène au Havre soumis à des bombardements :

Il paraît qu'il y a une idée du Havre qui flotte dans l'air. Mais je serai très ferme là-dessus. Paris, encore, à la rigueur... Mais le Havre ! Avec les avions, les risques de débarquement, la situation sanitaire, qui est mauvaise. [...] C'est entendu, je ne suis père que depuis deux ans, mais maintenant je le suis : j'ai le devoir et le droit de protéger mon fils contre qui que ce soit, fût-ce contre vous. Même s'il n'est pas tout à fait ce que je voudrais qu'il fût. Même si, bien de fois, il me rebrousse et m'attriste. Vous n'irez pas au Havre. (II, 5, p.92)

Georges fait valoir son statut de père au début de la pièce en protégeant son fils, mais par la suite, il le sacrifie en permettant que Marie l'emmène : « Dès lundi, à Marseille, je commence les démarches pour votre laissez-passer. » (III, 4, p.137). Ce changement de comportement dénote la complexité du personnage, vouloir protéger son fils du danger et ensuite l'y exposer. Dans *Demain* aussi, il le protège tout d'abord : « Cette histoire de Résistance ? Je ne veux pas qu'il se mette de la Résistance. » (I, 1, p.562), au deuxième acte, à cause des menaces, il laisse pourtant son fils face au danger : « Je suis prêt à t'autoriser à faire quelque chose dans la Résistance, à condition que tu le fasses raisonnablement. » (II, 4,

p.580)¹⁴⁸. Ces changements chez Georges pourraient trouver leur justification dans les changements sentimentaux opérés en lui au cours des deux pièces : Georges aime Gillou dans *Fils de personne*, mais ne l'aime plus dans *Demain* :

Cette longue déception qu'il traînait à sa suite, qui stagnait en moi des heures durant après son départ, c'était encore une des formes de mon amour pour lui. A vrai dire, j'aimais peu de choses en lui. Mais je l'aimais encore dans ce que je n'aimais pas de lui. Et au fond, oui, même quand je vous ai permis de partir tous deux pour le Havre, je n'avais pas cessé d'espérer. [...] 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. [...] On croit que je l'aime, et je ne l'aime pas. [...] Je ne l'aime pas, parce que je ne trouve pas cet amour dans mon cœur. (I, 2, pp.564-566)

Cette indifférence absolue explique son acte, il lâche vers le risque un être qui n'est qu'un étranger pour lui. A une ardeur d'affection dans *Fils de personne*, succède une grande indifférence parentale dans *Demain*. En effet, Georges n'a jamais eu la fibre parentale, parce qu'il ne s'est jamais vraiment occupé de son fils, c'est ce qu'il dit dans *Fils de personne* : « Je ne suis pas un père ; je suis un homme qui choisit. »(III, 3, p.124).

Dès les premiers dialogues avec son fils, Georges Carrion annonce : « J'avais misé sur toi. J'ai perdu. Cela aussi était un songe »¹⁴⁹. Il s'avoue vaincu avant d'avoir essayé alors qu'il prétend être un « grand honnête homme »¹⁵⁰. Avec son fils, il se ferme sur des « trop tard » pour s'enfuir devant ses responsabilités. Cet homme suit un double code de vie : le sien, et celui qu'il destine aux autres. Lorsqu'il rejette de l'argent avec mépris au point de réprimander Gillou pour avoir acheté un billet de loterie (II, 4, p.80), alors qu'il joue sans hésiter avec son argent ou du trafic d'influence pour obtenir un laissez-passer des autorités nazies, il met ses principes en défaut. C'est encore le cas quand il est offensé par Marie à l'idée qu'elle songe rejoindre son amant, alors qu'au début, il est en retard pour le week-end avec son fils parce qu'il était chez sa maîtresse Jacqueline. Il fait le reproche à Gillou de toujours citer, de ne rien sortir qui soit de lui, alors qu'il n'arrête pas de faire de même : « Je ne me serais jamais permis de concevoir une telle pensée. Mais elle est d'Euripide, qui est un auteur classique....» (III, 3, p.122).

Georges aveuglé par sa passion de la perfection, ne s'érige pas en modèle pour son fils. Ce tiraillement dans l'esprit du personnage détermine l'action de la pièce qui dépend de tous les mouvements de l'âme de cet homme. Derrière ses affirmations se cache une incertitude parce que la morale de qualité qu'il propose est différente de celle qu'il applique.

¹⁴⁸ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Demain il fera jour »*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁴⁹ *Fils de Personne*, I, 3, p.39.

¹⁵⁰ Paul Ginestier, *Montherlant*, Paris Seghers, 1973, p.38.

Les raisons qui dictent sa conduite sont éclaircies : la médiocrité, l'absence de qualité, de noblesse font de Gillou un être méprisable, dont il ne peut s'occuper :

Les enfants ! Nous autres, nous rêvons toujours de faire sortir un jour quelque chose de grand d'une de ces petites molécules informes. Et quand un de ces enfants est le nôtre ! Or, voici : mon expérience, ma culture, vingt-cinq ans de réflexion sur le monde et de jeu contre les hommes, il y a un enfant dont c'était le destin, à double titre, que je lui communique tout cela puisqu'il est de mon sang, et que je l'aime ; et c'est précisément en lui que je ne peux pas le faire, parce qu'il est bête, et parce qu'il est bas. Comment n'en avoir pas de rancœur ? Comment n'en devenir pas injuste ? Et pourquoi m'occuperais-je de lui puisqu'il est médiocre ? (III, 3, p.123)

À l'inverse de Ferrante, Georges connaît les raisons de son rejet ; mais il hésite aussi, parce qu'au premier acte, il est prêt à céder à la requête de Marie ; au second, il s'oppose au départ pour le Havre, et au troisième, il capitule parce que son désespoir est plus fort que son affection pour Gillou. Ce personnage reste constant dans sa position, mais son irrésolution sur l'attitude à avoir par rapport à son fils est incohérente, il l'aime et il le repousse : « Tour à tour je l'attire et je l'écarte [...] Je l'aime, et je n'aime pas sa présence. » (III, 3, p.131).

Pour comprendre ce comportement, il faudrait revenir sur les relations père et fils. Georges est en proie à une passion : sa tendresse, sa rigueur, et sa douleur. Sa passion le fait extravaguer, comme l'attestent les propos de Montherlant : « Cet amour de Georges, ayant un côté passionnel, à l'inintelligence de la passion. Il s'acharne, ce qui est presque toujours inefficace. Il s'irrite, ce qui l'est toujours. Il est vétilleux et jaloux. »¹⁵¹. Ce délire est le fait qu'il ne peut aimer sans estimer, or il est le premier à piétiner ses principes, car il aime Gillou, et cet amour provoque un sentiment de faiblesse chez lui : « En ce moment je l'avoue, je suis faible. C'est que depuis quatre mois, je n'ai plus repris mon équilibre. Un jour je le reprendrai. » (I, 4, p.51).

Georges donne l'impression de rechercher cet équilibre perdu tout au long de la pièce, et les moyens qu'il choisit sont dans le dédain et le mépris qu'il exprime à son fils. Parce qu'il est un homme libre, il choisit d'abandonner Gillou : « ...Je suis un homme qui choisit. » (III, 3, p.125). Toutes les hésitations de ce personnage ne sont que de simples péripéties, parce que dès le départ, il refuse de jouer le jeu : « Le mal est fait. La preuve est acquise que cet enfant n'est pas attaché à moi. Mieux vaut donc qu'il s'en aille, et que ce long malentendu prenne fin. » (I, 4, p.51). Dès le premier acte, Gillou est condamné, par ses réflexions et ses réactions de gosse que son père prend très au sérieux : « Un petit mot peut

¹⁵¹ Montherlant, *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972, pp.46-47.

condamner un être plus sûrement que si vous l'aviez vu voler à la devanture d'une boutique.»(III, 3, p.113).

De même, dans *Demain*, Georges rejette l'idée de voir son fils se mettre dans la Résistance, mais par la peur, il le sacrifie: « Georges, qui naguère avait des idées nobles, justes, nécessaires, maintenant se montre vil sous l'empire de la peur. »¹⁵², de plus, au début de la pièce, il dit ne plus avoir d'amour pour Gillou : « On croit que je l'aime, et je ne l'aime pas. »(p.565)¹⁵³ ; mais à la fin de cette pièce, il semble racheté par l'amour, amour qui lui revient dans son angoisse finale : « C'est parce que je l'aimais que je suis revenu à Paris, et tout ce que cela a entraîné... » (p.591)¹⁵⁴, dans cette reprise de conscience de son amour pour Gillou, Georges exprime également sa culpabilité et son regret, c'est par sa décision, par son acharnement à vouloir faire de son fils quelqu'un d'honorable qu'il l'entraîne vers la mort : « Puni pour le mal que j'ai fait. Puni aussi pour le bien que j'ai fait. Puni pour le mal et le bien que j'ai faits. » (p.590)¹⁵⁵. En effet, tous les actes de ce père sont couronnés par l'échec.

La même ambiguïté est remarquée chez Bruno même si elle se rapproche davantage de la complexité comme l'affirme son ami Pierre : « O délire digne des Dieux, je veux dire : digne de l'homme ! Deux êtres s'accrochent, sont heureux, ce miracle se fait, et l'un des deux le détraque, par absurdité et obstination.»(*Un Incompris*, 5, pp330-331). En réalité, Bruno est contre la faiblesse et l'indignité, c'est pour cela qu'il ne peut tolérer les retards de son amie Rosette : « Elle doit avoir oublié complètement la menace que je lui ai faite. Je veux que la leçon porte ; sinon, à quoi bon ? » (p.322)¹⁵⁶, Bruno ne voudrait pas que ses menaces soient prises à la légère, tout comme il ne voudrait pas que Rosette méprise sa parole, c'est pour cela qu'il agit, il décide de rompre si elle arrive à nouveau avec du retard : « Rosette ne rira pas tout à l'heure, si elle arrive à moins le quart passé, car je ne démordrai pas de ce que j'ai dit.»(p.320).

Bruno reste constant dans sa position, il est catégorique, contrairement aux autres personnages, cependant, cette intransigeance fait tout de même de lui un personnage complexe, comme il le reconnaît d'ailleurs : « Hélas ! moi qui suis jeune encore, comment

¹⁵² Henry de Montherlant, *Demain il fera jour, Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁵³ *Id. Ibid.*

¹⁵⁴ Henry de Montherlant, *Demain il fera jour, Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁵⁵ *Id. Ibid.*

¹⁵⁶ Henry de Montherlant, *Théâtre, "Un incompris"*, Paris, Gallimard, 1972.

ferai-je pour vivre dans un monde où les motifs de mes actes sont aussi incompréhensibles à mes semblables qu'ils pourraient l'être à un bœuf ou à un cheval ? » (p.329), par sa complexité, il est un incompris.

Alvaro, au contraire des autres personnages principaux, est assez lucide. Du début à la fin de la pièce, il n'a qu'une passion : la retraite dans le dépouillement absolu car pour lui, le monde est malhonnête : « Vous ne savez pas à quel point je suis affamé de silence et de solitude : quelque chose de toujours plus dépouillé... » (II, 1, p.67) Ce personnage vit dans le désespoir mais croit en Dieu. Il est dégoûté du monde et fuit la compagnie des hommes. Alvaro, chevalier blessé au plus profond de son âme par la déchéance morale de son pays, se retire dans un couvent. Dans la tourmente, don Alvaro ayant mesuré sa lassitude, n'a soif que d'un « immense retirement » :

La gloire de l'Espagne, dit-il, a été de réduire un envahisseur dont la présence insultait sa foi, son âme, son esprit, ses coutumes. [...] Vouloir changer quelque chose dans les territoires conquis, quand il est si urgent de réformer la patrie elle-même, c'est comme vouloir changer quelque chose dans le monde extérieur, quand tout est à changer en soi... Il y a un état de l'Espagne auquel je veux avoir le moins de part possible. L'Espagne est ma plus profonde humiliation. Je n'ai rien à faire dans un temps où l'honneur est puni, [...] où tout ce qui est grand est rabaisé et moqué, où partout au premier rang j'aperçois le rebut, [...] où partout le triomphe du plus bête et du plus abject est assuré. Avant, nous étions souillés par l'envahisseur. Maintenant, nous sommes souillés par nous-mêmes ; nous n'avons fait que changer de drame... Mais vous, pleins d'indifférence ou d'indulgence pour l'ignoble, vous pactisez avec lui, vous vous faites ses complices. Hommes de terre! Chevaliers de terre! (I, 4, pp.44-52)

Malgré un bref instant d'hésitation, il réussit à sauver son idéal par l'intermédiaire de sa fille.

L'inconsistance n'est pas le fait de la sœur Angélique certes, mais l'ombre est au centre d'elle-même. La crise de la foi qu'elle subit en est la preuve :

Quand les paroles de l'Écriture, qui tant de fois vous ont donné tant de force, ne vous donneront plus rien ; quand, tenant cela (le chapelet) dans ses doigts, on n'aura plus envie de le porter à sa bouche; quand il vous viendra des idées si effroyables que vous y apprendrez ce que c'est que le désespoir, et par où l'on y va, et quelle est la tentation qui peut naître de ce désespoir... (p.884)

Bien que contrôlant ses affections, sœur Angélique ne se fait plus d'illusions, elle est découragée et pleine de doutes suite aux persécutions dont est victime Port-Royal. Parce qu'elle est dans l'incertitude et l'inconstance, la sœur Angélique doute de sa foi. En effet, lorsqu'elle dit : « Me voici tout juste devant les Portes des Ténèbres », elle sous-entend qu'elle est au bord du doute, parce qu'elle incarne le christianisme dans sa pureté, elle est sur le bord de « l'incroyance », et quand elle dit : « Prier ? Prier Dieu ? Mais si Dieu... ? Je me perds quand j'y pense. » (p.885), elle élude en réalité sa pensée : « Mais si Dieu n'existait pas ? ». Toute la scène finale avec la sœur Françoise ne dit que le contraire de la pensée de

sœur Angélique : « Quelle prière ? Quelles paroles ? » (p.913), ni la prière ni la parole ne peuvent être d'aucun secours. La parole même de cette sœur est ambiguë, elle se sent si faible qu'elle n'est plus capable de dévoiler sa véritable pensée.

L'arrivée de l'Archevêque et sa suite est le début pour elle de la persécution ; elle va douter de Dieu, de la grâce. Lorsqu'elle déclare : « La grâce n'entre point là-dedans. »(p.912), ses dernières phrases, dites machinalement, sans conviction, signifient le contraire de sa pensée : « Je ne sais ce que je retrouverai. »(p.915), alors qu'elle devrait penser retrouver Dieu comme la rassure sœur Françoise : « Vous retrouverez Dieu et Port-Royal partout. »(p.915), absente d'elle et de sa pensée, elle parle à la place d'une autre : « Je veux dire que la nuit qui s'ouvre passera comme toutes les choses de ce monde. Et la vérité de Dieu demeurera éternellement, et délivrera tous ceux qui veulent n'être sauvés que par elle. ». Sœur Angélique veut rester fidèle à son ordre, mais c'est une fidélité sans la foi, elle a la passion de la fidélité : « Je demanderais à Dieu votre mort, plutôt que de vous voir signer ! » mais est sur le point de perdre sa foi : « Le martyr sans la foi ». Elle combat pour une cause à laquelle elle ne croit plus, mais continue par fidélité.

Les personnages principaux de Montherlant partagent l'un des traits qu'il décrit particulièrement dans son théâtre : l'ambiguïté. Ils sont partagés entre des sentiments contradictoires : amour, haine, mépris, respect, dédain, sérénité, trouble, force, faiblesse. Chacun d'eux est un mélange de toutes ces particularités qui se révèlent progressivement, et qui au deuxième acte laissent percer le mystère de leur complexité. En conséquence, l'action dans ce théâtre est absurde, sans justifications, elle permet de comprendre cette philosophie de la vanité de tout acte, car chez Montherlant, elle est régie par le hasard et l'arbitraire. Ciséros, Ferrante, Georges agissent sous le coup de l'impulsion, sans véritable motivation. Leurs actions sont faites sous le coup de la passion, *et in fine*, on aboutit à la mort.

II-2- L'instabilité sentimentale

La parole de Ferrante excelle par l'instabilité et l'incertitude. Cette instabilité se communique dans ses sentiments qui oscillent entre l'amour, le mépris, la souffrance et la colère pour son fils d'une part, la solitude, la lassitude de sa vie d'autre part. De ces différents sentiments parfois contradictoires, naîtront des décisions, des actions qu'il aura du mal à justifier.

L'action de la pièce dépendra de ses hésitations de ses verdicts car c'est lui qui tranche le sort des autres personnages, d'où une action différée et chaotique. Ferrante est troublé par son fils. Il l'aime et le méprise en même temps : « J'ai honte. Je ne veux pas que mon fils sache ce qu'il peut sur moi, ce que ne pourrait pas mon plus atroce ennemi. » (I, 2, p.24), « Le Prince est une eau peu profonde. » (I, 5, p.45), Il ressent pour lui une certaine faiblesse qui serait l'âcre vestige d'une ancienne tendresse. Cette impression de faiblesse évolue en tristesse où s'ajoute de l'aversion des actes et un mépris de tout. Il avoue son désarroi par l'image, d'une abrupte singularité, de l'âme « tombée dans les pieds » (p.23). Cette image détruit subitement la tonalité altière, presque emphatique, de la parole royale en laissant découvrir la profondeur de sa déconvenue et l'agitation de son esprit. Il est troublé parce qu'il a compris la précarité de ses entreprises et la fragilité de sa puissance, à cause de la découverte de l'obstacle : « Mais quoi ! Il est un de mes actes, et tous nos actes nous maîtrisent, un jour ou l'autre. » (I, 3, p.24).

Le roi admire l'Infante mais n'hésite pas à la railler devant ses conseillers : « Mais, au contraire, si vous vous trouvez jamais devant l'Infante, surtout, ne lui parlez pas d'honneur. Elle pense qu'elle est la seule au monde à se faire une notion de l'honneur. » (II, 1, p.56). Inès lui inspire de la sympathie : « La cour est un lieu de ténèbres. Vous y auriez été une petite lumière. » (I, 5, p.43), pourtant il décide de la faire tuer. Pour résumer, ce personnage est le prototype du « bien meilleur et bien pire » de Montherlant.

Georges ne cesse de faire des remontrances à son fils. Le personnage est en effet dans un état de bouleversement et d'incertitude. Ce trouble intérieur, que connaissent d'ailleurs la plupart des personnages de Montherlant, est causé par les sentiments qu'il éprouve pour son enfant; sentiments qu'il veut refouler et dissimuler à cause de l'influence que Gillou a sur lui. Il est pris entre son affection et ce sentiment de profond dégoût que lui inspire Gillou : « Je suis pris entre l'affection que je lui porte et une certaine morale qui est mienne, morale qu'il offusque et contredit » (III, 3, p.131).

L' action de ce personnage portera l'empreinte de cette instabilité sentimentale, elle sera également passionnée, car les raisons qu'il avance pour abandonner son fils sont certes légitimes, mais invraisemblables pour un père, il est comme le dit Montherlant : « Un utopique cruel, qui anéantit d'avance ce qu'il voudrait avoir fait. »¹⁵⁷. Georges porte en lui une vision du monde qui ne peut être reproduite dans le réel, c'est le reproche que lui fait

¹⁵⁷ Henry de Montherlant, *Théâtre. Notes, Op. Cit.* p.50.

Marie : « Au lieu d'exiger toujours avec fureur l'impossible, prenez donc les hommes tels qu'ils sont. » (III, 3, p. 125).

La plus longue des tirades qui s'étend sur cinq pages est une sorte de monologue (III, 4, p.133-137.) dans lequel Georges s'adresse à son fils, mais ce dernier à l'air de s'ennuyer; en réalité il ne comprend pas le discours de son père : « Ah ! tu lisais ! Tu n'as pas pu m'écouter cinq minutes, quand jamais peut-être de ma vie je ne t'ai parlé si gravement. Eh bien ! mon ami, voilà qui simplifie les choses. » (III, 4, p.255)¹⁵⁸. Cet homme dialogue en réalité avec sa conscience. Son monologue narratif rappelle à Gillou ce qu'il a été pendant les trois mois passés à Cannes, une déception. Il avoue son échec dans ce processus de transformation qu'il a voulu opérer sur son enfant, le manque de volonté de celui-ci.

Georges étale également ses états d'âme, sa tristesse pour cet enfant raté. Il en profite pour ressasser tous les souvenirs tristes et heureux. C'est une sorte de préambule au prochain abandon de Gillou. Son père le prépare psychologiquement au sacrifice, à la séparation, à l'idée qu'il se fait de l'homme car cet enfant est resté bas, il n'a pas pu être comme son père le souhaitait, un enfant supérieur aux autres :

Tu me trahis en étant ce que tu es. Il y a deux ans, quand je t'ai repris, tu avais douze ans ; c'était un peu jeune pour qu'on pût se faire une idée de toi.[...]Quand nous nous sommes retrouvés il y a cinq mois, tu ne m'as pas déçu, au contraire : tout nouveau tout beau. Mais ensuite je t'ai connu, et il a fallu déchanter. En somme, il n'y a que cinq mois que je te connais. Et, plus je te connais, plus je trouve qu'il y a peu de chose en toi qui mérite d'être connu. » (III, 1, p.103)

La décision d'abandonner Gillou n'est que la conséquence de la veulerie de ce dernier. Arrivé à son paroxysme, le désespoir de voir cet enfant se transformer en quelqu'un de meilleur conduit Georges à se résoudre à la séparation.

Georges a peur des sentiments qu'il a pour son fils, déjà au premier acte (I, 5, p.41), sa tirade rappelle les circonstances dans lesquelles il a abandonné la femme qui portait son enfant, leurs retrouvailles douze ans après, ses relations avec ce dernier, ses remords ses attentes. Cette prise de parole est largement informative, et sa fonction dramaturgique essentielle, parce qu'elle livre toutes les informations absentes dans la mise en scène, elle fait brièvement le compte rendu complet des rapports entre père, mère, fils.

L'action est plus claire et enclenchée au moment où cet homme apporte les détails sur les événements. Marie désire partir pour Paris, cela contrarie Georges qui par dépit renonce à son fils, décision qui faciliterait ses tourments.

¹⁵⁸ Henry de Montherlant, *Théâtre. Notes, Op. Cit.* p.50.

Les tirades de Georges sont l'expression du trouble profond dans lequel il vit. Partagé entre ses sentiments d'amour et d'affection, et le dédain parce que ce dernier n'est pas comme il aurait voulu qu'il soit : « Je suis pris entre l'affection que je lui porte et une certaine morale qui est mienne, morale qu'il offusque et contredit [...] Je l'aime, et je n'aime pas sa présence. » (III, 3, p.131).

De plus Marie constitue un obstacle entre son fils et lui, obstacle qu'il estime insurmontable compte tenu de la relation étroite entre mère et fils et de « L'ampleur des dégâts. ». Ce dernier choisit certainement la solution la plus facile, celle de se dérober à ses obligations de père, d'ailleurs il est expert en la matière n'ayant pas hésité à les effacer de sa vie douze ans auparavant. Il fait part des motifs pour lesquels il renonce à son fils, toute l'action sera alors centrée sur cet abandon, cèdera-t-il ou non à cette pulsion de vouloir abandonner ce qu'il aime au nom de la qualité ?

La qualité de ce père ne s'exprime que par sa lucidité. Il est rigoureux, mais éclate de désespoir au deuxième acte. Il parle beaucoup plus que les autres personnages, cela explique son profond trouble, le mal qui le ruine, sa souffrance parce qu'« Il ne tolère que la perfection » comme Alvaro, qui est loin d'être une qualité de Gillou. Si Georges aime Gillou dans *Fils de personne*, ce n'est pas le cas dans *Demain*. L'amour s'est transformé en indifférence, c'est un fait non négligeable dans ces pièces qui montrent comment l'amour parental le plus tendre peut se métamorphoser en une indifférence absolue : « J'ai le regret de vous confirmer que M. Gilles Sandoval n'est pas quelqu'un d'intelligent, et ne le sera jamais. Cette fois plus de recours. J'ai baissé la herse de fer. Mon fils est pour moi un indifférent. » (I, 1, p.565).

Puisque l'action de ces pièces est intérieure, elle se trouve aussi dans les mutations sentimentales de Georges. Après la séparation, le père a eu du remords, pour avoir laissé partir son fils de Cannes. Le regret était associé à l'espoir de pouvoir à nouveau essayer de transformer Gillou : « J'avais du remords de l'avoir laissé partir de Cannes, j'espérais toujours, je ne pouvais me faire à l'idée de disparaître un jour sans lui avoir donné quelque chose de ce qu'il y a en moi. » (I, 1, p.564).

Montherlant évoque dans ses *Notes* l'idée que le père, en voulant opérer des changements sur son fils, cherche à se sauver de ce vers quoi il se sent pencher : la veulerie. Il veut protéger ce qui reste de bien en lui, mais à cause de la médiocrité de son fils, son projet échoue. Carrion sacrifie donc son fils à une haute idée, puis à la peur qu'il ressent. Comme Ferrante, jusqu'au bout de la pièce, Georges restera hésitant et partagé ; c'est le mensonge de

Gillou qui entraînera le dénouement : « Tu sais quelque chose ! Tu le sais ! [...] Parle ! Tout reste possible encore. [...] Dis-moi la vérité ! Ta vie entière peut en être changée, et la mienne. » (IV, 4, p.260).

Le cardinal Cisnéros commence au premier acte par clamer sa force et sa puissance sur les hommes : « Je gouverne ; je sers donc les hommes. [...] Je ne souffre pas des hommes qui m'insultent ; je souffre des hommes qui m'indignent. » (I, 7, p.40). Par la suite, il reconnaît vouloir se retirer des affaires pour se consacrer à sa vie de prêtre : « La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, la plaie d'une tentation inassouvie. (III, 2, p.100) ». Enfin il devient irrésolu, même si l'on comprend vite vers quoi penche la balance, car en réalité il est conscient qu'il aime par-dessus tout abuser, écraser, briser ses proches, même s'il ne peut l'admettre : « Mais la retraite, hélas ! n'est pas encore pour demain. » (III, 2, p.104).

Cisnéros, touché et affaibli par les propos que lui a tenus la reine, se sent à présent vulnérable et sollicite l'attention et le soutien des autres. Il a certainement réalisé combien son monde l'avait isolé de ses semblables, il était comme le lui dit la reine un « superbe » Il repense à présent à la charité chrétienne : « On parle beaucoup de charité. Mais qui a de la charité pour la vieillesse ? Qui a de la charité pour moi ? Qui me sait gré de l'effort inouï que je fais pour vivre, pour gouverner encore, pour essayer que tout tienne encore autour de moi, quand moi je ne tiens plus ? Qui me sait gré de m'intéresser au lendemain ? » [...] ¹⁵⁹.

On note une certaine contradiction dans l'esprit du Cardinal, d'invulnérable, il devient fragile : « L'ingratitude n'est pas bonne seulement en politique, elle est bonne en soi : Elle nous rappelle que nous n'avons rien à attendre qui ne vienne de Dieu ou de nous. » ¹⁶⁰. On remarque aussi ce même état de mélancolie chez le roi Ferrante. Dès le départ, il affirme sa puissance et sa faiblesse. A son fils il se laisse aller, lui fait part de sa lassitude sa douleur et de son dédain : « Je suis las de mon trône, de ma cour, de mon peuple. » (R.M. I, 3p.25).

Cette fatigue du roi laisse penser que le dessein ne sera peut-être pas accompli, en plus, il reconnaît devant Inès que : « Je ne suis pas un roi de gloire, je suis un roi de douleur » (R.M. III, 1, p.109).

¹⁵⁹ Henry de Montherlant, *Le Cardinal d'Espagne*, III, 2, p.7.

¹⁶⁰ *Id. Ibid.* I, 5, p.48.

Devant ce découragement exprimé à Inès, il est juste de dire que c'est vainement qu'il s'efforce à l'exercice de sa fonction. Si l'esprit y est toujours, le cœur par contre s'est détaché de tout, mais par habitude il continue. Cisnéros aussi, malgré sa fatigue, son âge avancé face au trop grand nombre de responsabilités, s'entête aux «gestes d'actes» car ils sont soutenus par ce qu'il appelle«l'exaltation qui vient de la terre». Cette attitude démontre une fois de plus la vanité de l'action, et la vanité du pouvoir. L'aveu de faiblesse et de lassitude de Ferrante fait écho à celui que le cardinal Cisnéros tient à son neveu : «Je suis très vieux, Luis. Quoique j'en aie et quoique j'en dise, je vis dans la douleur. » (C.E. III, 2, p.170).

Ferrante et Cisnéros vivent leur douleur en solitaires, parce qu'ils se sont mis en marge de tous. C'est pourquoi lorsque Ferrante fait comprendre qu'il aime créer autour de lui une atmosphère de tristesse et de douleur, on se demande s'il n'est pas jaloux du bonheur et de la vie qui émanent des autres personnages, et voudrait communiquer sa douleur à tous. Un roi de douleur qui sème la tristesse dans son royaume, c'est le comble de la dictature, refuser le droit de vie quand on en a plus. Par ailleurs, ces personnages sont enclins à des changements de discours, selon les situations.

Même si Alvaro aime sa fille, «raisonnablement», il n'en est pas moins déçu par ses amours, parce qu'elle aspire au bonheur terrestre dans ce monde souillé qu'il condamne ; au deuxième acte il reconnaît : « Mariana est ce que j'aime le plus au monde. »(II, 1, p.63) mais il est opposé à son projet de mariage avec Jacinto parce que, dit-il, « Les attachements me déplaisent » (II, 1, p.66). Alvaro aurait voulu protéger sa fille contre le monde : « Il arrive que je lui montre mon pays, pour qu'elle voie ce qu'elle ne doit pas être. »(II, 1, p.68) mais l'éducation de Mariana est une lourde charge qui pèse sur lui car comme il le déclare « Tout être humain est un obstacle pour qui tend à Dieu. [...]Ce qu'il me faudrait, ce sont des journées vides, si vides... Tout ce qui y entrerait, et l'amitié même, et l'affection surtout, n'y entrerait que pour les troubler. »(II, 1, p.67). Alvaro a de l'affection pour sa fille mais elle est un obstacle pour l'épanouissement de sa volonté d'absolu, parce qu'il doit l'éduquer, la protéger contre « ce qu'on voit, ce qu'on lit, ce qu'on entend », certes il est un chrétien intègre, mais la charité lui fait défaut.

Comme Ferrante il a du dédain pour sa fille parce qu'elle aime Jacinto : « On me dit que vous avez pris je ne sais quel sentiment pour le fils de don Bernal. [...]Sachez que j'ai horreur de ce genre. [...] Vous êtes une petite singesse, rien de plus. Et tout cet amour entre hommes et femmes est une singerie. »(II, 2, p.86).

Le second coup correspondant à la deuxième étape du parcours de l'état d'esprit des personnages que décrit Montherlant dans ses pièces est celui où, la grande figure, exigeant des autres des qualités de noblesse de force et de sainteté, de dignité clamant sa puissance et son invulnérabilité, se trouve dans des situations où un autre pan de sa personnalité est mis à nu, celui de la faiblesse, de la vulnérabilité. En effet, Montherlant fait ressortir le décalage qu'il y a entre ce que l'homme est ou croit être et ses actes ; il dit : « La générosité, l'honnêteté, les intentions nobles, tout ce qu'il y a de bon en nous, tout cela se dissout à l'heure critique. »¹⁶¹.

Lucide au départ, Ferrante se perd dans des lamentations, Ciséros est déstabilisé par les propos de la reine, Carrion est anéanti par la bêtise de son fils et la peur, Alvaro très lucide, est pris d'hésitations suite au complot ourdi afin qu'il se rende au Nouveau Monde sous l'exigence du roi, la sœur Angélique voit sa foi vaciller. De la force on passe à la faiblesse et à l'effondrement final. L'aveuglement, du fait que le personnage se trompe sur ce qu'il est, ou ne sache pas du tout ce qu'il est, conduit ce dernier vers des voies ténébreuses, qui l'orientent jusqu'à la fin vers le gouffre. Cependant, Alvaro, Bruno, sœur Angélique et même Ravier restent constants sur leur volonté, leur passion.

Les personnages du théâtre de Montherlant sont entraînés, dans leur chute par cette instabilité des sentiments, leur sensibilité est mise à l'épreuve ce qui leur fait perdre le contrôle du cours des événements ; Georges et Ferrante se laissent justement aller parce qu'ils sont irrités du manque de sérieux de leurs fils, Ciséros hésite entre les deux voies qui sont devant lui, c'est ainsi que le chroniqueur Rolf de Wuyters¹⁶² déclare : « On entend toujours parler de cruauté, de l'inhumanité de Montherlant. Mais attention : cette cruauté qui existe, ne vient jamais d'un défaut de sensibilité, elle vient toujours de la volonté, qui mue par l'intelligence, intervient sur la sensibilité pour la paralyser localement et momentanément. ». Dans *Fils de personne*, la décision de l'intelligence met en mouvement la cruauté. Mais celle-ci se superpose à la tendresse du père. Les cris de la tendresse de Georges se mêlent à ceux de sa dureté.

III- Une action chaotique

L'action des pièces de Montherlant aboutit au vide, au néant. Il est question, par le fait du héros, de la destruction de la grandeur proclamée. Les personnages ne sont plus dans le même état d'esprit qu'au départ. Les héros commencent par vanter un état de stabilité dans

¹⁶¹ Henry de Montherlant, *Théâtre*, dans la préface de J. de Laprade, Paris, Gallimard, 1972, p.xxvi.

¹⁶² Dans le *Théâtre*, de Montherlant, notes de *Fils de personne*, p.270.

lequel ils indiquent leur noblesse et leur grandeur pour aboutir à une reconnaissance de la faiblesse. Cet abaissement du mental se manifeste à travers la rupture de la ligne de personnalité et l'effondrement ; la progression de l'action aboutit au néant.

III-1-Action et cruauté

L'accès aux valeurs érigées par les personnages centraux passe par le sacrifice des sentiments. C'est en cela que Jacques Robichez¹⁶³ déclare que les sentiments sont, ainsi, comme détachés de ces personnages, ils ont un seul objectif, servir le royaume et Dieu pour les uns, assouvir leur passion personnelle pour les autres. Les personnages se détachent de toute sensibilité, de toute humanité posant les actes qui les rendent ignobles et détestables. En refusant de vivre dans un monde qui n'est pas leur propriété, ils déclinent et anéantissent toutes les valeurs qu'ils prétendaient défendre.

Le refus des sentiments

Les héros du théâtre de Montherlant considèrent la gloire comme un deuil éclatant du bonheur. Le monde personnel de ces personnages est marqué par l'exigence de la qualité. Ils parlent de qualité et de grandeur, preuve que l'orgueil occupe la première place dans leur morale. Ferrante préfère nier ses sentiments pour son fils et le rabaisser : «Je vous reproche de ne pas respirer à la hauteur où je respire [...] Vous êtes petit, et rapetissez tout à votre mesure» (R.M. I, 3, p.27).

Il refuse de lui manifester quelque affection. La volonté du roi ne supporte pas de compromis, elle correspond aux attentes de Dieu: «Dieu est derrière. Moi, le Roi me contredire, c'est contredire Dieu. Mais me contredire en cette affaire-ci, c'est le contredire deux fois. » (R.M. I, 3, p.29).

Les grandes vertus sur lesquelles repose la morale de qualité de Ferrante sont la dureté, l'audace, l'exigence, la solitude, or l'éthique de Pedro ne correspond pas à celles-là. Ce fils connaîtra par son offense les geôles du royaume. Ferrante lui signifie son aversion et son dédain, il le méprise et le rejette le qualifiant « d'eau peu profonde». Sa vulgarité n'est pas à discuter: « Je suis bon quand il me plaît. Sachez que parfois le cœur me vient dans la bouche, de bonté. Tenez, il m'arrive, quand je viens de duper merveilleusement quelqu'un, de le prendre en pitié.»(R.M., I, 3, p.33).

¹⁶³ Jacques Robichez, *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, S.E.D.E.S, 1973, p.68.

Ferrante apparaît comme un personnage dépourvu de sentiments, il éprouve du plaisir à faire souffrir les autres, dans le but d'imposer et de faire respecter sa volonté. La première rencontre entre le roi et son fils est assez houleuse. Ferrante accable son fils de reproches, pour l'impressionner et le rabaisser. Alors que le roi affirme la nécessité de la qualité métaphorisée par le motif de l'air purifié des hauteurs (RM, I, 3, p. 27), Pedro plaide pour les droits d'une humanité moyenne soucieuse de voir reconnaître son idéal privé : ses goûts, son tempérament, tout ce qui représente les tendances d'un être (R.M, I, 3, p. 26) et non pas l'exigence d'un choix « surhumain ». De plus, Ferrante laisse voir sa hantise de la mort et son mépris des hommes, puisque son ultime réplique est la condamnation de ce qu'il y a de spécifiquement humain : la parole, comme l'attestent les propos de Louis Baladier¹⁶⁴ : « C'est la forme extrême de cet éloignement dédaigneux des hommes et des choses où l'on peut voir une façon de jansénisme glacé- nonobstant l'anachronisme – qui est un des aspects de la religion de Ferrante». De plus, Ferrante et Cisnéros avouent leur invulnérabilité aux insultes : « Rien ne passe comme une insulte » (R.M. I, 2, p.23) ou encore « Être insulté m'amuse » (C.E. I, 7, p.40) Cette prétendue insensibilité est un signe de l'absence de sentiments déjà évoquée chez ces sujets.

De son côté, le cœur d' Alvaro est desséché par le désespoir à cause de la ruine morale de l'Espagne, s'il hait l'avenir, c'est à cause de son pessimisme : « Les jeunes gens n'ont l'audace de rien, ni le respect de rien, ni l'intelligence de rien. » (I, 6, p.58). Cet homme s'oppose aux amours de sa fille comme Ferrante à ceux de son fils :

On me dit que vous avez pris je ne sais quel sentiment pour le fils de don Bernal. Et vous avez cela dans une pièce de ma maison, à quelques pas de moi ! Sachez que j'ai horreur de ce genre. [...] Et tout cet amour entre homme et femme est une singerie. Sachez que vous êtes enfoncée en pleine grimace, en plein ridicule, et en pleine imbécillité. (II, 2, p.86)

La trivialité du discours de Alvaro correspond au mépris qu'il a pour sa fille, à ses sentiments, à ses projets, son vocabulaire est aussi vulgaire que les attachements de sa fille. Alvaro veut que celle-ci s'interdise tout avenir au-delà de lui, qu'elle le suive dans sa retraite. Cette attitude est en déphasage avec ses prétentions religieuses : vouloir la ruine du monde, l'anéantissement des aspirations amoureuses de sa fille. Autant que Ferrante, il méprise la jeunesse, comme si elle n'avait pas d'âme c'est pourquoi il dédaigne Letamendi et l'envoie froidement aux Indes, bien que ceux-ci soient : « Le commencement du crépuscule de l'Espagne. » (I, 4, p.46) ; en effet, selon Alvaro, tout ce qui a trait au Nouveau Monde est

¹⁶⁴ Louis Baladier, *La Reine morte d'Henry de Montherlant*, L'Ecole des lettres, 1995/2006.

impureté et ordure, le Nouveau Monde pourrit tout ce qu'il touche, mais parce que Letamendi est jeune, il peut partir car « lui, cela n'a aucune importance » (I, 6, p.58). Il est dégoûté de Mariana pour les mêmes raisons, et parce qu'elle est amoureuse de Jacinto, passion qui ne l'honore pas : « ... Et tout cet amour entre hommes et femmes est une singerie. » (II, 2, p.87). Ce père aveugle, inhumain et amer, devient à la fin du troisième acte un père comblé : « Eternité ! O Eternité ! » (III, 5, p.129).

À son âge (quatre-vingt-deux ans), le cardinal d'Espagne ne sait pas ce qu'il préfère entre le pouvoir qu'il a exercé ou le cloître qu'il a fui, mais il n'hésite pas à trouver la paternité écoeurante. Il repousse les attentions de son neveu, éprouve du mépris pour la passion à laquelle s'est livrée la reine et qui la rend aussi méprisante que tant de ses consœurs selon Montherlant : « Allons ! le roi vous frappait, il vous enfermait à clef des jours et des jours, il vous trompait avec n'importe qui, votre foyer était un enfer. [...] Madame, il ne me faut pas moins que la plus forte prière intérieure pour chasser les images affreuses que vous évoquez. » (II, 3, pp.71-72).

Lors de l'affrontement verbal entre Cisnéros et son neveu Cardona, le vieux moine manifeste une fois de plus sa méchanceté et son caractère inhumain : voulant obtenir de son oncle un retour vers la simplicité de son régiment d'origine, loin des perversités haineuses de la cour, Cisnéros répond : « Il est pourtant assez notoire que j'accorde quelquefois ce qu'on ne me demande pas, mais que je n'accorde jamais ce qu'on me demande ». (I, 5, p.31). Le cardinal s'inquiète peu de se faire aimer, il veut faire peur et être craint (I, 7, p.41).

Georges aussi est dégoûté par son fils à qui il ne cesse de faire des reproches et des remontrances. Gillou est accusé d'exister, parce qu'il est le reflet de la médiocrité et de l'absence de qualité tant rebutée par le père.

Celui-ci rejette sa progéniture parce qu'il n'arrive pas à percer le mystère de ce petit être qui l'effraie, car Gillou est sa faiblesse. En effet, Georges ressent beaucoup d'amour pour ce dernier et il refuse de se laisser aller à « sentimentalités » qui le rendent faible. Même s'il avoue ne pas avoir de faiblesses, il se contredit lorsqu'il affirme par la suite : « En ce moment je l'avoue, je suis faible. C'est que depuis quatre mois je n'ai pas repris mon équilibre. Un jour je le reprendrai. Un jour Gillou n'aura plus le pouvoir de me faire de la peine » (F.P., I, 6, p.50). C'est parce que Georges refuse d'assumer son affection pour Gillou qu'il anéantit tous

ses principes, de plus, son acharnement sur Gillou dénote son désir de se transformer à travers son fils, en effet, comme le remarque Jacques de Pressac¹⁶⁵ :

Ce drame découvre un des plus puissants moteurs de l'humanité, un des gestes les plus nécessaires à sa vie, la recherche et l'essai de conquête par chacun de sa personnalité aux dépens de celle d'autrui. Ce qu'on appelle diversement et hypocritement : façonner un être, l'approcher de soi, l'enseigner, le construire à sa propre image, n'est autre chose, si l'acte est passionné, qu'une lâche affirmation de sa propre existence par la destruction de ce qui lui est étranger.

La force et la flamme de la tendresse du père ne sont pas discutables, même si Georges est maladroit, car il prend très au sérieux son rôle de père, à l'improviste, voulant aller trop vite en brusquant son fils, Georges échoue. L'inefficacité de Georges est aussi causée par cette propension à dissimuler ses sentiments. Un enfant, Gillou en occurrence recherche l'amour de son père, ce que ce dernier dissimule autant qu'il peut : « Vous ne ferez pas une arme contre moi, de m'avoir vu pleurer à cause de lui, moi que vous n'avez pas vu pleurer à cause de vous ? Et vous ne me mépriserez pas ? » (F.P., I, 6, p.53).

Il faut aussi noter l'évolution des personnages dans *Demain il fera jour* par rapport à *Fils de personne*. Dans *Fils de personne*, Georges le père, très cassant, autoritaire, impatient, écrase Gillou de ses reproches. Parce que : Gillou, s'intéresse uniquement à ce qui est vulgaire. Ce qui fait honte à son père. Dans *Demain il fera jour*, le personnage de Georges se tasse, vieillit. Pris par des histoires de collaboration, il craint d'être arrêté ou assassiné, pense d'abord à lui et espère se dédouaner face aux Résistants s'il autorise son fils (qui le lui demande) à entrer, en juin 1944, dans la Résistance. Mais Georges ne veut pas que Gillou prenne des risques trop importants : « Je reviens sur ce que je t'ai dit hier. Je suis prêt à t'autoriser à faire quelque chose dans la Résistance, à condition que tu le fasses raisonnablement. Je veux dire : à condition que tu le fasses avec prudence, et sans prendre des risques exagérés. » (Demain, II, 4, p.580). Ce qui est irréaliste une fois la décision prise. « On ne punira pas le père d'un résistant », voilà la pensée secrète du père, et il se fait horreur d'agir ainsi, mais il laisse son fils partir vers un risque peut-être mortel : « Je ne peux pas accepter que tu m'embrasses quand je fais ce que je fais. » (II, 4, p.583). Georges aime toujours son fils, quoiqu'il en dise : « Je suis revenu de la zone libre dans le Paris de l'occupation, [...] Je l'ai fait uniquement à cause de lui. Car j'avais du remords de l'avoir laissé partir de Cannes... C'est parce que je l'aimais que je suis revenu à Paris, et tout ce que cela a entraîné. » (I, 1, p. 564, III, p.591). Georges est horrifié à l'idée que Gillou reçoive une arme, conscient que son fils serait exposé à la mort Il ne peut plus reculer, il finit par un « Alors, au revoir, mon petit ». (II, 4, p.584)).

Georges ne correspond plus à la haute idée qu'il voulait donner de lui-même dans la première pièce. Sous l'empire de la peur, lui, qui, naguère avait des idées nobles, justes,

¹⁶⁵ Dans *Théâtre* de Montherlant, notes de *Fils de personne*, Op. Cit.p. 268.

honorables se montre vil. Il commence par exprimer son indifférence pour Gillou : « Je ne l'aime pas. »(p.564). Non seulement Georges sacrifie son fils au nom d'un idéal, mais aussi, en manière de représailles contre son incapacité à s'accorder avec la vie ; dans *Demain*, il le sacrifie parce qu'il a peur. L'aveuglement est une des raisons de l'échec de ce personnage. La question de l'unité de caractère se pose alors ici, en constante mutation intérieure. En cela Montherlant n'a pas respecté cette unité car entre le Georges Carrion de *Fils de personne* et celui de *Demain*, il y a une différence, il déclare : « La métamorphose du premier Georges en le second Georges n'est pas nécessaire, mais elle est vraisemblable. »¹⁶⁶.

Le refus des sentiments est un des traits définitoires du personnage montherlantien. L'amour est vu comme un sentiment de faiblesse qui ne rentre pas dans leur morale, celle des grands, comme le dit d'ailleurs Cisnéros : « Et c'est parce que je vous aime et parce que vous êtes de ma famille que j'agis ainsi : à cause de mon amour pour vous, à cause de mes devoirs envers vous, à cause de l'honneur de la famille, et aussi parce qu'étant votre parent, je dois vous traiter plus sévèrement que les autres ». Le moine estime que l'amour doit se confondre avec la rigueur, la dureté, la méchanceté ; la charité exigeante ne doit pas se confondre avec un amour faible et trop humain : « Vous n'avez pas à être ce que vous êtes, mais à être ce que vous devez être L'action du moine à ce niveau est orientée par l'amour selon ses propos, or, il se contredit lorsqu'il affirme : « Je n'ai que faire des hommes sensibles. »(I, 8, p.49).

Bruno de son côté se porte un grand respect, il a une haute idée de sa valeur, et c'est parce qu'il ne peut pas aimer autrui mieux que lui qu'il n'accepte aucun compromis avec Rosette : « Je t'aime, mais il faut croire, je le reconnais, que je m'aime plus encore que je ne t'aime. »(U. I., p. 329), il ne peut supporter l'idée d'avoir honte de lui, accepter la faiblesse c'est-à-dire accepter les frustrations de sa copine.

Ces personnages ont une piètre opinion de l'humanité, une haine de la vie et du lendemain à travers leur mépris de la condition humaine et de l'amour. L'écroulement de leur personnalité est lié à leur caractérisation morale, austère, méchante et rigoureuse. Ce qui les conduit vers une négation de tout ce qui renvoie à l'humain. Cette attitude est également à rattacher avec leur état physique. Certains sont déjà très vieux, c'est le cas de Ferrante et de Cisnéros, d'autres pas encore mais dont la vie n'a plus d'autre signification que dans l'épanouissement de leur passion, c'est Georges et Alvaro. L'usure physique s'accompagne de la dégradation morale, ce qui entraîne l'absence d'intérêt pour tout. De plus, pour ces

¹⁶⁶ Montherlant, *Notes*, 1965.

personnages, les sentiments humains, l'amour conduit à la dégradation des hautes valeurs, les sentiments annulent l'action. Georges ne veut pas se laisser emporter par ses sentiments pour son fils parce qu'il perdrait définitivement son équilibre, Alvaro repoussent les attachements qui nuisent à sa volonté de retirement dans un cloître, Bruno se réfugie derrière la ponctualité pour se détacher de Rosette.

L'action dans ces pièces est dirigée par des sentiments plus forts que l'attachement à un être. Les personnages principaux considèrent l'amour comme quelque chose de vil : « Péché aussi de vous dire trop comment je me représente ce que les hommes et les femmes appellent amour... » (I, 5, p.45), Alvaro parle de « singerie ». Par contre, ils agissent sous l'impulsion de leurs passions : l'attachement aux valeurs nobles.

L'affirmation dans le mal

La dureté et la méchanceté permettent à Ferrante et Cisnéros d'asseoir leur suprématie et leur puissance. Le cardinal assume l'autorité suprême qui frise la dictature plaçant sa volonté au-dessus de toute chose : « Je n'ai pas besoin qu'on m'admire. J'ai besoin qu'on fasse ce que je veux » (C.E. p.32, I, 2).

À travers ses propos durs, Ferrante signifie à Inès le risque encouru en s'opposant à son projet, il lui rappelle : « un roi n'est pas gêné » (R.M. I, 3, p.28). Or cette femme est un embarras, un obstacle à la réalisation des vœux du roi. Ses paroles sont certes, celles d'un homme dépité par la vie : « Ne soyez pas surprise. J'aime me confesser aux femmes. C'est un penchant que j'ai. Je dois aussi chercher à faire croire que je suis encore quelque chose, alors que je ne sens plus rien. Le monde ne fait plus que m'effleurer. Et c'est la justice, car je m'aperçois que, toute ma vie, je n'ai fait qu'effleurer le monde. » (III, 4, p.165)¹⁶⁷ mais en plus, le roi donne une image fautive, il donne à Inès l'impression d'être quelqu'un d'autre que celui que les autres craignent. C'est pour cela qu'elle lui déclare : « Si vous étiez méchant, vous ne le diriez pas. » (III, 6, p.163)¹⁶⁸. Inès se trompe sur Ferrante, c'est d'ailleurs ce que dévoilent ces propos ironiques de cet homme : « Je vois que vous avez une profonde connaissance de l'âme humaine. » (III, 6, p.163)¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *La Reine morte* », Paris, Gallimard, 1972.

¹⁶⁸ *Id. Ibid.*

¹⁶⁹ *Id. Ibid.*

Ces personnages se plaisent à jouer les cyniques, et au-delà, il leur arrive d'atteindre le sadisme, c'est le cas lorsque Ferrante s'amuse à désespérer Inès de Castro et s'avoue aimer en elle le mal qu'il lui fait : «J'aime décourager. Et je n'aime pas l'avenir [...] Vous êtes bien fraîche pour quelqu'un que menacent de grands tourments.» (R.M., III, 6, pp.136-137). En réalité, la méchanceté de Ferrante a un but actif; il voudrait faire comprendre à Inès le danger qui plane sur elle si elle ne s'accordait pas avec lui.

Le roi et le régent se sont octroyés le droit de disposer de la vie et du destin de leurs sujets. Ils tiennent le même langage lorsqu'ils affirment: «Il est pourtant assez notoire que j'accorde quelque fois ce qu'on ne me demande pas, mais que je n'accorde jamais ce qu'on me demande» (C.E., I, 5, PP.42-43), «Je cède quelque fois à qui ne me supplie pas; jamais à qui me supplie» (R.M., III, 8, p.148).

Ces répliques signifient aux interlocuteurs l'interdiction de faire une requête ; celle-ci signifiant opposition à la volonté du maître. Ce discours vise aussi à montrer à leurs protagonistes qu'ils sont à leur merci, et par conséquent qu'ils ont le monopole des décisions. Les souverains se présentent alors comme des personnages en action, dans la tyrannie et la mesquinerie.

Les hommes qui ont la responsabilité du destin collectif sont cependant dépourvus de moyens physiques. Ferrante et Cisnéros sont malades, ils sont vieux et affaiblis par une mission à laquelle ils ne croient plus : « ...Mais à mon âge on a perdu le goût de s'occuper des autres. Plus rien aujourd'hui qu'un immense : « Que m'importe ! » qui recouvre pour moi le monde... Je voudrais ne plus m'occuper que de moi-même, à si peu de jours de me montrer devant Dieu ; cesser de mentir aux autres et me mentir, et mériter enfin le respect que l'on me donne, après l'avoir si longtemps usurpé. » (III, 6, pp.166-167). Ferrante sait que tous les actes qu'il a accompli sont vains, c'est pour cela qu'il aimerait, à la fin de sa vie mériter le salut divin car toute sa vie a été mensonge, illusion, et le prestige aussi qui lui est accordé est un mensonge parce qu'il n'a rien fait qui le mérite.

Ferrante exprime sa lassitude devant son fils : « Je suis las de mon trône, de ma cour, de mon peuple » (I, 3, p.25) et ensuite devant Inès : «Je suis las de mon royaume. Je suis las de mes justices, et las de mes bienfaits» (II, 3, p.77). Cette lassitude désespérée est doublée du sentiment de l'inutilité de ses actes. Il réalise qu'il s'est efforcé en vain ; le royaume dont il estimait avoir consolidé la puissance retourne à la faiblesse et tout est un éternel recommencement. Son métier, il le fait par accoutumance tout en restant étranger à ce qu'il

fait. Dans ses Notes de théâtre¹⁷⁰, l'auteur affirme : « N'ayant fait qu'effleurer le monde, il n'est plus qu'effleuré par lui : stade de l'indifférence où le héros est en quelque sorte suspendu entre l'action et la non-action ».

Conscient de la vanité de leurs actes, les héros se livrent à des actions déraisonnables, puisqu'ils ne croient plus en rien. Ils sont déchirés entre l'indifférence absolue qui leur apporterait enfin la sérénité, et l'action qui leur donne l'illusion de vivre, ils continuent alors à poser des actes auxquels ils ne croient plus comme des machines.

De plus, le microcosme politique de Ferrante est dégradé par l'hypocrisie, la malhonnêteté. Ses ministres sont des « coquins » selon le roi. Le jeune page Dino del Moro avoue à Inès que : « Tout le monde le trompe ici » (II, 2, p.115) parlant de Ferrante que tout le monde trompe et dont la perfidie est reconnue : « Ce que j'ai dit ne compte jamais. Seul compte ce que j'écris » (II, 1, p.58). Il introduit des « trous » dans un accord avec Ferdinand d'Aragon pour pouvoir s'en défaire.

Globalement, Ferrante donne à sa fonction une image lugubre « La cour est un lieu de ténèbres » justement pour attester l'idée d'une politique dont il a « ôté le masque du sérieux ¹⁷¹ ». Il confie à Inès :

Des affaires de poids traitées par des gens légers, des avis sollicités avec la ferme intention de ne pas les suivre, des réunions d'information où personne ne sait rien, des débats suspendus sans conclure parce qu'ils est l'heure d'aller souper, des décisions prises au hasard ou pour sauver des niaiseries d'amour-propre. (R.M. II, 3, p.76)

Montherlant¹⁷² souligne que les protagonistes de *La Reine morte* donnent le sentiment que la politique bannit les règles de la morale ordinaire, bafoue les données humaines et sensibles, que le passionnel l'y emporte sur le rationnel, qu'elle est livrée aux fantaisies du hasard. La dérision des actions, de la vie, des sentiments n'épargne pas, chez Ferrante, la politique, c'est alors que l'Infante déclare : « Il est naturellement incertain et son art est de faire passer son incertitude pour politique » (II, 5, p.96.).

Dans ce sens, Montherlant présente l'action humaine comme une activité vaine. Il multipliera des affirmations de l'inanité de tout : « Je n'ai que l'idée que je me fais de moi pour me soutenir sur les mers du néant. ». Cependant, l'instinct de l'action demeure : « Il faut

¹⁷⁰ Henry de Montherlant, *La tragédie sans masque. Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972, p.144.

¹⁷¹ Henry de Montherlant, *La tragédie sans masque. Notes de théâtre*, Op. Cit. p.149.

¹⁷² Id. *Ibid.*, p.149.

décider d'agir, c'est-à-dire, en fin de compte, de s'agiter, comme si tout avait une importance.». Selon Pierre Henry Simon¹⁷³, Montherlant fonde son nihilisme sur un pragmatisme : dire qu'il n'y a rien qui vaille, et cependant poser des actes comme s'il valait la peine de vouloir quelque chose. Les personnages de Montherlant sont de deux catégories : celle de Ferrante, aventurier qui choisit d'agir arbitrairement et s'y tient, celle Cisnéros de son côté qui refuse de choisir mais accepte d'agir selon les opportunités ou les caprices du moment.

Contrairement à Ferrante, Cisnéros prend son devoir très au sérieux, il dirige tout, et toutes les décisions et initiatives doivent avoir son assentiment, il assimile sa vie à celle du royaume, la sienne étant tributaire de son devoir pour l'Etat. Il se plaint de vivre «Au milieu de gens frivoles, même quand ils traitent des sujets très importants. » (C.E.III, 2, p.161). Le moine est un personnage qui agit, même s'il est d'accord avec la reine qu'agir c'est vivre « dans la comédie » (II, 3, p.81). Pour Cisnéros comme pour Ferrante, on est grand et noble que par l'action et le service, il faut donc agir, servir par respect de soi-même, tout en sachant que cela n'aura aucune utilité, c'est la thèse de Montherlant : construire et puis détruire ce qu'on a construit.

De ce fait, Cisnéros comme Ferrante ne vivent que pour l'Etat, le premier en plus est au service de l'Eglise. Pour les deux, la raison d'Etat est «la » raison : «Si j'ai vécu jusqu'à l'âge que j'ai, c'est parce que j'ai servi la religion et l'Etat» (C.E., I, 5, P.170). En plus, Cisnéros est un vieillard dévoré par son goût insatiable de pouvoir et de domination. Il gouverne avec rigueur malgré ses quatre-vingt-deux ans, et se reconnaît dans la dureté dont on l'accuse: «J'ai autre chose à faire qu'à mourir. J'ai des affaires à régler [...] Si j'ai vécu jusqu'à l'âge que j'ai c'est parce que j'ai servi la religion et l'Etat» (C.E. I, 7, p.58-59). Les discours des deux hommes déconcertent par tant de dureté et de cruauté que justifie l'exercice d'un pouvoir dictatorial: «Je ne suis pas bon, mettez-vous cela dans la tête. » (R. M. I, 3, P. 79) dit le roi du Portugal à Inès. Il lui manifeste par cette information le danger qu'elle court en se frottant à lui.

Au début des deux pièces, les deux sujets ont une forte conviction de leur puissance et de leur grandeur. Ils sont pourtant vieux et affaiblis par la maladie mais leur force vient du titre de souverain et de régent. Le pouvoir qu'ils ont leur donne l'impression d'être importants, c'est pour cela qu'ils agissent ; comme Cisnéros qui à la fin de la pièce est accusé

¹⁷³ Pierre Henri Simon, *Témoins de l'homme*, Paris, Armand Colin, 1951, p. 104.

d'être coupable de tout ce qu'il a fait: « Toujours en abusant, en écrasant, en brisant. » (III, 2, p.107). Ainsi, l'action leur octroie l'invulnérabilité et l'insensibilité face aux attaques des autres. Si on parle à Cisnéros de la haine dont il est entouré, du mépris que lui vouent ses courtisans, il répond avec hauteur : « Etre insulté m'amuse [...] Je ne souffre pas des hommes qui m'insultent, je souffre des hommes qui m'indignent [...] On ne sent pas les affronts quand on a un but. » (C.E., I, 2, P.44) .Son langage est celui d'un homme qui a cessé de sentir les choses, d'un être qui a marginalisé les autres parce qu'ils ne méritent pas sa considération, mieux parce qu'ils sont indignes.

Le pouvoir absolu que détiennent ces deux hommes est comparable à celui que Georges voudrait avoir sur Marie et son fils. Du fait de son statut social, il s'est donné de droit de régir l'existence de ces personnages qu'il tient par son argent, ceux-ci devraient se soumettre pour cela et ne pas l'embarrasser. Or Marie est en quête d'amour, elle recherche comme son fils l'affection que son ancien amant ne peut lui apporter d'où son attrait pour un ailleurs probablement meilleur. Georges ne manque pas de le leur rappeler: « Je dispose de vous, à cause de ma situation sociale. A cause de mon argent [...] » (F.P., II, 5, p.93). Conscient que Gillou et sa mère ne pourraient se rendre au Havre sans son aide, il tranche alors : « Vous n'irez pas au Havre » (F.P., II, 5, p.92). Son action consiste à briser les rêves de son ancienne compagne, et gagner l'affection de son fils, par la force. Cette action lui est bénéfique dans un certain plan, parce que la séparation est suspendue, mais dans l'autre, il s'attire l'animosité des autres personnages : « Ah ! ça, alors. Y a de l'abus ! Tu nous embêtes, à la fin. J'en ai marre, moi ! J'en ai marre ! » (III, 1, p.109) crie son fils contrarié.

D'autre part, Alvaro dispose implicitement de sa fille, il ne lui interdit rien mais cette enfant ne ferait rien qui contrarierait son père. A cause de toute la considération, l'amour et l'estime qu'elle a pour ce dernier. Le sacrifice de Mariana justifie ce profond respect. L'action de Alvaro sur sa fille est très subtile, elle est toute dévouée à son père, alors le désir de ce dernier, à savoir vivre dans le dépouillement, dans la pauvreté et loin de tous les hommes est sur le point de s'accomplir : « Mon père, je ne veux que ce que vous voulez. Comment pourrais-je vous perdre ? » (II, 2, p.87).

Les personnages les plus forts appliquent leur méchanceté sur ceux qui sont les plus faibles, Inès et Pedro sont les victimes de Ferrante, Cardona et les autres courtisans sont aussi victimes du mépris et de la méchanceté de Cisnéros, Georges s'acharne sur son fils avec tant de dureté alors que Alvaro veut s'anéantir avec sa fille. Le rejet de l'amour considéré comme

faiblesse est commun à ces personnages qui préfèrent se faire remarquer par leurs paroles cruelles pour pouvoir se faire respecter et obéir.

L'action politique

L'action politique dont sont responsables les personnages principaux semble essentiellement consister à tromper ou à tuer dans la dissimulation permanente. C'est d'abord le cas de Ferrante et de ses conseillers qui dès le début des répliques du deuxième acte, affirment leur cynisme de manière éhontée :

« -Ferrante : La dépêche pour les cortès de Catalogne...

-Alvar Gonçalvès : Il me semble que don Eduardo y exagère un peu la misère du royaume.

-Ferrante : Sur mes indications. De quoi s'agit-il ? D'obtenir. Et se plaindre est un des moyens d'obtenir. La pitié est d'un magnifique rapport. [...] Il ne faut pas être de mauvaise foi comme un poisson dans l'eau, mais comme un aigle dans le ciel. » (II, 1, p.128).

Par l'image de l'aigle qui plane souverainement, Ferrante relève le niveau des propos pour en modifier la finalité : le but du mensonge, de la duperie est d'établir sa supériorité, de dominer et non pour quelques avantages, la domination facilite l'action politique.

La discussion sur les sujets immédiats (le projet du traité, la dépêche, le cas Inès de Castro) entre le roi Ferrante et ses deux conseillers, bien que dénuée de scrupules prend l'allure d'une réflexion sur la métaphysique de l'ordre du monde, sur la nature du pouvoir et sur la responsabilité :

« -Ferrante : n'est-ce pas cruauté affreuse, que de tuer qui n'a pas eu de torts ?

-Egas Coelho : Quand une telle décision ne vient pas d'un mouvement de colère, mais du conseil de la raison, elle n'est pas une cruauté, mais une injustice.

-Ferrante : Oh ! L'impossible position de la raison et de la justice !

-Egas Coelho : D'ailleurs, y aurait-il ici injustice, la création de Dieu est un monceau d'innombrables injustices. La société des hommes aurait-elle l'orgueil infernal de prétendre être plus parfaite ?

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

-Egas Coelho : [...] En cette occasion, la femme est comme la poule : tuez-la et elle vous nourrit. Les actes ne demeurent pas autant qu'on le croit. Combien de vos actes, après avoir rempli l'objet que vous attendiez, se sont desséchés, ont perdu leur venin, sont désormais aussi inoffensifs qu'un serpent mort rongé par les fourmis.

- Alvar Gonçalves : En outre, à partir d'un certain âge, il n'y a plus intérêt à faire les choses par une lente intrigue : on risque de n'en pas voir le bout. Vive alors un acte prompt, dont on peut jouir dans son entier. » (II, 1, pp. 132-134).

Des similitudes pourraient être établies entre cette scène et celle de *Britannicus*¹⁷⁴ d'une part, où l'on voit Narcisse éveillant en Néron le « monstre naissant », d'autre part celle de l'acte III de *Ruy Blas* qui exhibe également les coulisses du pouvoir. C'est ainsi que Louis Baladier affirme : « On verra alors que Montherlant ne le cède en rien à Racine pour l'analyse des noirceurs de l'âme humaine ni à Hugo pour la virtuosité expressive, mais qu'il leur ajoute l'élévation intellectuelle du débat»¹⁷⁵.

Dans l'exercice du pouvoir, Ferrante se présente comme un politique astucieux, et un tyran féroce redouté de tous, à l'instar de Alvar Gonçalves, qui après une remarque malicieuse sur l'Infante : « Elle pense qu'elle est la seule au monde à se faire une notion de l'honneur. En lui en parlant, vous vous exposeriez à de cruels sarcasmes.» fait un volte-face : « Je l'aime extrêmement, et ce que je viens d'en dire est de ces petits traits que seule décoche la sympathie ;» suite à la question implicitement menaçante du roi : « N'aimez-vous pas l'Infante, don Alvar ? ».

Le roi en effet, manifeste avec condescendance le peu de cas qu'il fait de ses conseillers et une espèce d' « exhibitionnisme sanguinaire»¹⁷⁶ lorsqu'il évoque la dureté de son pouvoir. D'un autre côté, apparaît une fascination de l'abîme, à l'instar du traité avec

¹⁷⁴ Jean Racine, *Britannicus*, cité par Louis Baladier, *Op. Cit.*

¹⁷⁵ Louis Baladier, « *L'Ecole des Lettres* », *Op. Cit.* p.22.

¹⁷⁶ *Id. Ibid.* 1995/2006.

Fernand d'Aragon (pp. 58-59). Ainsi, il se débarrasse d'un problème par une décision arbitraire, hasardeuse, soit par une philosophie nihiliste en s'abandonnant volontairement à un acte absurde ou nuisible pour éprouver et attester cette vision du rien ; c'est d'ailleurs de la même façon qu'il traitera du cas Inès.

En revanche, Cisnéros prend son devoir très au sérieux. Pour lui, la politique n'est pas un assouvissement personnel : « Je gouverne ; je sers donc les hommes », « je ne dors pas la nuit pour que ces autres puissent dormir, à l'ombre de mes veilles », la politique est aussi l'art de les rendre meilleurs, d'exiger de chacun le dépassement de soi. Cependant, même si le moine prône la sainteté, l'exercice du pouvoir lui a fait perdre sa lucidité. L'action politique chez ces deux personnages revêt une importance capitale. La politique permet à Cisnéros de faire ce qu'il aime par-dessus tout : gouverner, donc agir, alors que pour Ferrante, c'est un devoir qu'il remplit sans conviction, juste pour prouver sa puissance.

Les discours des deux hommes déconcertent par tant de dureté et de cruauté que justifie l'exercice d'un pouvoir dictatorial: «Je ne suis pas bon, mettez-vous cela dans la tête. » (R. m. I, 3, P. 79) Dit le roi du Portugal à Inès. Il lui manifeste par cette information le danger qu'elle court en se frottant à lui. En effet, les actions du roi sont toutes teintées de méchanceté.

Au début des deux pièces, les deux sujets ont une forte conviction de leur puissance et de leur grandeur. Ils sont pourtant vieux et affaiblis par la maladie mais leur force vient du titre de souverain et de régent. Ainsi, ils se croient invulnérables et insensibles aux attaques des autres. Si on parle à Cisnéros de la haine dont il est entouré, du mépris que lui vouent ses courtisans, il répond avec hauteur : « Etre insulté m'amuse [...] Je ne souffre pas des hommes qui m'insultent, je souffre des hommes qui m'indignent [...] On ne sent pas les affronts quand on a un but. » (C.E., I, 2, P.44)

Son langage est celui d'un homme qui a cessé de sentir les choses, d'un être qui a marginalisé les autres parce qu'ils ne méritent pas sa considération, mieux parce qu'ils sont indignes, de ce fait, il s'est attiré le mépris de tous. De plus, son recours à la force trahit un manque de confiance, son ton tranchant dissimule une force expirante. Malgré un bilan positif, le pouvoir de Cisnéros est vivement contesté.

Montherlant commence par peindre des personnages aux exigences superbes, vantant une morale de qualité qu'ils ne parviennent pas à démontrer dans leurs actes. Leurs différentes

passions les conduisent au désaveu. Les personnages, dits forts et puissants du début des pièces s'avèrent n'être que des « géants aux pieds d'argile » comme il l'affirme d'ailleurs : « Mes héros sont presque tous des hommes, des femmes qui ont été forts et qui deviennent faibles, ou qui se croient forts, et se révèlent faibles »¹⁷⁷. Dès le premier acte, on pourrait croire à leurs idéaux de grandeur et de noblesse, mais très vite, leurs paroles ainsi que leurs actes les trahissent parce qu'ils ne correspondent pas. Ainsi, se profilent des personnages qui forts au départ, oeuvrent durant toute la pièce à la destruction de cette grandeur dans les actes ignobles et inhumains. De ce fait, l'idée qu'il faut détruire après avoir construit jalonne les textes de Montherlant et oriente sa dramaturgie selon trois temps : clamer ses prétentions superbes, les détruire dans la méchanceté par l'inconstance et l'ambiguïté et enfin sombrer dans la déchéance.

III-2- L'expression du nihilisme

On retrouve dans la postface du *Maître de Santiago*¹⁷⁸ ces écrits de Montherlant : « un sentiment très fort, obsédant, de l'inanité, de l'inutilité et de l'absurdité de presque tout m'a dominé depuis ma jeunesse ». Ses personnages reflètent cette disposition. C'est le cas de la reine Jeanne dans *Le Cardinal d'Espagne* qui admet : « chaque acte que je ne fais pas est compté sur un livre par les anges » (II, 3). Aux yeux de cette femme, l'acte est inutile et gratuit comme il est détestable aux yeux de Ferrante. Mais, ce dernier est étrangement fasciné par l'acte gratuit, nuisible et inutile : « Il y a les mots que l'on dit et les actes que l'on fait, sans y croire. Il y a des erreurs que l'on commet, sachant qu'elles sont des erreurs. Et il y a jusqu'à l'obsession de ce qu'on ne désire pas. » (III, 6, p.165)¹⁷⁹.

Le nihilisme de ces personnages les place dans le rang des perdants. Toutes les actions ou les non actions débouchent sur ce sentiment du vide, du rien. Ferrante reconnaît la nullité de ses actes, il comprend combien tout ce qu'il a édifié est vain, puisqu'en fin de compte il a le sentiment de n'avoir rien fait : « Pour moi, tout est reprise, refrain, ritournelle. [...] Cela où j'ai réussi, cela où j'ai échoué, aujourd'hui tout a pour moi le même goût. » (II, 3, p.77).

Cisnéros de son côté avoue reconnaître le néant mondain, la vanité des actes mais il ne peut se résoudre à abandonner son pouvoir : « Moi, il y a une eau qui sort de mon Dieu, et qui

¹⁷⁷ Henry de Montherlant, *La Guerre civile*, postface, 1965, p.1308.

¹⁷⁸ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Le Maître de Santiago* », Paris, Gallimard, 1972.

¹⁷⁹ *Id. Ibid.* « *La Reine morte* ».

m'enivre ; mais, aussitôt que je vais atteindre cette eau, une main me ravit le visage et le replonge dans la boue. »(III, 2, p.101). Il est ainsi différent de Alvaro qui s'est retiré du monde justement pour avoir saisi le sens de cette vanité des choses. Le néant chez Cisnéros est métaphorisé par les images de l'eau et de la boue, la pureté, et l'impureté.

Or il faut souligner que dans la négation de toute conviction, de tout engagement de l'homme (ses pensées et ses actions), de toute action, il ne saurait y avoir d'héroïsme. Le héros, l'homme noble ne pourrait partir d'une affirmation de « l'inanité de tout ». De plus comment un héros peut-il s'accomplir dans un combat auquel il n'y croit pas ? Comment être un héros si on ne peut pas espérer ? Ces personnages méritent alors d'être considérés comme des anti-héros.

L'action de la *Reine morte* est tributaire des hésitations du roi qui maintient le suspense jusqu'à la fin. Le mouvement principal est celui de la déstructuration du personnage. Il faut que Ferrante atteigne le faite de la méchanceté, de l'inhumanité, de la cruauté. Cet homme extériorise son être complexe. Il mêle amour et mépris pour son fils, estime et admiration pour Inès qu'il finit par faire assassiner. Avec le jeune page Dino del Moro il manifeste un sentiment paternel. L'intrigue de cette pièce de théâtre réside dans l'exploration de ce personnage ambivalent qui à la fin du dernier acte voudrait percer le mystère de son être, mais n'y arrive pas c'est alors qu'il s'écrie : « O Mon Dieu ! dans ce répit qui me reste, avant que le sabre repasse et m'écrase, faites qu'il tranche ce nœud épouvantable de contradictions qui sont en moi... » (III, 8, p.176).

C'est dans cette dégradation du personnage qu'est construite l'action (intrigue). En effet Ferrante est l'artisan de sa déchéance. Il faut qu'on aboutisse au nada pour justifier la philosophie montherlatienne de l'inanité des êtres et des choses. Pierre-Henri Simon dans *Témoins de l'homme* expose clairement cette philosophie du *Aedificabo, et destruiam* de Montherlant. Il atteste l'idée de ce dramaturge selon laquelle tout est vanité. En effet Ferrante, Cisnéros et même Alvaro essaient de s'affirmer à travers l'orgueil et les fantaisies. L'instinct de l'action demeure en Ferrante et Cisnéros, comme le dit Montherlant : « Il faut décider d'agir, c'est-à-dire, en fin de compte, de s'agiter, comme si tout avait une importance. »¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Montherlant Henri, cité par P.H. Simon, dans *Témoins de l'homme*, Paris, A. Colin, 1951, p.104.

Les héros de Montherlant ont fondé leur nihilisme sur un pragmatisme: tout en reconnaissant que rien ne vaut la peine: « Il vous semble que j'ai dit que je ne croyait pas à l'Etat. Je l'ai dit, en effet. Mais j'ai dit aussi que je voulais agir comme si j'y croyait. » (R.M., III, 6, p.138). En cela, ils s'acharnent à protéger leur apparence ; paraître fort, faire semblant d'agir même si on n'y croit pas, agir pour prouver son existence.

La morale de la non-valeur universelle de Alvaro est différente de celle de Ferrante et Cisnéros. Si le premier renonce à tout et veut se retirer de toute action, les deux autres affirment l'inanité dans l'action : donner des ordres, menacer, prendre des décisions, voilà comment ils s'affirment. On est grand, on est noble que par l'action et le service, d'où la nécessité d'agir, de servir par respect de soi-même, tout en reconnaissant que cela n'aura aucune utilité. C'est ce que la reine Jeanne explique au cardinal :

Et à votre âge ! À votre âge, s'efforcer n'est plus une vertu, c'est une manie. Être habile à quatre-vingt-deux ans ! Ce n'est pas sur son lit de mort qu'on doit découvrir la vanité des choses ; c'est à vingt-cinq ans, comme je l'ai fait. [...] Agir ! Toujours agir ! La maladie des actes. La bouffonnerie des actes. (C.E. II, 3, p.79-83)

En effet, le cardinal se plaît dans l'exercice de ses fonctions, agir est exaltant pour lui : « Il y a une exaltation qui vient de la terre. Dois-je me reprocher la terre, quand depuis trente ans je n'ai cessé de faire servir la terre à Dieu ? » (C.E. II, 3, p.83), toutefois la reine estime qu'agir relève de la bouffonnerie, car dit-elle avec dérision : « Le combat que vous avez mené ! Mener un combat ! Lutter contre les hommes, c'est leur donner une existence qu'ils n'ont pas. Et puis, quoi qu'on y gagne, cela ne dure qu'un instant infime de cette éternité dont les prêtres parlent mieux que personne. » (C.E. II, 3, p.1141), ses propos attestent de l'inutilité des actes. C'est aussi l'avis de Cardona qui conseille à son oncle au dernier acte de détruire ses actes, de déchirer son œuvre, la ravager de ses mains. Pour signaler au monde la dérision de ceux-ci, pour se racheter en quelque sorte, le cardinal devrait selon son neveu « organiser le grand naufrage » (III, 2, p.109).

L'ultime acte, le seul valable que devrait poser Cisnéros c'est la destruction de son œuvre politique : « En détruisant à votre mort votre œuvre politique, vous aurez enfin retrouvé Dieu. » (C.E., III, 2, p.109). Mais le vieil homme n'est pas de cet avis, au moment où il se sent faible, alors que l'on croit que son glas a sonné, il plonge une fois de plus dans les atrocités, les actes qu'il ordonne sont justifiés par la volonté de prouver sa puissance, sa noblesse :

Faites préparer un ordre d'arrêt contre l'archevêque de Grenade. Il sera emprisonné à la Tour de Calahorra [...] Envoyez un courrier à Sarmiento. Qu'il avance sur Villafrades, bombarde le bourg, qu'il n'y ait plus de Villafrades, qu'on sème du sel sur les décombres, que tout soit terminé demain soir. (III, 5, p.117)

Par conséquent, on pourrait conclure que le moine agit par nécessité, l'action lui donne la preuve de son existence et surtout il s'agit de faire les choses «terriblement». Ces atrocités dans lesquelles se plonge Cisnéros une fois de plus prouvent qu'il est loin de sa vocation de moine franciscain. Son pragmatisme est un dernier caprice pour prouver sa puissance alors qu'il sent les faiblesses de son corps et qu'il sait que tout cela ne sert plus à rien ; mais il faut détruire à sa façon la grandeur et la noblesse qu'il a tant proclamée. C'est aussi le cas lorsque Ferrante décide de faire tuer Inès:

Pourquoi est-ce que je la tue ? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas. Non seulement Pedro n'épousera pas l'infante, mais je l'arme contre moi, inexpiablement. [...] Pourquoi est-ce que je la tue ? Acte inutile, acte funeste. Mais ma volonté m'aspire, et je commets la faute, sachant que c'en est une. Eh bien ! qu'au moins je me débarrasse tout de suite de cet acte. (III, 7, p.143)

Ferrante pousse sa méchanceté au sadisme lorsqu'il affirme : « Je crois que j'aime le mal que je lui fais » (R.M., III, 6, p. 138). Il ne distingue pas les raisons pour lesquelles il la tue, cependant, il n'arrive pas à revenir sur sa décision car il en a les moyens : « Pourquoi est-ce que je la tue ? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas. [...] Pourquoi est-ce que je la tue ? Acte inutile, acte funeste. » (III, 8, p.174). Son acte est fatal et inutile, il le reconnaît, mais il est aspiré par sa volonté. C'est un acte qu'il veut poser, et il faut en tant que roi, personnage de courage, de fierté de puissance et de force se débarrasser de lui sinon ce serait avouer sa faiblesse. En effet, Ferrante accomplit ce crime par caprice, il sait qu'il ne vaut plus la peine mais il le fait quant même pour laisser subsister son orgueil et sa fantaisie. Le nihilisme de Ferrante prend sa racine dans une atmosphère intérieure malsaine que traduisent les images telles que l'allégorie du casque noir :

Les parfums qui montent de la mer ont une saveur moins âcre que celle qu'exhale le cœur d'un homme de soixante-dix ans. Je ne sais pas pourquoi les hommes de cet âge feignent qu'ils vont vivre éternellement. Pour moi, je ne m'abuse pas. Bientôt la mort va m'enfoncer sur la tête son casque noir. Je meurs d'ailleurs depuis longtemps ; il ne s'agit que d'achever la chose. (III, 1, p. 107).

Dans une atmosphère lugubre, la proximité de la mort change le parfum de la mer. Ferrante confesse devant Inès un nihilisme âpre traduit par des métaphores. Il justifie sa méchanceté par son âge avancé, en effet, pour lui la vieillesse « attire les mouches » et non les bonnes odeurs. La conscience d'une mort prochaine participe à le rendre insensible, surtout qu'il réalise avoir perdu toute autorité sur son fils et par conséquent qu'il ne sera plus un homme d'action, mais plutôt un homme à la dérive. Son nihilisme se résume dans la

conviction de la vanité de l'action résumée dans le raccourci de l'œuvre réduite au portrait d'un inconnu dans la galerie d'un musée : « ... Et je vois que tout ce que j'ai fait et défait, pendant un quart de siècle, rien ne restera, car tout sera bouleversé, et peut-être très vite, par les mains hasardeuses du temps, rien ne restera qu'un portrait, parmi douze autres... le portrait d'un homme dont les gens qui viendront seront incapables de citer un seul acte.» (III, 1, p.109). Le roi mêle dans son ton l'âpreté macabre et l'ironie bouffonne. Au-delà de la désespérance d'un homme à la fin de sa vie, ce nihilisme est la projection d'une intense poésie sombre, un autoportrait.

Par la figure du roi de douleur, le nihilisme de Ferrante s'accroît, laissant une image chaotique et disloquée du roi. La fonction royale est ainsi rabaissée et humiliée, comparée à une montagne solitaire et inaccessible, elle illustre le nœud de contradictions de Ferrante : « Bien meilleur et bien pire ». Mais le nihilisme du roi est fondé sur un pragmatisme, car, l'entrée du page, et le billet qu'il remet au roi le ramène dans la réalité chargée de menaces. L'action est remise avec ce billet de don Alvar : « Malheur ! Malheur ! Malheur ! Fais entrer don alvar dans mon cabinet. Je l'y rejoins. Ensuite, tu ranimeras le feu. Il s'éteint. » (III, 2, p.111). Cette reprise de l'action dément les paroles précédentes du roi : il est ressaisi par les affaires du royaume à la lecture du billet de don Alvar, alors qu'il se disait las d'agir et désabusé. Ce n'est que dans l'action que le roi se sent en fortifié, en effet, le feu éteint doit ressusciter.

Ferrante tout comme les autres, construit et détruit les principes qui font de lui au début de la pièce un être exceptionnel. Il prône la morale de la grandeur, noblesse et dignité mais semble subordonner l'amour et la religion aux intérêts supérieurs de l'Etat. On découvre un personnage fatigué du pouvoir et dégoûté de tout : « Je suis las de mon royaume. Je suis las de mes justices, et las de mes bienfaits ; j'en ai assez de faire plaisir à des indifférents. Cela où j'ai réussi, cela où j'ai échoué, aujourd'hui tout a pour moi le même goût » (R. M. II, 3, p.77).

Le caractère arbitraire de l'acte de Ferrante dénote aussi cette atrocité et cette gravité dans l'acte du monarque, il ne sait pas pourquoi il tue Inès : « Pourquoi est-ce que je la tue ? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas. [...] Pourquoi est-ce que je la tue ? Acte inutile, acte funeste. » (III, 8, p.174) il énonce ses raisons mais elles ne tiennent pas toutes : pour la punir d'avoir appelé et entendu l'aveu de son désespoir, pour raison d'Etat, par cruauté. Le crime de Ferrante est monstrueux compte tenu des raisons qu'il avance, de même que sa décision de mettre son fils en prison pour médiocrité. L'action dans la *Reine morte* est

intérieure, elle se joue dans les tréfonds de Ferrante. Même s'il ordonne à ses ministres de le conseiller par rapport au cas Inès, ce n'est que pour voir leurs positions, savoir leurs avis quoiqu'ils ne déterminent pas sa décision. Ferrante a horreur de la vie parce qu'elle lui échappe tout comme il a du mépris pour l'amour de son fils. La décision fatale qu'il va prendre est la conséquence de cette haine de la vie, l'enfant qui va naître, symbolisant le bonheur et la vie entraîne cette décision.

Ferrante est comme entraîné implacablement vers l'abîme : «Il serait encore temps que je donne un contrordre. Mais le pourrais-je ? Quel bâillon invisible m'empêche de pousser le cri qui la sauverait ? » (III, 8, p. 174) ; l'inaction de Ferrante dans cette dernière scène se rapproche de son dégoût de la vie : « J'aime décourager. Et je n'aime pas l'avenir. » (III, 6, p.136), de son nihilisme, plutôt que de la fatalité qu'il semble évoquer, car sait-on, c'est un homme d'autorité donc d'action, s'il n'arrive pas sauver la vie d'Inès, cet inaction relève de sa volonté de s'affirmer une fois de plus, et comme Ciséros de prouver aux autres qu'il n'est pas faible.

De ce que vous m'avez dit, je retiens que vous croyez m'avoir surpris dans un instant de faiblesse. Quelle joie sans doute de pouvoir vous dire, comme toutes les femmes : « Tout roi qu'il est, il est un pauvre homme comme les autres ! » Quel triomphe pour vous ! Mais je ne suis pas faible, dona Inès. C'est une grande erreur où vous êtes, vous et quelques autres. (III, 7, p.172)

De plus, Ferrante est animé d'un profond sentiment de lassitude : de son autorité, de ses actes, de sa vie, il ne reste que des ruines :

Je suis comme un lion tombé dans une trappe. Je puis mordre, bondir, rugir: en vain. [...] Allons, tout ce que j'ai fait est détruit. J'ai puisé avec un crible. Et c'est vrai, pourquoi ce que j'ai fait subsisterait-il, puisque moi, depuis longtemps, je ne subsiste plus ? Mes mains sont ouvertes, tout m'a fui. J'ai joué de la flûte pour l'amour de Dieu. (III, 5, pp.117-118)

Ferrante réalise la vanité de ses actes qui selon son vocabulaire ne sont orientés que vers l'atrocité, la dureté, (mordre, bondir, rugir), il se voit comme un lion affaibli. Par cette faiblesse l'image de sa déchéance l'obsède, et les échecs successifs qu'il rencontre ne font que renforcer cette idée de sa disgrâce¹⁸¹, c'est pourquoi il doit continuer à poser des actes quoique ceux-ci n'aient aucun intérêt : « J'ai conscience d'une grande faute ; pourtant je suis porté invinciblement à la faire. Je vois l'abîme, et j'y vais » (R.M. II, 1, p.59).

¹⁸¹ Dans le bilan des échecs successifs de Ferrante il faut compter le refus de Pedro d'épouser l'Infante, refus qui pour lui connote la fin de son autorité sur son fils, rappelant alors la fin de toute sa vie, son inutilité, le mariage de son fils et l'enfant à naître, le refus de l'évêque de Guarda d'annuler le mariage, la négligence de son armée et le massacre de ses hommes, etc.

L'action de *Fils de personne* est semblable à celle de *La Reine morte*, Georges va œuvrer tout au long de la pièce à rassembler des prétextes pour abandonner son fils taxé de médiocre. Il le rejette parce qu'il pense que Gillou n'est pas assez attaché à lui : « La preuve est acquise que cet enfant n'est pas attaché à moi. Mieux vaut donc qu'il s'en aille, et que ce long malentendu prenne fin » (F.P., I, 6, p. 50). En plus, ce père refuse d'aimer son fils, il refuse de subordonner son aspiration à la qualité au profit de son amour filial comme faisant écho aux propos de Ferrante : « Que m'importe le lien du sang ! Il n'y a qu'un lien, celui qu'on a avec les êtres qu'on estime ou qu'on aime » (II, 3, p.82). A cause de la « mauvaise qualité » de Gillou, Georges refuse de prendre ses responsabilités de père, sa déception le pousse à le rejeter, il refuse de sauver son fils comme Ferrante refuse de sauver Inès : « Gillou, depuis trois mois que vous êtes à Cannes, je te le dis, je n'ai pas eu de bonheur de toi. Tu n'es pas comme tu devrais être ; de la sorte qu'à mon tour je ne suis pas comme je devrais être avec toi. Je le sais, je devrais t'aimer davantage. Mais comment tandis que je te vois si indigne ? » (III, 4, p.133).

Parce qu'il refuse de prendre son fils malgré ses défauts: « Au lieu d'exiger toujours avec ferveur l'impossible, prenez donc les hommes tels qu'ils sont. » (III, 3, p. 125), Georges s'accroche au vide de ce dernier, à tout ce qui pourrait l'éloigner de lui, parce qu'il y a entre eux une relation d'amour, et pour le père aimer son fils c'est avouer son impuissance, sa faiblesse : « T'aimer davantage, quelquefois je le crois possible ; il y a comme un faux départ... et puis je ne peux pas ; alors je t'évite, pour n'avoir pas à te montrer une froideur qui t'étonne. » (III, 4, p.133). Il y a un fossé qui sépare les deux. Georges refuse d'accepter la médiocrité de Gillou et celui-ci ne peut pas faire d'effort pour atteindre les idéaux de son père.

Comme Ferrante, Georges Carrion vit intérieurement son action : « Et je suis triste ; triste que tu sois ce que tu es ; triste de ne t'aimer plus autant que naguère; triste de sentir que je retourne un peu contre toi tout ce que j'ai fait pour toi avec tant de ferveur inutile. » (III, 4, pp.133-134). Sa tristesse le conduit à l'abandon de son fils : « Je t'ai abandonné une première fois à ta naissance par égoïsme. Je t'abandonnerai une seconde, par désespoir de toi. » (III, 4, p.135). Au lieu de chercher à conquérir de l'autorité sur son fils comme Ferrante, Georges y renonce, renonçant alors à l'action. En revanche, il essaiera de se rattraper dans *Demain il fera jour* lorsque dans un premier temps il joue de son autorité en refusant qu'il se mette dans la Résistance : « Cette histoire de Résistance ? Je ne veux pas qu'il se mette de la Résistance. » (*Demain*, I, 1 p.562).

Il est vrai que Georges essaie de transformer cet enfant, il voudrait le rendre *homme*, mais il s'avoue très vite vaincu parce qu'il a peur d'être esclave de ses sentiments. Le héros de *Fils de personne* a pour volonté de faire de sa progéniture un enfant au-dessus des autres, il voudrait corriger en ce dernier ses propres défauts comme le déclare Thierry Maulnier¹⁸² :

Ce n'est pas tant Inès de Castro que frappe Ferrante, c'est lui-même, c'est le penchant qui l'entraîne, c'est le vieillard séduit par le démon de l'indulgence, complaisant au bonheur de don Pedro et d'Inès qu'il est en train de devenir ; et celui que frappe Georges, ce n'est pas tant Gillou que Georges même, le père lâche et attendri d'un médiocre qu'il sera dans peu de mois ou jours, s'il n'y prend garde.

Ainsi, Georges, en position de quête et de refus de lui-même, cherchant à se voir, comme dans un miroir dans son fils suscite sa qualité réfléchissante, mais il la brouille avant même de s'apercevoir qu'elle existe, il tente même de l'anéantir : « Ah ! Marie, je souffre de lui. Je l'aime, et je voudrais l'estimer autant que je l'aime, et je ne peux pas. » (III, 3, p.130).

Georges bafoue tous ses principes parce qu'il échoue. Il est question de la désillusion d'un père devant l'incapacité de son fils à devenir ce qu'il attend de lui ; ainsi le père détruit tout ce qu'il avait commencé à construire. En laissant son fils s'en aller avec Marie, cet homme remet en question toute l'éducation amorcée. On note alors cette même insensibilité dont parle Ferrante qui est une couverture contre les souffrances de la déception. Le père de Gillou est insensible à ses appels, cela relève aussi de la cruauté, pourtant, on reste touché par sa tendresse et sa gentillesse. M. Jacques de Pressac¹⁸³ affirme par ailleurs : « Georges est un Ferrante aveugle parce qu'à aucun moment il n'a conscience du rôle qu'il joue. Torturé par les démons, poussé à la perte des êtres qui tombent sous sa loi, il ne domine l'obscur déroulement de son action, ni pour la dériver, ni, comme Ferrante, pour l'accepter. ».

La fin marque l'échec de la transformation que veut opérer Georges sur son fils. En repoussant ce dernier, ce père avoue son incompetence, son échec. Il ne fera pas grand chose pour donner à son fils la meilleure éducation, car la stratégie est maladroite. Il passe par les réprimandes, les remontrances, et les critiques. Tout cela ne contribue qu'à détruire la haute image qu'il a voulu donner de lui. D'autre part, Georges a bien tendu la perche à son fils, lorsqu'il lui dit : « Gilles, mon petit, fais que je puisse t'aimer. Mets-y du tien. Si je ne suis avec toi qu'un père comme les autres, alors que je n'ai voulu redevenir père que pour être un père différent des autres, c'est parce que tu es un enfant comme les autres, au lieu d'être supérieur aux autres, ... ». Georges échoue par manque de volonté, il ne peut aimer sans

¹⁸² Thierry Maulnier, *Le Livre des lettres*, cité par Montherlant dans ses notes de *Fils de personne* dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972, pp.275-276.

¹⁸³ Henry de Montherlant cite Jacques de Pressac, un critique dans *Théâtre*, notes de *Fils de personne*, *Op. Cit.*

estime. Georges est habité par le « démon de la haute idée de l'homme », il est seul avec ses passions et ses actes, sa passion étant que son fils soit autre que ce qu'il est, son acte étant de se délivrer de lui.

L'action dans *Le Cardinal d'Espagne* se joue à travers les affronts que reçoit successivement Cisnéros. Il prétend être invulnérable aux humiliations au premier acte, au sortir de sa rencontre avec la reine, il est meurtri par la vérité sortie de la bouche de la folie. Reconnaisant la clairvoyance de la démente, cet homme restera perturbé jusqu'à la fin, à causes des blessures qu'il croyait fermées. La vérité lui a été présentée sous son grand jour, l'amour du pouvoir est plus fort mais le moine reste partagé parce qu'il a également soif d'un immense retirement. Le drame intérieur qui se livre dans l'esprit du cardinal est celui de deux passions contradictoires, il est pris dans un dilemme. La grandeur de cet homme sera détruite par ses illusions, son aveuglement.

À mesure que l'action avance et que se dessinent les conflits, il s'opère une transformation chez les personnages, la faiblesse de certains se mue en force, l'aveuglement en clairvoyance, l'égoïsme en sacrifice de soi. C'est parler de Mariana et Inès. Cette métamorphose leur donne accès à une vie puissante, à des qualités grandioses. De plus, la complexité marquée des personnages montherlantien les empêche d'avoir des solutions différentes à celles auxquelles ils se déterminent. Ce qui les amène à prendre des décisions. Un élément extérieur qui, confronté à une certaine faiblesse du personnage suscite une réaction chez ce dernier et entraîne l'irrévocable, Georges se décide après le mensonge de son fils, Ferrante se résout à tuer Inès après la révélation de la grossesse, les retards à répétitions décident Bruno à se détacher de celle qu'il aime. En cela fonctionne l'action dramatique.

L'action dans les pièces de Montherlant expose les mouvements de l'âme de ses personnages. Elle est constituée d'actes présents non dans les mouvements physiques des personnages qui vont à la conquête de l'objet de leur désir, mais plutôt des décisions qu'ils prennent, leur autorité sur les autres fait d'eux des hommes d'action. C'est aussi un combat de la force et de la faiblesse, comme le soutient le dramaturge : « Un théâtre de la faiblesse ? Le mot serait séduisant. Mais inexact. Un théâtre de la force et de la faiblesse, et c'est cela qui est la vie »¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Henry de Montherlant, *La Guerre civile*, postface, 1965.

L'agir, au-delà de sa conception première, revient chez les personnages de Montherlant à clamer des prétentions superbes pour ensuite les détruire par des actes de cruauté, de méchanceté, d'incompréhension. Cependant, le motif de cet agir est généralement honorable, c'est le cas de Georges qui veut faire de son fils un être de qualité, ou lorsqu'il revient en zone occupée par amour pour son fils : « Je suis revenu de la zone libre dans le Paris de l'occupation, avec toutes les difficultés et tous les problèmes que cela comportait pour moi, et je l'ai fait uniquement à cause de lui. » (I, 1, p.564). Par ces propos, Georges signifie à Marie l'importance, l'amour qu'il a pour son fils, son acte est d'une grandeur certaine. C'est aussi le cas avec les sœurs de Port-Royal, qui par fidélité refusent de signer le formulaire qui les condamne : « Je suis indifférente sur la signature, mais je m'accrocherais contre elle à perte de forces, seulement pour n'être pas du côté de ces gens-là » (p.874). Si le motif de l'action reste estimable, il conduit en revanche à un acte bas, à une issue cruelle. Gillou meurt, directement parce que son père ne l'aime pas, mais indirectement, parce que son père l'a aimé.

La morale de la qualité de Montherlant en somme est La morale de seigneurs¹⁸⁵. Le seigneur a pour lui la noblesse des sentiments, les attitudes élégantes, le courage, la droiture, la fierté, sa puissance de vie, l'expansion de force. Sa morale, tournée en dérision, ne condamne pas la cruauté, la méchanceté, le mensonge, du moment où on est un homme de qualité.

Ces personnages sont les premiers artisans de ce mouvement de désintégration. L'action des héros détruit leur grandeur et leur noblesse de sorte qu'on s'achemine vers le néant. Cela se perçoit dans les actes atroces tels que les menaces, les condamnations, le dédain, le mépris, les paroles vulgaires qui corrompent leur vertu ainsi que l'attestent ces propos de Ferrante : « Plus je mesure ce qu'il y'a d'injuste et d'atroce dans ce que je fais, plus je m'y enfonce, parce que plus je m'y plais. » (III, 8, p.174). En somme, Ferrante justifie sa méchanceté par le plaisir qu'il y trouve.

D'après le constat précédent, l'action dans les pièces de Montherlant dévoile une intériorité des personnages dans laquelle coexistent de façon ambiguë grandeur et faiblesse. Certains, aux prises avec un « faire psychologique » dans le sens où physiquement ils ne font rien, leur action est relative aux décisions qu'ils sont amenés à prendre, à leur autorité, aux hésitations de leur esprit, aux troubles psychiques qui les déchirent, penchent inexorablement vers une philosophie de l'action humaine qui correspond à l'idée de la vanité de celle-ci quand

¹⁸⁵ Pierre Henry Simon, *Témoins de l'homme*, Op. Cit. p. 106.

ils avouent leurs échecs respectifs. A cet effet, Montherlant dans ses *Notes* déclare : « Un Mécanisme où tout s'enchaîne, où tout se commande, fonctionne avec une précision infaillible et implacable, pour aboutir à un résultat absurde. ». Cette phrase résume l'action de ses personnages. Ce mécanisme où tout s'enchaîne sera l'objet du chapitre suivant.

Chapitre II Les ressorts de l'action dramatique de Montherlant

L'action théâtrale s'analyse traditionnellement à l'aide des termes-clés adaptés aux œuvres classiques, à savoir l'exposition, le nœud et le dénouement. L'analyse moderne de son côté rend également compte de l'action théâtrale par le schéma actantiel (étudié en deuxième partie). Ce chapitre sera consacré à l'étude du fonctionnement de l'action dramatique au sens de l'intrigue, sur la base des éléments qui la constitue, à savoir les obstacles, les conflits qui culminent au nœud et se résolvent au dénouement. La structure interne de l'action permet, après l'étude du personnage, une approche vers l'analyse de l'action qui sera complétée par le schéma actantiel.

Ce chapitre se propose, à la suite du précédent qui traite de la philosophie de l'action de Montherlant ; action humaine dont l'aboutissement est le néant, de montrer comment une dramaturgie spécifique est mise en œuvre pour représenter cette philosophie de l'action humaine. Ce chapitre répond à la question comment s'organise l'action.

I- La ligne d'action dramatique

La doctrine d'Aristote donne la primauté à l'action. En effet, elle est la détermination majeure et première de la création dramatique. Selon *La Poétique*¹⁸⁶, il a été établi que la tragédie est la représentation d'une action entière et parfaite, ayant une certaine étendue, car il y a des choses qui sont entières et qui n'ont point d'étendue. Est entier ce qui a un commencement, un milieu et une fin, soit l'exposition, le nœud et le dénouement.

Pour Aristote, l'agencement des faits (l'intrigue formant un tout et comportant un commencement, un milieu et une fin) s'organisait autour du renversement (du bonheur au malheur). C'est ce renversement qui, bouleversant le destin des personnages, suscitera chez le spectateur, la terreur et la pitié. La notion de conflit est donc ainsi absente de *La Poétique*. Hegel proposera sa conception du drame dans *Esthétique*, fondée sur le choc des valeurs, l'opposition des caractères et la violence des dialogues. Le Père Le Bossu, développe ainsi Aristote dans son *Traité du poème épique* (1707):

Dans les causes d'une action, on remarque deux plans opposés: le premier et principal est celui du héros, le second comprend les desseins qui nuisent au projet du héros. Ces causes opposées produisent aussi des effets contraires, savoir des efforts de la part du héros pour exécuter son plan, et des efforts contraires de la part de ceux qui le traversent. Comme les causes et les desseins, tant du héros que des

¹⁸⁶ Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, chap7.

autres personnages du poème, forment le commencement de l'action, les efforts contraires en forment le milieu. C'est là que se forme le noeud ou l'intrigue, en quoi consiste la plus grande partie du poème.

L'abbé Batteux, dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), distinguait quant à lui plus simplement une entreprise (le commencement), des obstacles (le milieu), le succès ou l'échec (la fin). Pour tous les résumer, il sera question des intentions des personnages dans l'exposition, de obstacles et péripéties dans le nœud, et la résolution des conflits au dénouement. Dans un article intitulé : *Les Tragédies de « Demain il fera jour »*, Montherlant remarque que sa création part d' : « Un mécanisme où tout s'enchaîne, où tout se commande, fonctionne avec une précision infaillible et implacable... »¹⁸⁷.

I-1- L'exposition de l'action

À partir de l'exposition, Montherlant respecte la convention dramaturgique qui veut que celle-ci pose les bases de l'action. Elle apporte toutes les informations utiles en précisant les données du conflit. Généralement, selon les principes de la dramaturgie classique, l'exposition est : « Le moment où le dramaturge fournit les informations nécessaires à la compréhension de l'action. »¹⁸⁸. Selon les théoriciens classiques, les qualités d'une bonne introduction étaient d'être entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable.

Le premier acte a pour mission d'exposer tous les éléments de l'intrigue : en introduisant le spectateur en pleine action, dans la situation conflictuelle de la pièce, Montherlant met en scène une imbrication de sentiments et d'enjeux (politiques, familiaux) qui vont faire la tragédie.

La première scène de *La Reine morte* est dominée par le personnage de l'Infante qui lui apporte en même temps toute sa tonalité. Son exposition est assez dynamique dans la mesure où l'Infante entre en scène dans un cri tonitruant qui laisse percer sa colère : « Je me plains à

¹⁸⁷ On constate alors une certaine contradiction dans l'analyse de Jacques de Laprade lorsqu'il dit : « Ce qui est proprement « du théâtre » - l'effet, l'intrigue bien conduite, les procédés par lesquels on séduit et frappe le public, - c'est ce qui l'y intéresse le moins. Il ne s'agit pas d'imaginer et de construire un mécanisme dont les ressorts soient bien montés, « mais d'exprimer avec le maximum de vérité, d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine. » » (Préface de Montherlant, *Théâtre*, p. xxiii, 1972). Globalement, selon Montherlant, les mouvements de l'âme humaine, qui sont sa priorité en matière de création, sont organisés en un mécanisme où tout s'enchaîne, tout se commande, avec une précision infaillible. De plus, il affirme que la création dramatique se fait en deux moments : « La création par l'émotion qui donne la matière. Puis la création par l'art, qui juge, choisit, combine, construit. », *Théâtre, Notes, Op. Cit.* 1972.

¹⁸⁸ Jean Pierre Ryngaert *Op. Cit.* p.58.

vous, je me plains à vous Seigneur ! Je me plains à vous, je me plains à Dieu ! Je marche avec un glaive enfoncé dans le cœur. Chaque fois que je bouge, cela me déchire.»(R.M., I, 1, p.17).

Ce personnage assure l'exposition dans une tirade où l'on peut distinguer la tonalité de la situation initiale:

Vous êtes venu, Seigneur, dans ma Navarre pour vous y entretenir avec le Roi mon père des affaires de vos royaumes. Vous m'avez vue, vous m'avez parlé, vous avez cru qu'une alliance entre nos couronnes, par l'instrument du prince votre fils, et de moi, pouvait être faite pour le grand bien de ces couronnes et pour celui de la chrétienté. [...] (R. M.p.18).

La tirade de l'Infante correspond à un des moments clefs de l'action : elle l'annonce dans la mesure où elle renseigne sur les données antérieures au début de l'action. L'infante est indignée : c'est le premier moment de l'exposition. Romain Lancrey-Javal¹⁸⁹ loue l'adresse de Montherlant pour avoir fait passer les émotions avant le contenu des faits. Le récit part d'une émotion, le sentiment humiliant d'un affront terrible, d'un honneur blessé ; c'est ensuite que la jeune fille outragée relate les causes de sa colère. Elle revient sur la chronologie des faits qui expliquent son indignation :

- première visite de Ferrante en Navarre
- entretien avec le Roi
- accord des souverains,
- voyage de l'Infante avec son frère et premier contact froid, jugé sans incidence,
- révélations scandaleuses de Pedro

Pour synthétiser : on l'a fait venir pour l'humilier, ce « on » associe la responsabilité du père à celle du fils : « ainsi, on me fait venir, comme une servante, pour me dire qu'on me dédaigne et me rejeter à la mer !»(RM, I, 1, p. 19). L'Infante, à travers les multiples « vous » accuse en quelque sorte Ferrante d'avoir organisé cette offense, par conséquent, il est le seul à la réparer.

L'exposition de cette pièce est également assurée par la tirade du roi Ferrante. La première longue tirade de Ferrante à l'entrée en scène de son fils présente l'histoire avant le début de l'action. La première phrase du roi en présence de son fils fait écho à la colère qu'il montre à la scène précédente: il commence par accabler son fils de reproches pour

¹⁸⁹ Romain Lancrey- Javal, *Le Langage dramatique de la Reine morte*, Paris, PUF, 1995, p. 193.

l'impressionner certainement, affirmer son autorité verbale et le réduire au silence : « L'Infante m'a fait part des propos monstrueux que vous lui avez tenus. Maintenant, écoutez-moi. » (I, 3, p. 25). Le qualificatif *monstrueux* connote une stupidité étonnante : la rupture d'avec la norme du devoir d'Etat, l'infraction aux convenances et obligations de l'Etat. Lorsqu'il enchaîne : « Maintenant écoutez-moi », le changement de ton introduit une confiance d'une part, le roi est las comme l'attestent ses propos : « Je suis las de mon trône, de ma cour, de mon peuple. Mais il y a aussi quelqu'un dont je suis particulièrement las, Pedro, c'est vous. » (p. 25). Le père et roi signifie ainsi à son fils la nécessité de lui passer les rennes puisque ne pouvant plus assurer sa tâche. Ce registre de la lassitude vise à toucher Pedro, à l'apitoyer, à l'ébranler et à l'inquiéter.

Ensuite, le père développe un des thèmes chers à Montherlant : le génie de l'enfance, « l'âge d'or » qui est la treizième année : « Treize ans a été l'année de votre grande gloire. » (I, 3 p.25) dit Ferrante faisant suite aux propos tenus par Montherlant : « A treize ans, l'enfance jette son feu avant de s'éteindre. »¹⁹⁰. Le registre de la tendresse participe aussi dans la stratégie d'attaque du père : il lui rappelle sa tendresse éblouie qui pourrait donner au fils le désir de regagner l'affection paternelle.

L'attitude monstrueuse de Pedro n'est alors que l'aboutissement d'un processus de destruction par l'allusion à une métamorphose anormale du papillon qui devient un ver : « On dit toujours que c'est d'un ver que sort le papillon ; chez l'homme c'est le papillon qui devient ver » (I, 3, p.25).

Romain Lancrey-Javal et Louis Baladier sont unanimes en ce qui est de l'exposition de cette pièce. Ils soutiennent : « Cette tirade d'exposition satisfait aux critères anciens de dramaturgie : elle informe le public, sans renoncer à être rapide, vivante et vraisemblable »¹⁹¹ ; « Bien que Montherlant se soit parfois accusé de la fâcheuse tendance à faire des préparations trop longues, on peut constater que l'exposition, dans *La Reine morte*, réunit aisément les qualités exigées par les doctes »¹⁹². En effet, l'exposition au premier acte est composée de sept scènes. Dès la première, le spectateur ou le lecteur connaît les données fondamentales du drame : L'opposition de forces contradictoires, qui crée la situation dramatique, fait état d'un projet politique qui se voit contrarié par un obstacle d'ordre affectif. Une alliance politique par

¹⁹⁰ Henry de Montherlant, *La Relève du matin*, 1919.

¹⁹¹ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de la Reine morte*, Paris, PUF, 1995, p.95.

¹⁹² Louis Baladier, *La Reine morte d'Henry de Montherlant*, op. Cit. p.7.

le biais d'un mariage qui unirait les deux dynasties a été organisée : la fille du roi de la Navarre, l'Infante dona Bianca devrait épouser don Pedro prince héritier du Portugal. L'obstacle qui produit le conflit qui pourrait devenir une crise politique est la relation amoureuse de Pedro et Inès de Castro, car le jeune homme rejette l'idée de ce mariage politique. Il s'agit du conflit du cœur et de la raison d'Etat, comme chez Racine avec *Bérénice*. Selon Marie-Claude Hubert, le drame est fondé sur la mésentente profonde entre le père et le fils, elle souligne : « La relation d'alliance qui seule, pour Aristote, est susceptible de faire naître les émotions tragiques, la pitié et la crainte, est ici gravement mise à mal »¹⁹³. Cette rupture du lien père- fils, est émouvante pour le spectateur, et donne à la pièce le nom de tragédie.

Cette présentation de la pièce se résume ainsi :

- I- Plainte de l'Infante devant Cisnéros, en présence de son frère et des dames d'honneur.
- II- Convocation du prince par le roi.
- III- Accusation de Ferrante.
- IV- Scène d'amour Pedro- Inès qui apporte les informations sur le mariage des deux et l'enfant à naître, sentiments de peur des deux époux clandestins.
- V- Rencontre Ferrante-Inès, révélation du mariage (premier obstacle), colère du roi.
- VI- Mise aux arrêts de Pedro par son père.

La première scène de *La Reine morte* ne manque pas aussi d'animation et de passion. Elle est assez vive car elle additionne des événements à la fois importants et dramatiques : on frôle l'incident diplomatique : « Je me plains à vous, je me plains à vous, Seigneur ! Je me plains à vous, je me plains à Dieu ! Je marche avec un glaive enfoncé dans mon cœur. Chaque fois que je bouge, cela me déchire. » (R.M. I, 1, p.17), le roi pose un ultimatum au prince héritier : « Vous avez donc cinq jours pour décider. Dans cinq jours vous me direz si vous épousez l'Infante. Sinon... » (I, 3, p. 32), il apprend le mariage secret morganatique¹⁹⁴ de ce

¹⁹³ Marie-Claude Hubert, *Henry de Montherlant, La Reine morte*, Paris, Gallimard, 2006, p.19.

¹⁹⁴ Se dit d'un mariage contracté par un prince avec une femme de condition inférieure et qui, de ce fait, ne pourra recevoir tous les droits politiques, par Louis Baladier, dans « L'Ecole des lettres », *La Reine morte d'Henry de Montherlant*, www.ecoledeslettres.fr, 1995-2006

dernier : « Ah ! malheur ! malheur ! Marié ! et à une bâtarde ! Outrage insensé et mal irréparable, car jamais le pape ne cassera ce mariage : au contraire, il exultera, de me voir à sa merci. Un mariage ? Vous aviez le lit : ce n'était pas assez ? Pourquoi vous marier ? » (I, 5, p. 47). Et il fait arrêter son fils Pedro : « Allez, allez, en prison ! En prison pour médiocrité. » (I, 6, p. 50). Le rythme de cet acte d'exposition est assez dynamique à travers une opposition de forces contradictoires. Une visée politique contrariée par un obstacle d'ordre affectif. De même, l'exposition du *Cardinal d'Espagne* est en action. Les personnages disent ce qu'ils savent sous l'empire de la colère, non en exposant calmement les faits, mais en les interprétant au cours d'une aigre discussion entre Aralo et Estivel :

« -J'ai une nouvelle enivrante à vous apprendre !

-Qui est mort ?

-Devinez. » (CE, I, 1, p.15-16).

L'entrée en scène bruyante d'excitation et d'exaltation des deux seigneurs anime cette scène d'exposition qui exprime d'emblée de la passion à travers les élans de colère et de haine.

Les didascalies permettent également de connaître leur état d'esprit : entrée en coup de vent, avec exaltation de Aralo, Estivel au comble de l'exaspération. Le dialogue est immédiatement enchaîné par des annonces allusives qui laissent penser que ces personnages, comme la précédente (l'Infante de Navarre dans La R.M) sont dans une situation de requête : ils attendent une réparation pour l'Infante et la mort du régent cardinal pour les deux derniers. Ces pièces, comme le souligne encore Romain Lancrey-Javal¹⁹⁵ : « S'annoncent comme des pièces d'attente et de déception, d'espérance insatisfaites, espérances déçues de mariage chez l'Infante, espérance déçue de mise à mort chez les deux comploteurs dans leur vestibule. ».

Les problèmes posés sont relatifs au mariage et à la mort. L'infante repoussée et humiliée vient demander réparation, vengeance ; des traîtres s'impatientent de la mort de Cisnéros. Dans les deux cas, il y a une attente. L'irruption brusque des protagonistes crée dans les deux cas un effet de rapidité et de suspens. Le lecteur ou le public est pris dès le début par un cri émotif, avant d'être informé du motif. La tirade narrative qui suit la plainte de L'infante permet de connaître les raisons du ressentiment de la jeune fille, tout comme la suite du dialogue entre Aralo et Estivel donnera les raisons de l'aversion de ces personnages pour

¹⁹⁵ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de la Reine morte*, Paris, PUF, 1995.

Cisnéros. L'action va donc s'engager parce que les personnages ont fait état de leur colère et de leur haine.

Les préliminaires du *Cardinal d'Espagne* rapportent déjà les conflits encore sous-jacents. à Madrid où se situe la scène, la reine Jeanne est folle et son fils Charles âgé de dix-sept ans est attendu pour prendre la succession, parce que le pays est gouverné par le cardinal Cisnéros âgé de quatre-vingt-deux ans. Déjà, le jeune successeur manifeste à plusieurs fois son hostilité et son mépris au moins lorsqu'il ajourne à plusieurs reprises sa rencontre avec ce dernier. De plus, cet homme est méprisé de tous les courtisans, même de son neveu. Ces informations sont fournies par le biais d'Aralo, d'Estivel et Cardona.

Les deux premiers seigneurs espagnols frondeurs nous révèlent à l'exposition combien ils exècrent le cardinal régent au point de souhaiter à haute voix sa mort : « Je ne peux plus sentir ses sandales crasseuses sur nos nuques pour nous courber, nous les grands noms du royaume. Avoir délivré l'Espagne des Arabes, et être opprimé par ça ! Vouloir faire sentir, à tout propos et hors de propos, qu'on est le maître, c'est petitesse et puérité [...] ». (C.E., I, 1, pp. 17-18.).

L'entrée en scène est tout aussi rapide : « Aralo, entrant en coup de vent, avec exaltation ». Ici encore c'est un début par les émotions. L'attente impatiente et désespérée d'une mort, celle de Cisnéros : « Notre cardinal-moine est immortel. Quatre-vingt-deux ans sans doute. Mais défiant, et dur, et amer, et tenant les lèvres tellement serrées qu'il lui est venu à la lèvre inférieure une petite blessure » (C.E., I, 1, p. 16).

Ces deux personnages entrent en scène en avouant leur colère, leur « haine impuissante » pour le cardinal Cisnéros. Ils expriment clairement leur désir de voir l'homme mourir. Leur impatience, et leur attente de cette mort est égale à l'exaspération que le moine suscite chez eux : « ... Mais je donnerais un an de ma vie pour qu'il meure tout de suite, et qu'il souffre bien. Des souffrances dignes de lui, et vraiment l'effet de la grâce divine. » (I, 1, p. 16). Cependant, l'arrivée prochaine du roi Charles les nourrit d'espoir : ce sera peut-être la fin de la régence « Tout peut changer en quelques jours, avec l'arrivée du roi Charles. Finie la régence. Patientez un peu. » conseille Aralo à Estivel.

Dans une tirade, Estivel revient sur les événements passés ignorés par le spectateur :

C'était il y a dix-huit mois ; le roi Ferdinand venait de mourir, laissant la régence au cardinal. Charles n'était alors qu'archiduc, mais il voulait- il voulait avec passion- le titre de roi d'Espagne, conjointement avec la reine Jeanne sa mère ; le cardinal garderait la régence jusqu'à son arrivée en Espagne. De

Bruxelles, il invite le cardinal à le faire proclamer roi par le conseil, les grands et les évêques présents à Madrid. Le cardinal réunit le conseil, expose le désir de ce garçon de seize ans. On discute ; nombreux sont ceux qui se cabrent : nous avons juré fidélité à Jeanne pour notre seule reine. Alors le cardinal prend la parole : « Vous ne m'avez pas compris, dit-il d'un ton glacial. Un roi n'a pas besoin du suffrage de ses sujets. Il ne s'agit pas de délibérer sur une chose à faire, mais d'approuver une chose faite. Car je vais à l'instant faire proclamer dans tout Madrid le prince comme roi de Castille. » On ouvre la porte, le préfet de Madrid entre, le cardinal donne des ordres pour la proclamation, qui est faite séance tenante au son des trompettes. Nous ne bougeons pas, nous restons hébétés. Voilà comment et grâce à qui Charles est notre roi, - pour un très long temps. » (I, 2, p. 21)

Ces circonstances qui ont conduit à l'intronisation de Charles connotent chez le moine cardinal une autorité incontestée. En effet, Cisnéros est craint et obéi parce qu'il a œuvré pour l'intronisation du jeune roi. Ce premier portrait fait par les deux premiers personnages mis en scène présente un homme redoutable et redouté, un homme d'autorité, détesté par tous à cause de sa dureté, sa méchanceté et son mépris envers tous le peuple :

Vous vous souvenez, dit Estivel, l'autre jour, quand il a montré son cordon de franciscain et qu'il a dit : « Ceci me suffit pour mater les superbes. » Une corde pour attirer à soi les dignités, et pour étrangler ses ennemis : ô bienheureuse corde ! Et cette façon qu'il a de la tripoter sans cesse, comme s'il en tirait de la force... .

Le cardinal est un personnage craint à cause de sa méchanceté, ce qui provoque d'autre part l'animosité des autres personnages : « Je donnerais cinquante mille doublons d'or pour qu'il meure aujourd'hui » (I, 1, p. 17). De plus, le cardinal a déjà échappé à une tentative d'empoisonnement, ce qui laisse planer un danger constant : « Encore le poison. Avec déjà cette truite empoisonnée à laquelle il a échappé dimanche... ».

La modestie des origines du prélat est méprisée : « La vertu est toujours sauvée avec lui. – Penser que c'était un moinillon qui crevait de faim quand il était étudiant, qui n'est sorti qu'à cinquante huit ans d'une obscurité sordide [...] » (I, 1 p. 17). La haine que provoque le cardinal est la conséquence de son activité néfaste ; les courtisans ont du mépris pour le cardinal parce que ses actions sont autant détestées que lui : le champ lexical de la domination, de l'asservissement, de l'avilissement : courber, opprimé, maître caractérise les faits de Cisnéros. C'est un personnage qui piétine les autres. Ce qui lui vaut le dédain de tous ainsi que l'attestent ces propos : « Je ne peux plus sentir ses sandales crasseuses sur nos nuques pour nous courber, nous, les grands noms du royaume. Avoir délivré l'Espagne des Arabes, et être opprimé par ça ! Vouloir faire sentir, à tout propos et hors de propos, qu'on est le maître, c'est petitesse et puérilité [...] » (I, 1, pp. 17-18).

Le portrait qui est fait du régent explicite l'image d'homme d'action, en effet, il cumule deux fonctions, ce qui fait de lui un personnage très occupé et cela accroît d'autant plus son ambiguïté : « Quand on est ensemble moine franciscain et gouverneur d'un royaume,

est-ce qu'on n'est pas un personnage ambigu ? » (I, 1, p. 18). Servir Dieu et le royaume fait de lui un personnage ambigu, car ces tâches sont incompatibles au regard des deux hommes.

Le premier portrait fait par les deux seigneurs présente également un personnage habile et discret « le cardinal n'écoute pas aux portes : d'autres écoutent pour lui. Mais il marche à pas de mouche. On ne l'entend pas. » (I, 1, p ; 17).

La deuxième scène qui sert aussi d'exposition nous apprend par la bouche du neveu Luis Cardona¹⁹⁶, autre personnage ambigu, que le roi Charles, le futur Charles-Quint alors âgé de dix-sept ans, vient pour la deuxième fois d'ajourner sa rencontre avec le régent. Cardona y voit le mépris du Flamand pour ses futurs sujets castillans. Il annonce aussi que le lendemain matin le cardinal régent doit rencontrer la reine Jeanne dite la Folle. Cette souveraine vit depuis quinze ans comme une recluse, elle est un paradoxe vivant ; cette réplique permet de découvrir un autre personnage ambigu ; la reine Jeanne dite la folle :

«Des journées entières à ne pas prononcer un mot. Et toujours sans s'occuper le moins du monde ni des intérêts de l'État ni des siens propres : elle ignore ce qu'ils sont au dernier degré, sans défense aux mains de subalterne comme une petite fille. Alors qu'elle est retranchée du nombre des vivants, de nouveaux mondes sont conquis en son nom. Elle est le tout, et elle n'est rien (I, 2, p. 21).

Cette femme refuse d'agir, elle ne fait rien contrairement à Cisnéros qui est un homme d'action; elle représente l'inaction, les différentes négations (ne pas, ni... ni, rien, etc.) justifie son refus d'agir. En réalité, la reine était promise au royaume, mais suite à la mort de son époux, elle a perdu sa lucidité, c'est ainsi que Cisnéros fut nommé régent : « Le cardinal était bien heureux que la reine soit folle- cet horrible chaos de corps et d'esprit... C'est parce qu'elle est folle qu'il est régent.»(I, 2, p. 21).

Montherlant fait de Jeanne l'antithèse de Cisneros. Il excite notre curiosité en annonçant la rencontre cruciale du deuxième acte entre deux êtres qui se sont ignorés jusqu'alors, et que tout oppose. La volonté du moine de rencontrer la reine dissimule son envie de rester comme conseiller du roi, c'est ce que redoutent en tous cas les seigneurs Aralo et Estivel : « La régence va finir, mais il cherchera à s'incruster, comme conseiller intime de ce petit roi. Ce qu'il veut, c'est le pouvoir ; peu lui importe le titre.»(I, 2, p. 22).

Cardona complète le premier portrait de son oncle : un homme parvenu au faîte du pouvoir, cependant tiraillé par son désir de retrait, de renoncement, d'enfouissement dans la

¹⁹⁶ Sans doute un dérivé de *cardo*, le chardon en espagnol, la mauvaise plante qui symbolise ici le traître.

pauvreté et la solitude d'un ermitage. Mais pour ses adversaires, ces tentatives sont un jeu pour se faire mieux désirer, sa dévotion serait une habileté manipulatrice.

Emporté par la défense de son oncle, Cardona est amené à révéler quelques faiblesses du régent : son recours à la force qui trahit un manque de confiance, un ton tranchant qui dissimule une force expirante, un refus de séduire comme si le temps venait à lui manquer. Si la noblesse rebelle a été domptée, si l'armée a été réorganisée, le trésor royal reconstitué, si le royaume est craint, il n'empêche que la contestation du régent a repris depuis une récente alerte cardiaque. Les ennemis de l'extérieur et surtout ceux du premier cercle se sont sentis revigorés. Surtout Cisneros paraît ridicule dans sa recherche de l'admiration d'autrui au point d'en rajouter pour impressionner : le grand homme ne se sent pas si sûr de lui :

Il a commencé en se montrant impitoyable parce qu'il avait peu de naissance, et qu'il lui fallait cela pour établir son autorité. Aujourd'hui, l'âge lui a fait perdre le flair des moyens qui obtiennent le succès. Alors il a recours à la force, c'est plus simple. On dirait aussi que par ses moments de violence il cherche à rattraper sa faiblesse de tant et tant d'autres heures. Quand on emploie la force pour se faire obéir, c'est que les ordres n'y suffisent plus. Quand on se redresse avec vigueur, c'est qu'on s'affaissait [...] Depuis la défaillance du cœur qu'il a eue il y a trois semaines, les rancunes se redressent en sifflant, les vengeances éclatent de toutes parts comme des flammes... .

Cette présentation du moine dévoile aussi un homme d'action. Ici, elle rejoint l'agir, le faire du régent. Son action est liée à un malaise intérieur ; à cause de son histoire, il est d'origine modeste, de plus il est âgé, pour cela, de l'intérieur, Cisneros se sent faible, son action a donc pour but d'asseoir son autorité, cependant, elle a recours à la violence, à la force, au mépris.

Les ennemis du cardinal profitent de cette exposition pour analyser la personnalité de Cardona : Espion, confident, « il admire [son oncle] au point d'être obsédé par lui. Mais il est jaloux de lui. Ce farouche vieillard l'exalte et l'aigrit alternativement. Cela paraît invraisemblable, que don Luis soit jaloux du cardinal... » (I, 4, p. 27).

L'acte d'exposition fournit les détails du conflit qui va prendre forme plus tard. Cisneros souhaite rencontrer le jeune roi, rencontre déterminante pour la suite de la régence du moine, ensuite, il doit discuter avec la reine Jeanne. Les premiers personnages présentés se chargent de dresser les portraits des personnages centraux à savoir Cisneros, La reine, Le roi, Cardona.

Pour Montherlant, la problématique de Cisneros est de réussir sa vie de chrétien : il est tiraillé entre l'idéal monastique de l'abaissement et du retrait hors du monde et celui du

serviteur prêt à mettre toutes ses forces au service du monarque et de sa foi dans les compromissions du monde. Le héros n'est pas en scène dans cette exposition, comme il l'est dans *La Reine morte* il est présenté dans les propos acerbes de deux seigneurs qui reviennent sur les ambitions et les projets de cet homme. Comme la première, cette exposition est longue, neuf scènes dans lesquelles le personnage principal est mis à nu, et à travers lui, ses projets et ses ambitions, ainsi que les différentes forces qui s'opposent à lui.

Plus lentes sont les expositions du *Maître de Santiago* et *Fils de personne*, cependant, tous les détails nécessaires pour que les antécédents de l'action soient connus sont présents : La nature des relations conflictuelles entre Georges et son ancienne maîtresse. À travers des dialogues entre ces deux personnages, l'intrigue se dessine. C'est également le cas du *Maître de Santiago* où le personnage central qui reçoit les chevaliers de Santiago est victime d'un subterfuge dans lequel il devrait aller à l'encontre de ses principes. Mais cet homme restera fidèle à ceux-ci en critiquant vigoureusement la colonisation des Indes et en prenant position du côté de la vieillesse.

La scène se passe en Castille, à Avila, en 1519. Don Alvaro, le Maître de l'ordre de Santiago, aime Dieu exclusivement. Il a une fille, Mariana, amoureuse de Jacinto, fils d'un des chevaliers de l'ordre, don Bernal. Celui-ci propose au Maître de Santiago de partir pour les Indes afin de s'enrichir ce qui faciliterait le mariage, vu la pauvreté des deux familles nobles : « Il faut que Jacinto épouse une fille riche (...) Allez passer seulement deux ans, seulement un an, au Nouveau Monde, vous en revenez riche (...) et comme s'il vous tombait du ciel, l'or afflue entre vos mains » dit don Bernal à Alvaro. Don Alvaro refuse catégoriquement l'offre :

Tout ce qui a trait au Nouveau Monde est impureté (...). Des conquêtes de territoires ? Cela est tellement puéril... Et tellement absurde. Vouloir changer quelque chose dans des territoires conquis, quand il est si urgent de réformer la patrie elle-même, c'est comme vouloir changer quelque chose dans le monde extérieur quand tout est à changer en soi.

Les intentions du personnage central Alvaro sont contenues dans ses priorités : « Pour mon père, seul est important, ou plutôt seul est essentiel, ou plutôt seul est réel ce qui se passe à l'intérieur de l'âme. » (I, 1, p. 22). Mariana présente son père comme un homme qui éprouve du plaisir à être dépouillé. Avec sa « confidente » Tia Campanita, Mariana se charge de présenter le personnage central de la pièce don Alvaro. C'est un personnage dont la seule passion est la quête de la solitude et le désintéressement à toute chose matérielle. Il ne vit que pour sauver son âme. En outre, Mariana et son père vivent dans le dépouillement total, la maison est mal entretenue : « Et voilà pourquoi vous vivez dans une chambre dont un des

murs a perdu tout son revêtement, sans qu'on le fasse remplacer. Et des trous à ce qu'on y mette des points ; vous avez l'air d'habiter dans des ruines. Une jolie petite fleur comme vous ! » (I, 1, p. 21) lui rappelle la confidente Tia campanita.

De plus, l'événement attendu est la réunion mensuelle des chevaliers de l'Ordre de Santiago chez le maître don Alvaro. Cependant, à cause de l'accueil austère que leur accorde Alvaro, les absences se font de plus en plus remarquer que l'on redoute la fin de l'Ordre : « Aujourd'hui ces messieurs viennent cinq : le mois prochain ils seront trois. Surtout si don Alvaro persiste à leur offrir une hospitalité aussi austère. Pourquoi ne les invite-il pas à souper, comme ferait quiconque à sa place ? » (I, 1, p.19).

Alvaro règne sur une congrégation dérisoire ; on passe d'un symbole de destruction à l'autre, du feu à l'eau : « -... Comme tous les ordres de chevalerie, l'Ordre de Santiago déchoit : il ne brûle plus vraiment que dans le cœur de votre père », « -Laissez donc cela : vous allez vous rendre malade ! Encore ! A pleines lampées, boire de l'eau froide, quand il gèle au-dehors ! » (I, 1, p.18, p.20).

Mariana évoque la seule chose qu'offre Alvaro à ses hôtes en place de nourriture et de vin : « Je ne la bois pas ; je la mange ! Oh ! Madame, elle est glacée, et elle me brûle. On dirait que je mange du feu. C'est l'eau de San Lucar... » (I, 1, p.20).

En réalité, Alvaro ne se préoccupe pas des « soucis de nourriture », il leur offre de l'eau, symbole de pureté : « c'est l'eau de la source San Lucar croyez-vous que je ne la reconnaisse pas ? Mon père a voulu l'eau la plus pure, pour les messieurs. » (I, 1, p.21).

En revanche, il semble, selon Tia Campanita que du vivant de la mère de Mariana, la maison ait été mieux entretenue ; maintenant, à cause d'un seul serviteur, le père et la fille vivent dans l'inconfort et l'insalubrité total, et à cela, ils sont indifférents : « Mon père ne voit pas cela, ou, s'il le voit, il l'aime. Quant à moi, je vous assure que cela ne me gêne pas du tout, et que je comprends très bien qu'un homme sérieux le juge sans importance. » (I, 1, p.22).

Mariana est en admiration devant son père même si elle ne partage pas ses convictions. Elle aime un jeune homme, don Jacinto, fils de don Bernal, un des derniers chevaliers de l'Ordre : « Vous êtes amoureuse, et Dieu veuille que don Bernal et dona Isabelle emportent le oui de votre père à ce mariage, et que vous viviez bientôt sous le toit d'un homme qui ne vous dira pas tous les jours : Oh ! Qu'est-ce que cette belle robe ? Devant une robe que vous portez depuis deux ans. » (I, 1, p. 26).

Si Mariana accepte la situation actuelle et la compagnie de son père, c'est parce qu'elles lui semblent provisoires. Elle ne s'oppose pas au projet de don Bernal qui détermine la structure de la pièce : « nous voudrions persuader votre père de partir [...] Vous, moi, Jacinto, en vue de votre bonheur, nous avons besoin qu'il parte. » Elle répond : « Je le comprends bien ».

De son côté, Alvaro défend des valeurs qui ont disparu, son combat solitaire est mené contre l'impureté du monde :

Je n'ai rien à faire dans un temps où l'honneur est puni, - où la générosité est punie, - où la charité est punie, - où tout ce qui est grand est rabaissé et moqué, - où partout, au premier rang, j'aperçois le rebut, - où partout le triomphe du plus bête et du plus abject est assuré. Une reine, l'Imposture, avec pour pages le Vol et le Crime, à ses pieds. L'Incapacité et l'Infamie, ses deux sœurs se donnant la main. Les dupeurs vénérés, adorés par leurs dupes... (I, 4, p.47)

Après avoir constaté la « souillure » et la « salissure » autour de lui, Alvaro n'a soif que d'un « immense retirement », il voudrait s'isoler pour préserver ce qu'il y a de pure en lui : « Je suis fatigué de ce continuel divorce entre moi et tout ce qui m'entoure. Je suis fatigué de l'indignation. J'ai soif de vivre au milieu d'autres gens que des malins, des canailles, et des imbéciles. Avant, nous étions souillés par l'envahisseur. Maintenant, nous sommes souillés par nous-mêmes; nous n'avons fait que changer de drame. » (I, 4, p.50).

Mais ses confrères voudraient le pousser à se compromettre c'est-à-dire à aller vers le Nouveau Monde pour s'enrichir en vue d'offrir une dot confortable à sa fille. Or d'après le maître : « Tout ce qui a trait au Nouveau Monde est impureté et ordure. Le Nouveau Monde pourrit tout ce qu'il touche » (I, 4, p.45).

Le personnage Alvaro veut fuir le monde, ne plus agir, renoncer, se purifier. Le climat de cette pièce est sombre. Alvaro, le Maître de Santiago se détache d'un monde qu'il trouve abject. Il ne parvient pas à rénover son Ordre. Bien plus, Alvaro accélère sa fin, parce qu'il est trop intolérant, parce que, comme le dit don Bernal : « Votre chevalerie vous égare. Vous êtes un de ces esprits charmés de leurs propres rêves, qui peuvent devenir si dangereux pour une société. » (II, scène I).

Mariana en revanche aspire au bonheur, à l'amour. Le complot ourdi entre les chevaliers et Mariana a pour but de faire en sorte que don Alvaro se rende aux Indes pour s'enrichir en vue d'offrir une dot confortable à sa fille.

L'exposition de cette pièce a recours à un procédé classique, comme dans les précédentes d'ailleurs: le héros n'est pas en scène tout au début, il est présenté par les propos de deux femmes pour éveiller la curiosité du spectateur à son égard. La jeune fille et sa confidente se disent des choses qu'elles savent toutes les deux. Le dialogue entre l'héroïne (Mariana) et la confidente (Tia Campanita) est aussi récurrent dans les scènes d'exposition de Racine (*Andromaque*, *Iphigénie*, *Athalie*). Il s'agit de la fiction de la conversation en cours pour justifier un apport d'informations immédiat et direct, Bernard Dort¹⁹⁷ et *alii* parlent de la fonction du « oui » inaugural qui donne au spectateur l'impression de surprendre une conversation. Cette exposition est contenue dans sept scènes, confirmant alors son caractère développé, interminable.

Port-Royal se passe au monastère de Port-Royal du Saint-Sacrement en août 1664, la scène débute à l'instant où un visiteur incite les religieuses à se plier et à signer :

L'Assemblée des Evêques, à la suite des bulles de deux papes, décrète un Formulaire que chaque personne ecclésiastique doit signer, par lequel elle se soumet à toute décision du Saint-Siège. Convenez qu'un Archevêque de Paris est dans son rôle en exigeant que vous, religieuses de Port-Royal, vous signiez ce Formulaire. (p.854)

L'autorité entend faire signer aux religieuses de Port-Royal un formulaire qui condamne toutes les idées, soit les propositions de Jansénius, sur lesquelles ce monastère a été réformé : « Le Formulaire est dirigé contre tout ce que nous aimons et contre tous ceux que nous aimons. Je ne signerai jamais. » (p.856). Dans ce drame, se détache la figure de trois religieuses: celle de la Sœur Angélique de Saint-Jean, nièce du « grand Arnauld », sous-prieure du Monastère de Port-Royal, ancienne Maîtresse des novices. Elle a 39 ans. Elle est dans une grande douleur comme les autres à cause de la menace qui plane sur elles; celle de la sœur Marie-Françoise de l'Eucharistie, dite sœur Françoise, 22 ans, celle de la Mère Agnès, Abbessse, 71 ans, sœur du « grand Arnauld ». Ces religieuses évoquent les menaces du dehors : « L'histoire de Port-Royal est un épisode de la lutte très ancienne de l'Esprit Saint contre la Bête. » (p.863), « ...je suis un peu lasse d'entendre remâcher depuis trois ans les mêmes raisons, touchant les démêlés de Port-Royal avec le Pouvoir, et je vous assure que je ne puis comprendre comment il y a des personnes qui ne pensent qu'à ces choses et ne parlent que de ces choses, à longueur de journée, depuis plus de trois ans » (p.866).

¹⁹⁷ Bernard Dort et *alii*. *Le Théâtre*, Paris, Bréal, p. 241.

En effet, le sursis dure depuis trois ans, ces religieuses vivent dans l'angoisse de leur destin : « Vous, qui vous êtes donnée à un Dieu de souffrance, c'est un peu votre lot que vivre dans le tourment. »(p.854), de plus : « ...Mais s'il y avait des orages et des nuées, ils sont aussi de la pluie. Et la pluie défait la sécheresse. Et c'est la sécheresse qui est notre pire ennemie. Tout, plutôt que la sécheresse. N'oubliez jamais cela. »(p.864). Le climat leur est en permanence défavorable, et le combat qu'elles mènent est sans issue, elles savent qu'elles sont défavorisées face à l'adversaire : « Vous voici parmi les galeux ; ayant tout juste droit à la toute petite place, et aux os qu'on jette sous la table ; à l'écart, au rebut, courbant le dos, rasant le mur, comme un vaincu dans son pays occupé... », parce qu'il représente le pouvoir.

L'ambiance au Monastère de Port-Royal est triste, cependant, l'Archevêque leur a proposé une issue : « Signez, ma fille, signez ce formulaire qui nous mettra tous en paix. Obéissez à votre Archevêque. Comme on respire mieux, quand on ne fait qu'obéir ! Comme la vie soudain devient facile ! Croyez-en un vieux soldat. Allons ! me le promettez-vous ? »(pp.854-855).

Cette exposition, quoique moins animée, ne manque cependant pas d'hostilité. Les sœurs ne veulent pas signer : « Non, je ne signerai pas un Formulaire qui condamne toutes les idées sur lesquelles ce monastère a été reformé, c'est-à-dire en quelque sorte fondé. »(p.856). Toutefois, la réaction de sœur Gabrielle qui introduit la pièce n'est pas sans ambiguïté. Ses propos explicitent cette impression : « Je me briserais devant Dieu, et devant moi-même, si je vous le promettais. Cependant, je tâcherais... Ce que je promets, c'est que... » (p.855). Les points de suspension suggèrent que dans le fond, la sœur pourrait fléchir, parce qu'elle ne soutient pas sa congrégation par conviction, mais par solidarité : « Peu importe ce que nous comprenons ou ne comprenons pas des propositions de Jansénius que ce Formulaire condamne. Peu importe si elles sont ou ne sont pas effectivement dans Jansénius, puisqu'on en discute. Le formulaire est dirigé contre tout ce que nous aimons et contre tous ceux que nous aimons. Je ne signerai jamais. »(p.856).

De plus, elle laisse entendre que la liberté n'existe pas dans cette communauté religieuse : « Je prie Dieu, selon la coutume, qu'il me purifie de tout ce que j'ai entendu venant du monde extérieur, et que je l'oublie. Je prie Dieu qu'il me purifie aussi de v... Pourquoi m'avez-vous forcée à promettre ? Pourquoi m'avez-vous forcée à mentir à mon père ? Qu'ai-je fait ? J'ai reposé ma tête sur le sein de mon ennemie ! »(p.855). Les constitutions de la communauté recommandent qu'une sœur ne s'entretienne pas seule avec

un étranger : « Je vous ai forcée à promettre ? Et je suis votre ennemie ? Qu'est-ce que ces extravagances ? Je n'ai pas dit une parole, autre que pour vous prier de parler haut, que je vous puisse entendre. Vous savez bien que je suis ici pour cela, que nos constitutions le commandent. » (p.856).

Les religieuses de Port-Royal vivent dans le tourment, et celui-ci n'est pas seulement le fait des autorités religieuses, mais encore, il est interne à la communauté comme le dénonce le visiteur : « Voilà ce qu'on fait d'elles, voilà comme on les tourmente. N'est-ce pas une pitié ? » (p.855). Il y a un problème entre le dedans et le dehors, les sœurs redoutent non seulement les autorités qui les persécutent, mais aussi, le climat du dedans n'est pas aussi sain parce que toutes ne sont pas d'accord sur le principe de la rébellion. L'exposition de cette pièce, même si elle est différente des autres, obéit cependant à des règles d'organisation¹⁹⁸. Le prologue qui commence la tragédie grecque tient la place de l'exposition. La sœur Gabrielle, la Tierce, et le visiteur exposent la situation.

De même, *Un Incompris* est structuré en cinq scènes. Bruno, personnage principal présente la situation avec son ami Pierre :

Une demi-heure de retard ! Il y a huit mois que je m'intéresse à cette fille, et pas une seule fois elle n'est arrivée moins de trois quarts d'heure en retard à un de nos rendez-vous. C'est infernal. [...] Mais, la semaine dernière, je lui ai dit : « Voilà huit mois que cela dure. Eh bien, la prochaine fois que tu dépasses trois quarts d'heure de retard, c'en est fini entre nous. » (p. 317)

La scène tourne autour du temps, du retard de Rosette qui devient une habitude, ce que Bruno désapprouve et ne veut plus tolérer :

En huit mois, elle a totalisé deux mille cent soixante-dix sept minutes de retard (il faut te dire que je note à chaque fois son retard très minutieusement). Deux mille cent soixante-dix-sept minutes, soit trente six heures. Trente six heures de temps perdu. Car ce temps d'attente est un temps absolument mort : l'exaspération vous occupe tout entier. [...] Rosette a donc arraché, au bas mot, trente six heures de ma vie, c'est-à-dire le quart du temps qu'à mis Dieu à créer le monde. . (1, p.319)

Bruno exprime son mécontentement vis-à-vis du comportement léger de Rosette : « Si encore elle me donnait des raisons jolies ! [...] Au lieu de cela, elle a toujours des excellentes raisons qu'ont les gens qui n'en ont que de mauvaises. Et puis des détails, des détails ! Tous les détails que donnent les gens qui mentent. » (1, p.321).

¹⁹⁸ Cette pièce est construite en un acte sur le modèle de la tragédie grecque découpée en prologue, parodos, épisodes et exodos.

L'ultimatum de Bruno constitue un élément central de la pièce, comme un défi, ce personnage accorde beaucoup d'importance au respect de sa parole et à l'application de la décision promise : « Rosette ne rira pas tout à l'heure, si elle arrive à moins le quart passé, car je ne démordrai pas de ce que j'ai dit. »(p.320). De plus, au-delà de la tristesse que lui cause les retards répétés de Rosette, il est à chaque fois angoissé et impatient : « Trois quarts d'heure ainsi, chaque fois, à sursauter, à mourir et à renaître. ». Cette monotonie de la situation le rend nerveux. En effet l'attente met les nerfs de Bruno à rude épreuve, le temps de l'attente est infernal pour lui, d'autant plus que Marie semble ignorer et prendre à la légère son mécontentement : « Elle doit avoir oublié complètement la menace que je lui ai faite. Je veux que la leçon porte ; sinon, à quoi bon ? » (1, p.322).

Bruno refuse d'attendre Rosette pendant plus de trois quarts d'heure, elle arrive avec cinq minutes de retard, il déclare : « Moins le quart. C'est fini. ». L'exposition de cette pièce regroupe en une scène les données de l'action. Trois personnages aux caractères différents, Bruno, homme de principes au bord de la rupture parce que Rosette, sa copine ne peut pas respecter sa volonté, Pierre, trouve que son ami est très puéril, parce que les motifs du désarroi de Bruno sont légers.

L'exposition dans *Fils de personne*, qui s'étend au-delà du premier acte, est assurée par les personnages principaux. Même si ce procédé est rare, il permet ici au père (Georges) et à la mère (Marie) d'apporter toutes les informations nécessaires à la compréhension de l'action. En effet, à travers leur discussion, les informations sur le lieu et le temps, sur les personnages, leurs différentes caractéristiques ainsi que des relations qui les rapprochent ou les opposent sont apportées : La scène se déroule à Cannes en 1940 à la fin du mois d'octobre. Marie reproche à Georges d'être arrivé en retard donnant dès le départ un accent tendu à la pièce :

Voilà qui est un peu fort ! Je vous installe tous deux à Marseille, où je suis obligé de résider, à cause de mes affaires. Là-dessus vous déclarez après huit jours que cette ville vous est intolérable. Alors je vous installe ici, où je ne puis que passer le week-end. Et c'est vous qui me reprochez de délaisser mon fils ! (F.P. I, 1, p.30)

La pièce débute sur une tension cordiale entre Georges et Marie qui ne cessent de se faire des reproches à propos de leur enfant. S'appuyant sur ce retard accusé par Georges, Marie profite de la discussion pour laisser filtrer dans ses propos l'idée d'un prochain déplacement, sous entendant que l'organisation actuelle n'a plus sa raison d'être, puisque le rapprochement entre le père et le fils, but de cette entente n'est pas effectif : « Et il y a un

autre fait : vous vivant à Marseille, et nous deux autre part, vous ne pouvez plus guère voir le petit.[...] Parfois je me demande si... s'il ne vaudrait pas autant que, moi et Gillou...».

Les propos de Georges explicitent la relation tendue qui existe entre le père et la mère : il est question du conflit entre le père et la mère autour du fils. La division de la France entre zone libre et zone occupée est le moteur du drame. Le père, Georges évadé d'un camp de prisonniers ne peut vivre qu'en zone libre, cependant, Marie désire quitter la zone libre pour la zone occupée avec leur fils Gillou âgé de quatorze ans. Les laisser partir c'est exposer son fils au danger des bombardements, mais c'est encore la rupture d'une relation, d'un projet d'éducation :

... Vous rentriez à Paris : c'est cela, n'est-ce pas ? La scission. Gillou à Paris, et moi ici, et cela durant des années peut-être puisque, comme prisonnier évadé, il m'est impossible de rentrer en zone occupée avant la fin de la guerre. Et ce serait pour cela, tout ce que j'ai fait, dit, souffert, rêvé, espéré, combiné depuis quatre mois. Ou depuis deux ans. Voilà donc ce que je suis pour lui, pour vous, après ces deux ans de mon affection et de ma sollicitude sans reproche. Ecoutez, Marie, vous me stupéfiez. Et vous me consterne. Est-ce un projet ou une simple lubie ? (I, 1, p.32)

La quatrième scène du premier acte joue véritablement le rôle de scène d'exposition. Les tirades de Georges le confirment. En effet, toutes les informations sur le passé du couple sont connues des deux, Georges y revient avec insistance :

Avoir abandonné sa maîtresse à la naissance du gosse qu'on lui avait fait- fait- avec le chèque sauveur, c'est entendu ; je veux dire : le chèque de celui qui sauveur et être ensuite resté douze ans à les ignorer aussi complètement que s'ils n'avaient jamais existé, cela ne vous crée pas de grands droits sur eux. Douze ans ! Et puis, un jour dans le métro- à la station Châtelet ! -nez à nez avec vous, vous et un grand petit bonhomme. Je l'ai regardé ; il m'a plu ; je me suis dit : « Pourquoi ne pas l'aimer ? » ; je l'aimais déjà. Il faut dire que dans ce moment- là j'étais comme travaillé par une nostalgie de la paternité... Vous, vous n'étiez pas heureuse, vous étiez aux prises avec une situation difficile. De ce jour, j'ai agi de telle sorte que la vie matérielle ne vous fût plus un objet de souci...

Globalement, Georges a abandonné son fils à la naissance, (sa liaison avec Marie a duré sept mois) ayant certainement reçu des photos de lui, il le reconnaît douze ans après. Il a laissé la période de l'enfance passer sans chercher à connaître son fils ; la décision de jouer au père découle de l'amour qu'il a éprouvé dès lors pour son fils.

Au-delà du conflit qui oppose la mère et le père, se dessine un autre, celui du père avec lui-même: c'est un homme qui est décidé à rendre impossible dans le réel l'expression de la vision qu'il porte en soi, et qui en profite pour exhaler sa rage contre les autres, il veut que son fils soit un homme de haut niveau intellectuel et moral. Georges le père, très cassant,

autoritaire, impatient, écrase Gillou de ses reproches, motif : Gillou, s'intéresse uniquement à ce qui est vulgaire :

Il y avait je ne sais quel gandin de cinéma qui arrivait par ce train, et il est resté à le boire des yeux, la bouche ouverte. Pourvu qu'on ait un complet mode, ou seulement un foulard rose tendre, on est un dieu pour Gillou. Ma foi, il m'agaçait et je l'ai laissé. Je pense qu'il va être ici dans un instant. [...] Gillou avait été bien des fois assez décevant : ah ! Que ne l'avait-il été davantage ! J'aurais pu me libérer de lui (I, 1, 4, pp.29, 47)

Georges combat le drame de la qualité persistant chez son fils, il veut faire de lui ainsi que le dit Montherlant : « Quelqu'un de convenable, non parce que lui-même est quelqu'un de convenable, mais parce qu'il juge qu'il est bien d'être convenable. »¹⁹⁹. En effet, Gillou fait honte à son père. Ce dernier va essayer d'opérer une transformation en cet enfant pour le rendre « Homme ». Le véritable conflit est celui de Georges avec la médiocrité de son fils, son idéal, la qualité, fait face à sa passion, son désir que son fils soit meilleur. Mais Gillou est assez bête à 14 ans, il est incapable de répondre à un père trop intelligent, trop rigide, autoritaire, qui voudrait que son fils soit d'un haut niveau intellectuel et moral. Il se réfugie dans des jeux idiots et des illustrés. Il aime son père comme sa mère, et ne veut pas se compliquer la vie.

Le conflit entre la mère et le père a pour objet l'éducation du fils et les sentiments de ce dernier ; Georges estime qu'il n'est pas assez aimé de son fils, contrairement à sa mère : « La preuve est acquise que cet enfant n'est pas attaché à moi. Mieux vaut donc qu'il s'en aille, et que ce long malentendu prenne fin. » (I, 4, p.50), c'est ainsi que le père escompte résoudre le conflit sentimental qui l'anime comme faisant écho à Ferrante face au cas Inès : « Oh ! Je suis fatigué de cette situation. Je voudrais qu'elle prît une autre forme. » (R.M. III, 5). Bien avant il affirmait déjà son échec : « J'avais misé sur toi. J'ai perdu. Cela aussi était un songe. » (I, 3, p.39).

Marie quant à elle, donne une image caricaturale de la femme dans ce que l'auteur lui reproche le plus : engluier l'homme, infantiliser les enfants pour les garder sous sa coupe. Gillou flotte entre ses parents, mais il préfère sa mère à un père froid et intransigeant : « Je ne peux pas abandonner maman. C'est ma mère. ». Georges comprend qu'il ne fait pas le poids lorsqu'il dit désespérément : « Mais, moi, tu peux m'abandonner. Oui, je comprends » (I, 3, pp38-39).

¹⁹⁹ Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masques. Notes de théâtre*. Paris, Gallimard, 1972, p. 39.

Face à la mère, il joue à qui aime le plus, son argumentation débouche sur des exemples :

Vous ne savez donc pas encore que, lorsqu'il est endormi, la sueur lui vient sur le visage, tandis que son corps reste sec ? Non, vous ne le savez pas ! Pas plus que vous ne vous étiez aperçue, en douze ans, qu'il a une petite tache de vin au jarret gauche. Il a fallu que ce fût moi qui vous le révélât, dès le troisième jour après vous avoir retrouvés (I, 4, p.54)

Cette exposition nous propose également les sentiments des uns pour les autres, sentiments qui se transforment progressivement en dialogue de deux conceptions de la vie rappelant l'ambition du dramaturge qui est d'explorer l'homme à travers un théâtre psychologique et philosophique.

Georges est déçu par l'éducation et la qualité de son fils à qui il reproche le manque de grandeur. Cet homme exigeant recherche vainement chez son fils des qualités d'âme qui le rendraient estimable et selon l'analyse de Thierry Maulnier : « Ce que Georges stigmatise en son fils, c'est une dégradation morale dont il se sent lui-même menacé »²⁰⁰.

Cependant, ce père a de la tendresse pour son fils c'est pour cette raison qu'il lui impose ses idées sur ce qu'il faut attendre d'un être humain : «... Mais il y a des fois où tu es bête vraiment. Avec ta façon mesquine de voir les choses, ton adoration de fausses valeurs et ton animosité instinctive contre les vraies, cette sorte de mauvaise qualité qui perce trop souvent en toi » (II, 4, p. 83). Georges aime tendrement son fils, cet excès se mue en passion : « A Marseille, j'entreprenais de rétablir ma situation. Mais le souci de vous, le soucis de lui me pompaient [...] J'avais cru que c'était ceci ou cela qui donnait un sens à ma vie : je voyais maintenant que c'était d'aimer. [...] Mon affection me rongait et m'empoisonnait. ». En même temps, il souffre de cet amour :

En ce moment, je l'avoue, je suis faible. C'est que depuis quatre mois, je n'ai pas repris mon équilibre. Un jour je le reprendrai. Un jour Gillou n'aura plus le pouvoir de me faire de la peine. Un jour il y aura un monsieur Gilles Sandoval que je regarderai en me disant, avec stupéfaction : « Penser que j'ai pleuré à cause de ce personnage –là. » (I, 4, p. 50)

Georges aime son fils, et c'est justement de cet amour qu'il voudrait s'affranchir parce qu'il constitue un obstacle à sa liberté, la présence de son fils le rend faible, comme le disait Alvaro dans *Le Maître de Santiago* : « Tout être humain est un obstacle pour qui tend à Dieu. [...] Tout ce qui y entrerait, et l'amitié même, et l'affection surtout, n'y entrerait que pour les troubler. » (M.S. II, 1, p. 67).

²⁰⁰ Thierry Maulnier, cité par Jacques Robichez dans *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, SEDES, 1973, p.24

En réalité comme l'explique Paul Ginestier²⁰¹, pour Georges qui veut un fils spirituel, l'âme compte plus que le sang ; il s'agit de l'âme qu'il aurait voulu avoir et qui lui manque terriblement car il n'ignore pas sa propre lâcheté : soldat, il a connu la défaite et s'est rendu, père il s'est enfui devant la responsabilité :

Je croyais avoir souffert pendant la débâcle tout ce que peut souffrir un homme. [...] Oh ! Je sais que ma conduite... Avoir abandonné sa maîtresse à la naissance du gosse qu'on lui avait fait – avec le chèque sauveur, c'est entendu ; je veux dire : le chèque de celui qui sauve – et être ensuite resté douze ans à les ignorer aussi complètement que s'ils n'avaient jamais existé, cela ne vous crée pas de grands droits sur eux. (I, 4, pp. 41-42)

Georges Carrion n'a certes pas les qualités requises pour prétendre faire de son fils un homme, car il a fui devant la paternité ; pour donner des leçons de qualités, de sérieux et de dévouement patriotique, il ne faut pas non plus s'être rendu à l'ennemi en rase campagne, mais Georges a conscience de ne pas ressembler à sa propre idée de l'homme, cependant il use de belles paroles pour que son fils devienne ce qu'il aurait voulu être. D'un autre côté, Georges s'oppose à l'éducation de Marie, et à son influence sur leur fils :

Toutes les fois que tu restes quelque temps sans voir ta mère, tu t'améliores [...] Que ta mère est agaçante, à vouloir que tu te colles les cheveux. Tu es beaucoup mieux avec les cheveux ébouriffés. Je me sens porté bien davantage à m'occuper de ton éducation quand tu n'as pas un broc d'eau sur les cheveux, comme un groom d'hôtel ! Il est incroyable comme les mères, qui savent si bien ce qui leur va à elles, peuvent manquer de goût quand il s'agit de leurs garçons I, 3, p. 38, II, 4, pp. 83-84)

Cette attitude ressemble à de la jalousie, au besoin de ce père d'imposer son ascendance sur son fils. Les rapports entre Marie et Georges, même s'ils sont empreints de désaccords, parce que Georges critique sans cesse Gillou alors que Marie tolère ses imperfections, ne sont pas ambigus car il y'a eu une entente au départ : « Mes rapports actuels avec ta mère ont été décidés entre nous, il y a deux ans sans difficulté » (II, 4, p. 87). Entre les deux, il y a de l'amitié : « Nous sommes de vrais bons amis et rien de grave nous sépare » (II, 4, p. 89) et de la jalousie :

Par moments elle m'en veut un peu, de t'aimer. Et que tu me le rendes. Il arrive, quand tu m'embrasses en sa présence, que je croie sentir en elle un frémissement [...] Et moi, par moments, je lui en veux un peu, que tu l'aimes. Mais au fond je lui suis reconnaissant de t'avoir aimé et bien aimé, comme elle est contente elle aussi, j'en suis sûr, qu'il y ait un homme qui t'aime, et qui justement se trouve être ton père. (II, 2, p.89-90)

Même si Georges reconnaît une certaine cordialité dans la nature de ses relations avec Marie, il n'en demeure pas moins vrai qu'il subsiste une animosité dans les relations père-mère.

²⁰¹ Paul Ginestier, *Montherlant. Théâtre de tous les temps*, Paris, Seghers, 1973, p.37.

Au lieu d'une exposition faite sur un ton calme, celui de la narration, Montherlant à travers ses expositions animées, montre que l'action est indispensable au théâtre, même si ce fait est involontaire. En effet, ses pièces débutent de façon animée voire passionnée. En effet, le ton calme et poli de Marie laisse percer un sarcasme qui ne manque pas d'agacer Georges comme en témoignent ces répliques échangées entre ces parents :

« - Mademoiselle Janine va bien ?

-Mademoiselle Janine sera aux anges quand elle saura comme vous vous intéressez à sa santé. Elle va bien.

-Ce n'est pas elle, plutôt que le procureur, qui vous a retenu à Marseille cet après-midi ? Pensez que vous consacrez à votre fils- ne parlons pas de moi : je ne compte pas- un jour et demi par semaine, et que vous parvenez à rogner sur ce pauvre jour et demi ! Arriver ici à près de dix heures du soir !

- Chère amie, faut-il vous rappeler que nos conventions ne vous permettent pas de me faire des scènes de jalousie ?»(I, 1, pp. 29-30).

Si Marie, dans un ton sarcastique et plein de reproches fait savoir poliment à son ex-compagnon sa désapprobation par rapport à son retard, ce dernier utilise le même ton, mais avec moins d'égards. Cette entrée en matière, assez régulière chez Montherlant fait penser que ce dramaturge pratique des expositions en action. De fait, Montherlant met en place des expositions animées, montrant la victoire de l'action sur l'exposition pure, c'est-à-dire celle qui se limite à présenter les personnages et la situation. Les personnages se mettent réciproquement en relief, c'est pour cette raison que ses expositions sont plus longues.

La suite de cette pièce, *Demain il fera jour*, présente Les deux parents Georges et Marie, dans une discussion encore enflammée. Le premier engage la conversation dans un ton autoritaire, l'action se déroule quatre ans après leur séparation à Cannes qui eut lieu dans l'hiver 1940 (dans *Fils de personne*). La scène se passe maintenant en juin 1944 à Paris, où Georges Carrion retrouve pour la seconde fois son fils Gillou (17 ans) et la mère de Gillou, Marie : « Pourtant, lorsqu'il y a un an, vous avez été lâchée par ce monsieur et êtes revenus à Paris, et lorsque alors vous m'avez demandé de venir – lorsque vous m'avez appelé, - je suis venu. » (I, 1, p.564). Les retrouvailles de cette « famille » sont la conséquence de l'échec amoureux de Marie. Elles prouvent en plus que Georges n'a pas complètement renoncé à son fils : « Car j'avais du remords de l'avoir laissé partir de Cannes, j'espérais toujours, je ne

pouvais me faire à l'idée de disparaître un jour sans lui avoir donné quelque chose de ce qu'il y a en moi. »(I, 1, p.564).

Dès les premières répliques, Georges fait preuve d'autorité alors que dans la pièce précédente, il y avait renoncé : « Vous le savez, mon intérieur est assez sévère. Et le Paris de juin 44 n'est pas gai. En arrivant chez vous, je voudrais trouver une détente à mon travail et à mes soucis. » (I, 1, p.561).

Le projet des protagonistes ici tourne autour du désir de Gillou de devenir un homme en entrant dans la résistance : « Vous reprochiez à Gillou, il y a quatre ans, d'être « de mauvaise qualité ». Maintenant il a une idée jolie : il veut servir » ((I, 2, p.569), être de la Résistance dépend de la décision de son père. Georges veut empêcher son fils de s'engager dans la Résistance : « Je ne veux pas qu'il se mette de la Résistance. »(I, 1, p.562); mais Marie voudrait qu'il cède à cette lubie de leur fils car : « Cela lui donnerait un but, durant ces mois où il n'aura ni un plaisir, ni même la satisfaction d'une tâche terminée. »(I, 1, p.563).

La pièce commence donc sur un désaccord entre le père et la mère au sujet du désir du fils de s'engager dans la Résistance. A travers les répliques de cette exposition, les sentiments des personnages sont explorés. Marie aime tendrement son fils. Ayant abdiqué l'emploi d'amante, elle a reporté son affection sur son fils : « Je l'aime, cela suffit : je n'ai pas besoin de justice. Je l'aime, et quelle force, d'aimer ! ». Déclaration à laquelle Georges rétorque : « Mais quelle force, aussi, de n'aimer pas ! »(I, 2, p.566). Marie aime Gillou et Georges prétend ne pas l'aimer : « je ne l'aime pas » dit-il à plusieurs reprises.

Celles qu'on prend dans ses bras se passe à Paris, pendant l'été chez l'antiquaire Ravier. La pièce est introduite par les trois personnages principaux de cette pièce. Ceux-ci exposent leur situation. Ravier, riche antiquaire, est amoureux de Christine : « Je suis plein d'elle comme une éponge est imbibée d'eau.» (I, 2, p.621). Cette fille, pauvre ne lui rend pas cet amour : « Je suis même une de ces personnes qui vous agacent, et c'est sans doute ce que vous avez voulu me faire comprendre.»(I, 1, p.615). Mademoiselle Andriot, amie de Ravier l'aime en secret.

Ce que désire Ravier c'est la présence de Christine :

« Je suis un sentimental réaliste. Je ne vous demande même pas votre amitié. Je vous demande de me donner quelquefois votre présence, plus qu'une fois par mois, et de me laisser avoir de l'amitié pour vous. [...] J'ai cinquante-huit ans, je n'ai jamais demandé cela à personne. Je vous offre mon amitié, quand il n'y a rien pour vous d'amical sur terre. » (I, 1, p.617)

En deux scènes, Montherlant condense les éléments de l'intrigue. Ravier, homme riche aime Christine, une pauvre fille. Cependant, cette dernière ne l'aime pas ; un troisième personnage, Mademoiselle Andriot, aime secrètement Ravier qui la considère comme une amie et une confidente. Cependant, malgré la grande politesse entre les personnages, il y a une certaine animosité ; ils sont pessimistes comme le reconnaît aussi Montherlant : « Le pessimisme qui y règne est sans sortie de secours. ».

Les personnages se pourchassent sans se retrouver, pourtant, ils se déchirent patiemment. Ravier et mademoiselle Andriot se torturent : « Mon malheur va de la terre au ciel » dit Ravier, et l'autre de lui répondre : « Comme l'homme sait mal souffrir ! (...) Si c'était moi (...) Mais moi en sept ans (...) ». Par estime de soi-même, Ravier se torture alors que mademoiselle Andriot le fait par aveuglement et par obstination.

La fonction principale du premier acte est d'être un acte d'exposition qui fournit toutes les informations indispensables à la compréhension de la pièce, Jacques Scherer²⁰² ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme : « A prendre les choses très en gros, il est évident que les éléments de l'exposition doivent nous être donnés, pour la plupart, vers le début de la pièce. ». De plus, les traités classiques exigent qu'une bonne exposition soit entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable. Montherlant ne se dérobe pas à cette nécessité. Tous les constituants du sujet sont connus au premier acte : les projets des protagonistes, les différents obstacles d'une part, de l'autre les personnages sont connus ainsi que leurs relations et caractères. Montherlant fait intervenir ceux de tous types: ceux du second plan (les hommes d'armes dans *Le Cardinal d'Espagne*, la confidente dans *Le maître de Santiago*, comme les principaux Ferrante, l'infante de Navarre, dans *La reine Morte*, Georges, Gillou et Marie dans *Fils de personne*), Ravier, Christine, Mlle Andriot dans *Celles qu'on prend dans ses bras*, Bruno, Pierre, Rosette dans *Un Incompris*.

Contrairement à l'exposition des XVII et XVIII e siècles qui se concentrait au premier acte, celle de Montherlant va au-delà, distillant progressivement les informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue, c'est pourquoi elle est souvent longue. D'ailleurs, Jacques Scherer²⁰³ précise à ce propos la difficulté à restreindre l'exposition à un certain nombre de scènes premières. Pour lui, elle devrait s'étaler dans les limites de la nécessité c'est-à-dire jusqu'à ce qu'on ait connaissance de tous les faits indispensables à la compréhension de

²⁰² Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001, p.51.

²⁰³ Jacques Scherer, *Op. Cit.* p.50.

l'intrigue. Si l'exposition doit être claire, intéressante et fondée en vraisemblance, qu'en est-il du nœud ?

I-2- Le nœud de la crise : Les obstacles et péripéties

Tous les événements d'une pièce de théâtre sont contenus dans le nœud. Aristote appelle nœud : « La tragédie depuis le commencement jusqu'à cette partie, qui est la dernière, d'où procède le revirement vers le bonheur ou le malheur »²⁰⁴. Les personnages d'une pièce entrent dans un système de relations complexes, qui le plus souvent est de nature conflictuel. Les forces antagonistes se rencontrent, et la manière donc s'articulent les obstacles qui empêchent les desseins des personnages forme le nœud dramatique. Le théâtre joue de toutes les tensions qui déchirent les hommes. Tout l'art du théâtre classique est de nouer une intrigue : d'imbriquer de façon logique les obstacles qui s'opposent aux désirs des héros. Pour le comprendre, il faut déterminer les desseins ou désirs des personnages (relevés en première partie), les obstacles, et les péripéties.

Au XIX^e siècle, le théâtre explorera un nouveau type de conflit, non plus intersubjectif mais intrasubjectif fondé sur les conflits intérieurs. Freud distingue ce qu'il appelle le drame psychologique (qui oppose deux mouvements intérieurs conscients) et le drame *psychopathologique* (où s'affrontent un mouvement conscient et une pulsion inconsciente). Dans la seconde moitié du XX^e siècle, le conflit disparaît à mesure que seront déconstruites successivement les notions d'intrigue, de personnage et de dialogue.

I-2-1- Les obstacles et les desseins

L'action se positionne autour d'obstacles et de traverses qui constituent le nœud. L'histoire du personnage central rencontre à ce niveau celle de son ou ses adversaires. Comment Montherlant se sert de ces obstacles pour construire son intrigue? Pour aborder la question des obstacles ou des difficultés que rencontrent les héros, il serait aussi judicieux de revenir sur leurs principaux desseins dont nous avons parlé à l'exposition.

Ainsi dans *Fils de personne*, l'action se noue lorsque Marie apprend à Georges pour la première fois qu'elle désire se rendre à Paris : « Parfois je me demande si... s'il ne vaudrait pas autant que, moi et Gillou.. .

²⁰⁴ Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, chap. 18, p.112

-Vous rentriez à Paris : c'est cela ? La scission.» (I, 1, p.31). Au début, elle fait semblant d'être indécise, alors qu'au fond, sa volonté est précise.

L'impatience de retrouver son amant à Paris rend subitement la vie de Marie inconfortable à Cannes : « Ne dites pas de bêtises. Mais je reconnais que la Côte d'azur me fait peur.» (I, 1, p.28). Or suite à leurs retrouvailles, (après douze ans de séparation) Georges s'est pris d'une affection passionnée pour l'enfant : « Voilà donc ce que je suis pour lui, pour vous, après ces deux ans de mon affection et de ma sollicitude sans reproche.»(I, 1, p. 32). Réfugiés sur la côte méditerranéenne, ce père est un prisonnier évadé qui ne peut résider en zone occupée c'est-à-dire Paris : « Gillou à Paris, et moi ici, et cela durant des années peut-être, puisque, comme prisonnier évadé, il m'est impossible de rentrer en zone occupée avant la fin de la guerre.» (I, 1, p. 31).

Le projet de départ, synonyme de séparation, de rupture déstabilise Georges et laisse percer sa faiblesse : celle de son amour pour son fils :

Votre fils désire rentrer avec vous à Paris. Vous pourrez donc, si bon vous semble, prendre le premier train de réfugiés qui partira. J'assurerai votre existence à Paris dans les mêmes conditions que je le faisais à Cannes. [...] Je ne vous le cache pas, je vous l'avoue en employant une expression qui peut vous paraître un peu littéraire, mais qui correspond à ce qui est : j'en ai le cœur brisé.

Cette nouvelle « lubie » comme l'appelle Georges est un « désir raisonnable » pour Marie qui n'a plus d'intérêts à Cannes, c'est Gillou, l'enfant qui éclairci le mystère de son malaise: «Oui, mais en ce moment-ci, elle est malade. Elle a besoin de petites choses qui lui fassent plaisir. [...] Elle est déçue. [...] Tu ne vois pas qu'elle est malheureuse ? Si encore tu vivais avec nous, mais elle n'a personne avec qui causer. Au Havre, elle aurait mes grands-parents. » (II, 4, pp.88-90).

La résignation de Georges n'est en réalité que l'expression de son désespoir. Non seulement son fils est de « mauvaise qualité», mais encore, il aime plus sa mère: « -[...] Je ne peux pas abandonner maman. C'est ma mère.

-Mais, moi, tu peux m'abandonner. Oui, je comprends.»(I, 3, pp.38-39).

Dès lors, Georges réalise la vanité de son amour, être relayé au second plan ne l'arrange guère, au contraire cette situation aiguise le conflit entre le père et la mère autour de l'amour de leur fils, comme dans une compétition, Georges jette les armes : « J'avais misé sur toi. J'ai perdu. Cela aussi était un songe. [...] C'était bien la peine d'aimer !»(I, 3, p. 39). Georges renonce à son autorité de père, par conséquent, à toute action. Cette attitude relève de

la lassitude face à l'inutilité de tout ce qu'il pourrait faire : « J'avais misé sur toi. J'ai perdu. Cela aussi était un songe. » (I, 3, p.39), la désolation est totale : « Le mal est fait. La preuve est acquise que cet enfant n'est pas attaché à moi. Mieux vaut donc qu'il s'en aille, et que ce long malentendu prenne fin. » (I, 4, p. 50).

L'idée de cette séparation est le point de départ du désarroi de Georges. En réalité, ce père, après avoir passé douze ans loin de son fils, voudrait reprendre les choses en main : « J'avais mesuré mon affection, et ses entraves, et je les avais acceptées. Lui, j'avais mesuré ses travers et ses lacunes, et je les avais acceptés aussi. Alors je n'ai plus pensé à lui qu'en fonction de l'avenir. » (I, 4, p. 48). Georges aurait voulu rééduquer son fils, rattraper le temps perdu, le transformer en quelqu'un de meilleur : « Toutes les fois que tu restes quelque temps sans voir ta mère, tu t'améliores. » (I, 3, p. 38). Malheureusement, Gillou semble indifférent aux attentes de son père, mettant ceux de sa mère en priorité : « Si je gagne mille francs, j'achèterai un sac à main de quatre cents francs à maman ; je donnerai trois cents francs à mon père... » (II, 1, p.61).

Le probable départ de Gillou a ouvert à nouveau des blessures pas encore complètement guéries, à cause des précédentes séparations dues à la guerre. Depuis les dernières retrouvailles (quatre mois) Georges a perdu son équilibre, il se sent faible à cause de ses sentiments : « Un jour Gillou n'aura plus le pouvoir de me faire de la peine » (I, 4, p. 50). Si la séparation fait de la peine au père, elle le libèrera certainement de son attachement.

Un mois plus tard, Marie veut aller au Havre rejoindre son amant Roger : Georges s'oppose cette fois à ce départ : « Vous n'irez pas au Havre. Vous ne pourriez y aller que grâce à moi. [...] » (II, 5, p.93) Il espère en fait transformer ce fils médiocre qui ne répond pas à ses exigences. Mais au-delà du travail qu'il voudrait opérer en son fils, il y a le danger débarquement, et la situation sanitaire qui est mauvaise. Parce qu'il est un homme qui choisit, Georges a choisit d'être père, et il compte assumer cette tâche : « ...C'est entendu, je ne suis père que depuis deux ans, mais maintenant je le suis : j'ai le devoir et le droit de protéger mon fils contre qui que ce soit fût-ce contre vous... » (II, 5, p.92).

Ainsi donc, le projet du père : opérer une transformation en son fils, en faire quelqu'un de bien, est mis à mal à cause de celui de la mère qui est de partir, de séparer le fils de son père ; de plus, Gillou ne coopère pas, il n'encourage pas son géniteur dans sa quête de faire de lui un enfant digne, avec des qualités. Cette différence de caractère entre père et fils est un autre élément conflictuel qui articule la pièce : « Je suis las d'essayer de te faire sentir des

choses que tu devrais sentir de toi-même. Las de me donner du mal pour quelqu'un qui sans cesse me trahit.»(III, 1, p.103) dit le père, et le fils de répliquer : « Qu'est-ce que tu veux, je suis comme je suis !».(III, 1, p. 104). L'affrontement commencé au deuxième acte scène cinq annonce déjà celui qui se poursuit au troisième lorsque Marie défend son fils devant les accusations de son père : « Vous lui parlez d'une façon bien au-dessus de son âge, d'une façon invraisemblable. Il est naturel qu'il ne vous paraisse pas à votre hauteur quand il vous répond. » (III, 3, p.116).

De plus, excepté l'affection, les deux hommes n'ont pas la même idées des valeurs que défend Georges et qu'il voudrait faire partager à son fils, ainsi que le démontre cette réplique du père : « Je songe à ces petits feuillets où j'avais noté des remarques sur ton caractère, des conseils à ton intention, des règles de vie... » (III, 1, p. 104). Cependant le jeune garçon n'est pas intéressé par l'éducation que son géniteur lui propose, il reste désinvolte, indifférent et distrait : « Mais le temps a passé. J'ai vu que tu n'y pensais plus, que cela ne t'intéressait pas, que mes paroles seraient sans importance et sans effet : elle tomberaient sur toi comme la pluie sur la mer...» (III, 1, p. 104). En réalité, Gillou s'ennui aux côtés de son père : « A l'école, au moins, je ne m'embête pas. » mais à la maison oui, surtout « quand tu es là... » (III, 1, pp. 105-106). Donc, c'est par politesse qu'il l'écoute.

Gillou s'oppose aux changements que son père veut opérer en lui, il voudrait que ce dernier accepte sa condition : « Qu'est-ce que tu veux, je suis comme je suis !».(III, 1, p. 104) Philippe Baron affirme que la condition de Gillou est : « d'être atteint comme ceux de sa génération, de juvénilisme²⁰⁵ (amour de films idiots, de magazines faciles)»²⁰⁶.

Georges a constaté qu'il était un père pareil aux autres, il a abandonné son fils comme le sont la plupart des enfants en France : « Qu'est-ce que tu es au fond ? Tu es un enfant abandonné. C'est là ton destin. D'ailleurs, la plupart des enfants, en France sont des enfant abandonnés.»(III, 4, p.135). Pour justifier son irresponsabilité, il lui trouve un prétexte : Guillou est désespérant.

²⁰⁵ Montherlant dit de la juvénilité : « j'ai dit ce qu'il y a à dire en 1941. Car la juvénilité est chez nous un produit du régime de Vichy, lui-même imitateur en cela des régimes fasciste et nazi. Cependant, dès 1921, à vingt-cinq ans, je prévoyais la juvénilité de l'avenir, et un des personnages de mon premier livre, *La Relève du matin*, reprochait à l'autre de » travailler à l'avènement d'un nouveau mal social, l'*adolescentisme*, si vous voulez, ou le *juvénilisme*, mal que provoquerait vite une conception du monde où la jeunesse serait considérée comme tabou, et le fait d'être mineur comme une preuve suffisante qu'on a raison ». », dans *La Tragédie sans masque*, Paris, Gallimard, 1972, p. 41.

²⁰⁶ Philippe Baron, *Le Drame du XVI ème siècle à nos jours*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2004, p.81.

Le choix de transformer son fils pour en faire un vrai homme, ayant l'esprit critique, le sens du discernement, connaissant les valeurs nobles et les hautes qualités morale, ce choix se heurte à la mauvaise volonté de son fils, qui par médiocrité réelle ou par puérilité reste un véritable obstacle.

Georges refuse que Gillou soit un enfant comme tous les autres dans *Fils de personne*, mais dans *Demain il fera jour*, il affirme le contraire : « Il aura des vacances pénibles ? Eh bien, il sera comme les autres. » (I, 1, p.563). De même, il voudrait être différent des autres pères. Sa volonté : se mettre au-dessus de la réalité, changer le monde en étant un père meilleur que les pères français qui éduque un fils supérieur, exceptionnel, se heurte à la réalité qu'il refuse d'accepter : « Au lieu d'exiger toujours avec fureur l'impossible, prenez donc les hommes tels qu'ils sont » (III, 3, p. 125) lui dit Marie faisant écho aux propos de don Bernal pour Alvaro : « Votre chevalerie vous égare. Vous êtes un de ces esprits charmés de leurs propres rêves, qui peuvent devenir si dangereux pour une société. » (II, 1, p.77).

Georges projette ses rêves sur son fils c'est pourquoi il ne veut pas l'assimiler autres enfants : « J'ai plaidé quand j'étais jeune au Tribunal pour enfants. J'étais plein de pitié pour eux. Mais je n'ai pas de pitié pour lui, parce qu'il est mon fils. » (III, 3, p.115). Pour ce père, l'indulgence est un vice parce qu'elle encourage la médiocrité : « L'indulgence, ce serpent auquel il faudrait écraser la tête. » (III, 3, p. 114). Le défaut de qualité chez un enfant quel que soit son âge ne devrait pas être toléré car la qualité chez Montherlant est « jouée » de bonne heure.

Georges affronte la mauvaise qualité de son fils : « Je lui reproche d'être de mauvaise qualité » (III, 3, p.116). Il est aussi un personnage contradictoire son fils doit être différent et pareil aux autres : « Ils étaient fins, ils réagissaient juste, ils avaient des trouvailles de sentiments ou d'expression, une espèce de génialité... » (III, 3, p. 117) Pourtant, Gillou a des qualités qui n'attirent pas l'attention de son père : il est gentil, affectueux, ponctuel, soigneux, serviable, intelligent, astucieux (III, 3, pp.119-120), un enfant comme on aimerait l'avoir, mais les exigences du personnage principal de cette pièce le placent dans la catégorie de « mauvais métal », parce qu'il n'aurait pas de passion.

Montherlant pense que, Georges à travers son malaise, (il a subi l'humiliation et la honte d'une défaite sans précédent dans l'histoire de la France ; fait prisonnier, condamné comme prisonnier échappé à ne pas quitter la zone non occupé par les Allemands, c'est-à-dire à être prisonnier dans son pays ; de plus il est écorché par le climat moral de l'automne 1940)

tente vainement de se raccrocher à quelque chose de réel, il décharge donc sa déception et sa nervosité sur son fils. Il veut que son fils soit « D'une espèce de Français nouvelle, que son fils commence quelque chose. »²⁰⁷. Il déclare : « La nation a besoin que les siens le soient (exceptionnels). Contrairement à ce qu'on annonce de toute parts, il n'y a plus aujourd'hui en France, pour sauver l'honneur, que les individus, et les individus tirant sur l'exceptionnel. Penser que demain il fera jour, et avec des fils qui ne seront pas le mien ! » (III, 3, p.125).

La France nouvelle se fera avec des hommes exceptionnels, si lui, avocat n'a pas pu faire partie de cette catégorie de révolutionnaires, il souhaiterait que son fils, en son nom, marque l'histoire de son pays. C'est ce que ce fils essaiera d'être dans *Demain il fera jour*, et que va refuser Georges : « Et dire que c'est toi qui, à Cannes, il y a trois ans, t'écriais : « Penser que demain il fera jour, et avec des fils qui ne seront pas le mien ! ». Et maintenant il va faire jour, et ce sera, en effet, grâce à des fils qui ne seront pas le tien. » (II, 4, p. 584). Dans cette pièce, la parole de Georges dans *Fils de personne* (III, 3, pp.124-125) a produit quatre ans plus tard une action chez Gillou, maintenant, il ne veut plus être médiocre mais un homme d'honneur : « Si je me mets de la Résistance, je veux faire ce qu'on me dira d'y faire- de façon correcte. Je ne veux pas faire le boulot tranquille, et laisser le boulot dur aux communistes. » (II, 4, p.580). Le père entre les années a changé de position, dans la dernière pièce, il dit à son fils : « Je vais te dire quelque chose qui te sera utile toute ta vie : le courage ne paie pas. » (II, 4, p.581) pour le décourager à prendre des risques.

La guerre qui éclate constitue aussi un obstacle dans la mesure où elle occasionne une nouvelle séparation, pour un an. Sur un quai de métro, Georges a retrouvé son fils, cette fois, il l'a choisi ; enfin il va pouvoir l'éduquer, le « modeler selon ses excentricités » (III, 3, p. 124) car comme il le reconnaît : « Je ne suis pas un père. Je suis un homme qui choisit » (III, 3, p. 124). Ces circonstances, jointes au désespoir de la retraite, justifient l'exaspération, l'incohérence et l'absurdité de cet homme.

Marie est un autre obstacle pour le père parce qu'elle a de l'ascendance sur son fils. Elle le manipule sans cesse, et l'utilise pour atteindre son ancien amant : «- C'est décidé, tu ne veux pas que je lui en parles ?

-Si tu veux... Sans en avoir l'air : seulement pour voir ce qu'il répondra... Surtout, que cela ne paraisse pas venir de moi. » (II, 2, p.73).

²⁰⁷ Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masque*, Paris, Gallimard, 1972, p.46.

Marie manipule son fils pour arriver à ses fins; ne pouvant directement affronter une nouvelle colère de Georges, elle envoie une fois encore Gillou annoncer l'idée d'un prochain départ pour Le Havre : « Je commence à comprendre. Avoue que ta mère s'est mis maintenant le Havre dans la tête, et que c'est elle qui t'envoie me tâter. » (II, 4, p. 91) reconnaît Georges, Gillou est un instrument dont se sert Marie pour atteindre son vouloir vivre au détriment du bien-être de son enfant:

Viens, mon chéri, viens faire câlin avec mémé, la consoler. Mon petit, toujours mon petit pour moi ! Que c'est bête, d'avoir envie de faire autre chose dans la vie, que t'embrasser ! Ah ! que c'est bon ! Ton cou frais comme de la mie de pain... Et ta bonne odeur... Tu m'aimes ? Moi, je t'aime chaque jour un peu plus ; je suis si seule... Je crois que je t'ai jamais tant aimé qu'aujourd'hui. Et puis moi, au moins, quand tu m'embrasses, je ne dis pas comme ton père que tu es un petit peloteur.

Marie fait de Gillou son allié contre Georges ; cette fois-ci, elle veut que Gillou se désolidarise de son père. Georges s'éprouve alors dans un conflit de la « virilité et de la féminité », son conflit avec Marie est noué autour de leur fils. L'échec de l'amour viril entre le père et le fils proviendra essentiellement de ce que, dans l'enfant, Georges retrouve la femme. La rivale de Georges est donc Marie dont la complicité avec Gillou trahit et abandonne à sa solitude comme le suggèrent ces propos : « Je souffrais de t'entendre rire trop avec elle, et t'attarder avec elle trop longtemps, et parler, comme si vous parliez toujours contre moi. » (IV, 4, pp.259-260). Voulant se rapprocher de son fils, Georges rencontre l'obstacle Marie qui de son côté, aspire au bonheur qu'elle ne peut obtenir chez son ancien compagnon, c'est pourquoi elle voudrait amadouer Gillou pour qu'il défende avec elle l'idée de la séparation.

Le dessein de Marie, partir vers Paris ou vers le Havre se heurte donc à celui de Georges qui aimerait avoir son fils près de lui pour le former à sa guise :

Il paraît qu'il y a une idée du Havre qui flotte dans l'air. Mais je serai très ferme là-dessus. Paris encore, à la rigueur... Mais Le Havre ! Avec les avions, les risques de débarquement, la situation sanitaire, qui est mauvaise.[...] c'est entendu, je ne suis père que depuis deux ans, mais maintenant je le suis : j'ai le droit et le devoir de protéger mon fils, fût-ce contre vous... Vous n'irez pas au Havre. (II, 5, p. 92)

Le deuxième projet de voyage est rejeté, cette fois-ci Georges se comporte en père responsable, il ne peut pas exposer son fils au danger des bombardements. Or au début de la pièce, Georges se présentait en défaitiste prêt à tout laisser tomber parce que le fils est désintéressé et désinvolte. L'attitude de Georges change : au premier acte, par dépit, il dit oui au projet de voyage de Marie ; au second il s'y oppose, mais tout au long, sa sérénité est émoussée. De même dans *Demain*, Georges dit d'abord non à son fils qui veut se mettre dans la Résistance, par la suite, il accepte mais avec des restrictions : « Je reviens sur ce que je t'ai dit hier. Je suis prêt à t'autoriser à faire quelque chose dans la Résistance, à condition que tu le

fasses raisonnablement. Je veux dire : à condition que tu le fasses avec prudence, et sans prendre de risques exagérés. » (II, 4, pp.579-580).

Georges est une victime consciente de ses principes rigides : «J'ai fait en sorte, toute ma vie, de n'avoir pas ou presque pas d'imbéciles autour de moi. Je ne commencerai pas à en avoir avec mon fils. Je ne léguerai pas mon nom à un français qui ne sera que moyen, fût-il « capable et honnête». » (III, 3, pp.126-127).

Guillou met l'orgueil, le désir de produire un certain effet sur les autres, la vanité, de Georges à l'épreuve avec son manque de qualité. Georges veut un fils digne de lui, qui s'accorde à son idéal de vie. Cependant, cet idéal est confronté à sa passion : c'est son amour, sa tendresse, sa rigueur et sa douleur pour Gillou. Son acharnement est aussi passionné ; en cela il est un obstacle intérieur à son action : « Je suis pris entre l'affection que je lui porte et une certaine morale qui est mienne, morale qu'il offusque et contredit. » (III, 3, p.131).

Ce personnage constitue un obstacle interne à son action à cause de son ambiguïté, comme Ferrante il repousse ce qu'il aime : « Je comprends ce que j'aime, et ne comprends pas ce que je n'aime pas. » (II, 3, p.77). S'il refuse d'adapter son idéal à celui de son fils, c'est qu'il refuse de le comprendre, et par déduction, il ne l'aime pas, or il prétend le contraire : « Tour à tour je l'attire et je l'écarte : un être qui sans cesse s'épuise et se reforme en vous... Je l'aime, - et je n'aime pas sa présence. » (III, 3, p.131). Georges est triste, et cette tristesse est liée à la médiocrité de son fils. Celle-ci, ayant créé un fossé entre les deux, ne laisse entrevoir aucun espoir de rapprochement parce que le père reste sur ses positions tout en anéantissant ses propres efforts pour y remédier : « Et je suis triste ; triste que tu sois ce que tu es ; triste de ne t'aimer plus autant que naguère ; triste de sentir que je retourne un peu contre toi tout ce que j'ai fait pour toi avec tant de ferveur inutile. » (III, 4, p.134).

Le père de Gillou s'oppose à la réussite de son action : car pour aimer, il faudrait estimer, pourtant, il refuse : « ah ! Marie, je souffre de lui. Je l'aime, et je voudrais l'estimer autant que je l'aime, et je ne peux pas. » (III, 3, p.130).

Tout compte fait, Marie est en quête d'un homme qui l'aime, alors que Gillou est partagé entre un père qu'il craint et estime mais qui ne supporte pas son langage relâché et ses manières désinvoltes, et une mère instable aux soucis sentimentaux. Cependant, Gillou voudrait plaire à son père par de bonnes notes et la pratique du sport, et plus tard, se mettre de la Résistance. Georges de son côté aime son fils, mais voudrait avoir des raisons estimables de

se consacrer à la paternité : « ...Et, plus je te connais, plus je trouve qu'il y a peu de choses en toi qui mérite d'être connu [...] Mais il est lisse et sur ce lisse en vain je cherche à m'accrocher : je glisse et n'accroche pas » (III, 1, p.103, 3, p. 121).

La fragilité entre Georges et Gillou est analogue : l'un et l'autre cherchent vainement un contact, un terrain d'entente, c'est ce qu'ils disent en de termes différents : « Que c'est difficile, douloureux, cet effort sans espoir pour toucher avec des mots un autre être. ».

Mais Gillou aussi est un obstacle pour Georges, dans la mesure où il est différent de ce que son père attend de lui : « Mon fils est pour moi une cruelle épreuve. Ma part la meilleure et mon moi profond sont par lui opprimés. » (III, 3, p. 112). Le conflit interne qui anime l'esprit de ce personnage est concentré autour de la médiocrité de son fils. Gillou est l'élément catalyseur de cet affrontement interne. Les valeurs que protège cet homme sont bafouées par son fils : un idéal de délicatesse matérialisé par les convenances de sentiments et les convenances sociales et pas seulement de bonnes notes à l'école car comme il le dit : « Tu sais que je n'attache pas une grande importance à tes études. Ce qui est important pour toi n'est pas là. » (III, 1, p.105). Ainsi pour Georges : « Le terrain est mauvais. Je le sens. Tout le crie » (III, 3, p. 113). Il représente tout ce vers quoi Georges voudrait échapper, la légèreté, l'absence d'ambition, de passion, etc. Guillou enlève à son père toute l'humanité qui lui reste : « Moi qui aime tant l'enfance, il arrive que l'enfance, à travers lui, me fasse horreur. Un enfant, et c'est le mien, me fait honte pour l'homme. » (III, 3, p.112). Georges est à la recherche de sa personnalité aux dépens de celle de son fils ; il veut détruire ce qui lui est étranger en façonnant, en approchant de lui, en enseignant, en construisant Gillou à sa propre image. Mais, confronté au manque de volonté de son fils et au désir de Marie de vivre, il échoue.

Ainsi, les personnages : mère, fils et la situation constituent des obstacles externes parce que la volonté du héros se heurte à ceux-ci, et à un état de fait contre lequel il se sent désarmé. Le personnage central est lui-même un obstacle interne à cause de son acharnement, de sa passion de la qualité.

Le deuxième acte du *Cardinal d'Espagne* même s'il reste statique à cause du tête-à-tête de la reine Jeanne et du Cardinal, constitue néanmoins le point culminant de la pièce ; il est le moment où les conflits sont prononcés. Cet entretien reste conflictuel à bien d'égards, puisque les positions des deux protagonistes sont antagonistes. Le problème étant celui de la valeur et de la raison d'être de l'action. La reine considère les actes comme la fin de tout, comme la mort : « C'est le royaume qui est la mort. C'est faire quelque chose qui est la mort. » (II, 3,

p.80). Elle affirme ainsi le néant de l'action et surtout de l'action politique. La notion de futilité s'étend selon Jeanne à toute l'activité humaine et la submerge : « Agir ! Toujours agir ! La maladie des actes. La bouffonnerie des actes... » (II, 3, p.83).

La démence de Jeanne la folle la libère de l'affairement des hommes car l'action estropie le rêve et impose la dégradation de la qualité humaine selon ses propos. Pour elle, Cisnéros est fou de ne point percevoir le néant qu'elle découvre, l'abîme qui se creuse sous les édifices élevés par l'ambition et l'avidité : « Jadis je mourais ainsi tant que je n'avais pas vu le roi Philippe [...] Il y a onze ans- depuis sa mort- que je regarde les choses d'ici bas comme les regarde celui qui sait que dans quelques jours il aura cessé d'être : avec une indifférence sans rivages et sans fond... » (II, 3, p.69).

Jeanne essaie d'éclairer le cardinal sur son égarement qui est de s'aliéner dans des actes, d'attribuer à ses agitations une importance qu'elles n'ont pas : « Le combat que vous avez mené ! Mener un combat ! Lutter contre les hommes, c'est leur donner une existence qu'ils n'ont pas. Et puis, quoi qu'on y gagne, cela ne dure qu'un instant infime de cette éternité dont les prêtres parlent mieux que personne. » (II, 3, p. 79).

Elle s'oppose à Cisneros en ayant choisi de s'effacer, de ne plus vouloir : « Pourquoi ferais-je d'autres actes [...], puisque je n'ai pas envie de ce qu'ils me feraient obtenir ? Aussi je ne les fais pas ou, si je les fais, c'est avec une telle souffrance... Et au-delà de cet acte fait, il y a une autre souffrance, parce qu'il n'y a plus d'acte à faire, et alors c'est le vide. » (II, 3, p.69).

La reine est donc tout entière dans la dépossession, l'absence et le vide intérieur douloureux. Seul lui reste un souvenir qui la rattache à la vie : « Il y a dans ma vie un souvenir et c'est cela qui me permet de supporter cette vie. Et, quand je souhaite trop la mort, je me dis que, morte, je ne me souviendrai plus, et je n'ai plus envie de mourir. » (II, 3, p. 70).

Les deux personnages appartiennent à des mondes radicalement différents comme le souligne Jeanne :

Il y a toujours deux mondes impénétrables l'un pour l'autre. Le monde des prisonniers et le monde des hommes libres. Le monde des malades et le monde des bien-portants. Le monde des vainqueurs et le monde des vaincus. Le monde de ceux qui aiment et le monde de ceux qui n'aiment pas. Je suis du monde de ceux qui aiment, et ne suis même que de ce monde-là. Vous n'êtes pas de ce monde, et n'avez pas notion de ce qu'il est (II, 3, pp.71-72)

Sans affecter à la reine les trois premiers mondes en raison de leur formulation ambiguë, il n'en va pas de même pour le quatrième qu'elle revendique, rejetant par la même occasion le cardinal dans la cohorte des cœurs durs et impitoyables.

À chaque fois, Cisneros essaie de ramener la souveraine divagante à l'objet de sa visite et de sa demande. À chaque fois, la reine essaie de s'esquiver pour échapper à la volonté qui la torture sans répit : « Lorsque le roi viendra, Madame, ne le recevrez-vous donc qu'ici ? » (II, 3, p.72). Écartelé entre son désir de retrait et son ambition personnelle, Cisneros ne sait que choisir, refusant ainsi de donner sens à sa vie. Parce qu'il veut marquer ses semblables, Cisneros se croit indispensable : « Je sais très bien où je vais, et j'ai des actes parce que l'église a besoin d'eux. » (II, 3, p ; 76).

Après cet entrevu, le cardinal restera déchiré : « Il me trouvera auprès de lui le temps qu'il voudra, ou plutôt le temps qui sera nécessaire - Malgré ce qu'il me coûte, car certaines paroles que la reine m'a dites hier m'ont bouleversé. » (III, 2, p.98). Sa sérénité sera ébranlée parce que la reine lui a permis de découvrir un autre aspect caché de sa personnalité qui figure parmi : « Les deux absolus entre lesquels oscille Cisneros, et qu'il accorde tant bien que mal par l'alternance, jusqu'au moment où la reine, de son poids, le déséquilibre »²⁰⁸.

En effet, Cisneros a la passion du pouvoir et celle de la vie mystique. Il défend la thèse de l'utilité de l'action pour l'Eglise et l'Etat de Castille. *Le Cardinal d'Espagne* met en opposition deux thèses : celle de la reine pour qui toute action est inutile, conduit au néant, alors que le cardinal défend celle de l'importance de l'action. Le débat est faut-il faire quelque chose en ce monde, ou faut-il ne rien faire d'une part, d'autre part, si l'on fait quelque chose, faut-il le faire jusqu'à la fin ?

Le sujet de la pièce pourrait se résumer ainsi : Cisneros n'a pas voulu se retirer comme Jeanne la Folle tant qu'il en était temps. Ce qui est représenté est un drame de l'orgueil, le drame de celui qui veut être absolument différent de ses congénères. S'offrent à lui deux voies : celle du haut avec la conquête du pouvoir, celle du bas par le détachement et la retraite, l'isolement. Le personnage hésite, tergiverse et finalement se trompe, parce qu'il s'est illusionné sur lui-même.

²⁰⁸ Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre*, N.R.F, Paris, Gallimard, 1972, p.222.

La passion du pouvoir du Cardinal se heurte à l'histoire de la reine Jeanne qui est son opposé. Se présentent alors deux obstacles, l'un interne qui est relatif à ses passions : celle du pouvoir et celle de Dieu, l'autre externe qui est la reine ; elle a rouvert en lui des plaies qu'il croyait fermées : « Ce qui me bouleverse est ailleurs : c'est parce qu'elle m'a fait entendre la voix de la vérité sortant de la bouche de la folie » (III, 2, p. 99). La reine veut entraîner le moine dans une retraite fondée sur le sentiment du néant alors que la retraite souhaitée par celui-ci est basée sur la contemplation : « Chaque acte que je ne fais pas est compté sur un livre par les anges ». (II, 3, p. 84).

Le nœud dans cette pièce de théâtre propose une opposition de deux choix d'existence : la reine se refuse à tout acte car dit-elle : « C'est faire quelque chose qui est la mort » (II, 3, p.80) et s'offusque devant l'entêtement du moine à s'accrocher au pouvoir temporel avec obstination : « L'église peut se passer de moi peut-être ; l'Etat, cela est moins sûr. Il faut bien que quelqu'un la porte cette Espagne que vous vous refusez à porter. Et le roi n'y est pas prêt, pour un temps encore. » (C.E., II, 3, p.78).

Or ce que le moine semble ignorer c'est justement comme le dit bien la reine : « Le moulin tournera toujours, avec ou sans vous. » (C.E., II, 3, p.76), pour lui signifier le ridicule de ses actes. Les deux personnages ne réussissent pas à s'entendre, la reine ne voulant pas renoncer à sa crasse et à ses illusions parce que nihiliste (elle blasphème et est révoltée contre toute action qu'elle trouve dérisoire, et la volonté divine), Cisnéros, bien que s'accordant avec elle sur la nécessité de vivre dans la vie mystique, argumente sur le rôle d'homme d'action qu'il a joué au profit de l'Eglise et de l'Etat de Castille : « Je serais prêt à courir le risque d'aller en enfer, si à ce prix je faisais du bien à l'Etat. Mais les desseins de Dieu et les desseins du gouvernement de Castille ont toujours été identiques » (II, 3, p. 83). Or, ces deux ambitions semblent contradictoires : la contemplation de Dieu et le gouvernement des hommes.

La passion de la retraite est alors comparée à un accès de fièvre qui passé, le ramène à sa véritable passion ; celle du pouvoir. Cet affrontement verbal sera déterminant dans la pièce. Parce qu'il aura conduit le moine à méconnaître et à renier ses actes : « Vous dites à présent que votre esprit est étranger à votre oeuvre » (III, 2, p.101). Toute cette perturbation interne que connaît son esprit constitue l'action de la pièce²⁰⁹.

²⁰⁹ En réalité, ce n'est qu'une partie de l'action, l'autre consistant dans les manœuvres de destitution du moine.

Le jeune neveu est aussi un obstacle extérieur redoutable, il n'hésite pas à dire à son oncle le fond de sa pensée alors que tous les autres ont peur, c'est dans ce sens qu'il avoue orgueilleusement : « Moi, j'ai mon franc-parler avec lui. » (I, 2, p.25) lorsque son compagnon Aralo lui pose la question de savoir si : « Quelque chose qui fait peur peut être ridicule. » (I, 2, p.25). Cardona, proche de son oncle et au courant de ses faiblesses (le roi, le pouvoir), se montre comme un véritable obstacle contrairement aux autres courtisans qui se limitent au dédain.

Partagé entre son amour sincère, quasi filial pour son oncle et sa haine, sa jalousie à son encontre, Cardona mêle l'admiration et l'animosité, l'affection et la perfidie, la clairvoyance et l'inconscience. Il « aime » tout en trahissant, c'est-à-dire qu'il n'aime pas. Il trahit par envie, par petitesse, par rancune, par conformisme, surtout par le sentiment incurable de son infériorité. Cardona est aussi jaloux de la force de caractère de son oncle. Il méprise la vieillesse racornie du prélat. Sans cesse le neveu oscille de l'affection égratignée à la méchanceté perfide. Il est en même temps celui qui trahit et celui qui entend protéger son oncle des attaques ennemies. Il est le confident et le souffre-douleur sur lequel Cisneros expérimente son pouvoir. Homme à l'esprit limité, il n'est pas taillé pour les joutes politiques et courtoises, pourtant il est capable de « transcender sa sottise » pour tenter diaboliquement le chercheur d'absolu : « Je respecte mon oncle l'auteur de tant de grandes choses. Je respecte aussi ce vieil homme qui se crispe, toujours en butte à tous, et qui tient tête à tous. Je ne l'abandonnerai pas. » (I, 10, p.52), mais les courtisans Aralo et Estivel sont assez clairvoyants et prédisent les actes de Cardona : « - Enfin pour le moment voilà un bon neveu.

- Et voilà un oncle qui se croit en sûreté, parce que rien en ce moment ne lui arrive. Mais les armées marchent la nuit. » (I, 10, p.54).

D'ailleurs, dès le premier affrontement entre les deux personnages (Oncle et neveu), Cisneros pressent une probable trahison : « Sans cesse il y a quelqu'un d'ici qui me dénonce au roi, comme un écolier fautif », néanmoins, Cisneros délivre une leçon de conduite des affaires, de mépris des avanies royales, pour déboucher sur une leçon d'humilité chrétienne : « Quand on me frappe, je pense à mon Sauveur. Vous voyez mon visage : il est couvert de crachats comme le sien. Mais il faut que les épines entrent dans le crâne, pour que la couronne tienne bien sur la tête. J'ai cette couronne-là, si je n'en ai pas d'autre. » (I, 5, p.35).

Finalement le cardinal s'inquiète peu de se faire aimer, il veut faire peur et être craint. Son ennemie est la faiblesse qui emporterait tout sur son passage : « Je ne souffre pas des

hommes qui m'insultent ; je souffre des hommes qui m'indignent. [...] Je suis comme un vieil arbre tout pointillé de coups de bec par les pics : il n'en a pas perdu une goutte de sa force pour cela. [...] Sachez que je fais tout pour qu'on me haïsse, et que je remonte quand bon me semble cette machine de la haine.» (I, 7, pp. 40, 41).

Les fils du destin de la pièce se nouent déjà lorsque Cisneros va lever un coin du voile devant son neveu confident. Il manifeste tout à la fois un orgueil certain et un véritable désintéressement. Pour lui, la politique n'est pas un assouvissement personnel : « Je gouverne ; je sers donc les hommes ». (I, 7, p.40), « Je ne dors pas la nuit pour que ces autres puissent dormir, à l'ombre de mes veilles. »(I, 7, p. 42), « Je souffre des hommes qui m'indignent ». (I, 7, p.40). Le cardinal se voit comme une force que rien ne peut arrêter si ce n'est son souverain :

Mon autorité est établie sur des fondements si solides, et j'ai si bien pris mes mesures contre tout ce qui pourrait l'ébranler, qu'il n'est rien que je ne puisse supporter avec indifférence, ou entreprendre avec succès, tant que je n'aurais pas rendu mes pouvoirs au roi. Ceux qui me veulent du mal me donnent un spectacle comique, mais cela est difficile à leur faire comprendre. Sachez que je fais ce qu'il faut pour qu'on me haïsse, et que je remonte quand bon me semble cette machine de haine. Celui à qui vous parlez vit toujours sous des menaces, et juge que c'est cela qui lui permet de vivre. Les menaces l'empêchent de somnoler. (I, 7, p.41)

Il manifeste ainsi sans doute une version profane de la « sainte indifférence », mais surtout une suffisance et un aveuglement que la suite va révéler. Le grand homme seul n'est qu'un colosse aux pieds d'argile que Cardona ne cesse de ramener à la réalité: « Mais il y en a qui sont un peu agacés de respirer auprès de vous un air trop fort. »(I, 7, p.42).

Les personnages se placent en situation d'opposition dans *Le Maître de Santiago* au deuxième acte, lorsque Bernal soulève la question du mariage de leurs enfants à Alvaro. Ce dernier ne s'oppose pas à ce projet de sa fille qu'il juge d'ailleurs médiocre et constituant un obstacle entre Dieu et lui. Le problème survient quand don Bernal propose au Maître de Santiago de partir pour les Indes afin de s'enrichir ce qui faciliterait le mariage: « Il faut que Jacinto épouse une fille riche (...) Allez passer seulement deux ans, seulement un an, au Nouveau Monde, vous en revenez riche (...) et comme s'il vous tombait du ciel, l'or afflue entre vos mains » (II, 1, p. 73). Don Alvaro refuse catégoriquement de partir : « Tout ce qui a trait au Nouveau Monde est impureté (...). Des conquêtes de territoires ? Cela est tellement puéril... Et tellement absurde. Vouloir changer quelque chose dans des territoires conquis, quand il est si urgent de réformer la patrie elle-même, c'est comme vouloir changer quelque chose dans le monde extérieur quand tout est à changer en soi. ».

Au premier acte, sont présentées les délibérations, Alvaro dit non au projet de don Bernal. La scène débute sur un bavardage, elle indique le refus. Les deux actes suivants ne sont que des dialogues où chacun explicite sa position ou la renforce. La pièce se termine sur une prière.

Les scènes de tendresse se trouvent au deuxième acte, Bernal et Alvaro s'entretiennent en amis et ce dernier déclare son amour pour sa fille : « Mariana est ce que j'aime le plus au monde. »(II, 1, p.63) et lui avoue son désir de se défaire du monde : « Vous ne savez pas à quel point je suis affamé de silence et de solitude [...] Les mouvements que Dieu me fait la grâce de mettre en moi, je ne puis les percevoir que dans une abstraction complète... ». (II, 1, p.67). Mais c'est également à ce moment que ces deux personnages expriment leur divergence d'opinion ; autant Alvaro a le dédain de l'argent autant Bernal en a besoin pour son fils. Quand le premier dit : « Vous qui me reprochez de n'aimer pas comme il faut Mariana, vous voudriez que je lui donne la richesse, ce péché ! »(II, 1, pp.80-81). Et l'autre de répondre : « La richesse en soi n'est pas un péché [...] Vous ne savez pas comme c'est bon, d'avoir beaucoup d'argent » (II, 1, p.81). Par la suite, après le refus de son compagnon de se faire riche, Bernal imagine la ruse qui doit amener Alvaro à partir pour les Indes.

Pour Alvaro, le véritable obstacle à son désir de se retirer du monde, de n'être rien, de se consacrer à son âme c'est l'argent, la richesse, le matériel, car il éprouve du plaisir, comme l'affirme sa fille, à être dépouillé²¹⁰. Il attend que tout finisse. Lorsque Olmeda lui suggère dans un ton malicieux de se faire moine, Alvaro renchérit qu'il manque encore de décision et d'énergie (I, 4, p.51) ce que lui apportera le comportement final de sa fille. Alvaro a besoin d'honnêteté, de telle sorte que le spectacle et le contact du monde lui font horreur : « Je n'ai soif que d'un immense retirement » (I, 4, p.41), « Vous ne savez pas à quel point je suis affamé de silence et de solitude » (II, 1, p.67).

De plus, on peut arguer qu'il existe d'autres obstacles, ce sont les compagnons de la chevalerie d'Alvaro, ceux pour qui la richesse est une quête, et qui voudraient le pousser à en acquérir ; ils y entraîneront aussi le comte de Soria qui accepte d'être leur complice ainsi que Mariana qui se fait leur alliée car c'est à elle que reviendrait l'intérêt de cet enrichissement : son mariage.

²¹⁰ A ce propos, Montherlant cite Bossuet pour justifier l'attitude misanthropique de Alvaro envers le monde. Si ce personnage a la volonté farouche de préserver avant tout son âme et sa vie intérieure, et de rejeter le monde, c'est parce qu'on ne peut pas aimer Dieu et le monde « Prenez donc garde à n'aimer jamais aucune partie de cet ouvrage où Dieu ne veut avoir aucune part (...) ». *Traité de la concupiscence*, ch.xxv111

L'action de Alvaro se lit en trois temps : il refuse catégoriquement le projet de don Bernal : « Dire que ce sont mes amis surtout qui sont acharnés pour que je me salisse. – Ne continuez pas. Je n'irai pas au Nouveau Monde. » (II, 1, p.74) puis il hésite après la visite du comte de Soria : « Que le Roi sache que les Indes sont une tragédie sans issue...et qu'il ait pensé à moi à cause de cela...En vérité ceci me touche au vif. » (III, 3, p.117) et enfin il se retire comme il l'a formulé dans ses souhaits.

Mariana quant à elle évolue en opposition avec son père au début : elle accepte le projet et donne son accord pour le complot : « Moi, pendant que ce monsieur sera là, je prierai à genoux devant la croix pour que mon père se laisse convaincre. » (II, 3, p.99). Il faut que le comte de Soria convainque Alvaro après l'échec de don Bernal ; enfin Mariana renonce au bonheur mettant fin au mensonge.

Bernal a besoin de marier son fils avec une dot considérable : « Il faut que Jacinto épouse une fille riche [...]. Allez passez seulement deux ans, seulement un an, au Nouveau Monde, vous en revenez riche. » (II, 1, p.73) Marianna a besoin de se marier, parce qu'elle a peur de la solitude : « Je veux entrer dans le mariage, et refermer la porte comme on fait quand on est entré dans un oratoire, et ne plus regarder derrière moi, jamais. Il sera le seul pour moi, et je serai la seule pour lui. Perdue en lui seul pour toujours. » (II, 3, p.97). Mariana laisse, à plusieurs reprises, voir le sentiment qui la pousse vers Jacinto

Tels sont les desseins de ces personnages, assez clairement exprimés. Les obstacles eux aussi ne sont pas complexes : tous les hommes sont des obstacles pour Alvaro qui tend à Dieu, autrement l'humanité contre la transcendance : « Tout être humain est un obstacle pour qui tend à Dieu » (II, 1, p.67), plus particulièrement, sa fille : « Les enfants dégradent. » (II, 1, p.69). Comme Georges dans *Fils de personne*, Alvaro n'a pas d'estime pour sa fille : « Je ne lui parle pas de choses sérieuses parce qu'elle est incapable de les entendre. » (II, 1, p.70). Ce que Alvaro ne comprend cependant pas, c'est que l'âme de Mariana est façonnée à son image : « Chère Mariana, vous êtes votre père en plus sage. » (II, «3 p.97) lui dit Bernal.

En quête de pureté, Alvaro voudrait se détacher de toute l'impureté de l'Espagne : « L'Espagne est ma plus profonde humiliation » (I, 4, p.47). En outre, ses amis s'opposent aussi à son désir de rester dépouillé : « Dire que ce sont mes amis surtout qui sont acharnés pour que je me salisse. » (II, 2, p.74), c'est dans ce même sens que Mariana reconnaît devant Bernal : « Qu'est-ce donc que l'amitié, si elle se trompe ainsi ? Et comme j'ai eu raison de n'avoir pas d'amies. » (II, 3, p. 93).

D'un autre côté, l'obstacle au désir de vivre de Mariana est d'abord interne, elle est attaché à son père, le respecte lui et ses principes : « Mon père est un homme d'une droiture exceptionnelle. C'est là son seul luxe, mais c'est un luxe qu'on paie cher. » (II, 3, p.91), « Mon père, je ne veux que ce que vous voulez. Comment pourrais-je vous perdre ? » (I, 2, p.87), en d'autres termes, si elle ne peut être un danger pour son père, elle l'est pour elle-même, parce qu'elle privilégie la volonté de ce dernier.

Les désirs et les obstacles de Mariana sont d'une importance certaine pour l'étude de l'action dans cette pièce car tout son mouvement dépend de cette jeune fille : le conflit qui oppose en elle subrepticement Alvaro et Jacinto : c'est elle qui doit offrir la dot pour son mariage.

La Reine morte quant à elle se noue quand le roi apprend que son fils est marié à Inès. Egas Coelho le pousse à exprimer sa puissance en faisant tuer la dame : « ... Monastère ou exil, on penserait que Votre Majesté a eu peur de verser le sang. Ce qui conviendrait mal à l'idée qu'on doit se faire d'un roi. » (II, 1, p.62).

À cet acte, les divers éléments du drame se matérialisent : un projet politique, un entretien entre le roi et sa belle-fille, l'amour entre Pedro et sa dulcinée, et le débat entre cette dernière et l'Infante.

Le motif politique, l'union des deux royaumes est juxtaposé à l'espoir dont jouit le roi de récupérer son fils. Il voudrait se recréer dans sa progéniture dans le but de transcender la mort : « Assez d'absurdités. En vous ma suite et ma mémoire. » (I, 3, p.32). De nombreux obstacles se dressent devant ces desseins : « Il y a près d'une année, en grand secret, à Bragance, l'évêque de Guarda... nous a unis, le Prince et moi... » (I, 5, p ;47).

Comme pour les pièces précédentes, les obstacles sont pluriels dans *La Reine morte*. Il y a d'abord l'obstacle physique : la maladie. Ferrante est physiquement atteint et diminué. Il est à la merci d'un malaise, il avoue d'ailleurs : « Je meurs depuis longtemps ; il ne s'agit que d'achever la chose » (R.M., III, 1, p.107).

Cette fragilité est un réel obstacle à l'accomplissement des décisions car ses colères deviennent plutôt pathétiques c'est en cela qu'il reconnaît : « Quand on vieillit, les colères deviennent des tristesses » (III, 5, p.121) ou « de la pitié » comme l'ajoute Egas Coelho.

Les obstacles qui sont externes au personnages semblent insurmontables : le mariage de son fils avec Inès, l'enfant à naître. Tout part du premier acte, Pedro repousse l'Infante,

mais son père croit encore ce mariage possible alors il lui donne un ultimatum : « Vous avez donc cinq jours pour vous décider. Dans cinq jours vous me direz si vous épousez l'infante. Sinon... » (I, 3, p.32).

L'obstacle Pedro semble encore surmontable, mais c'est Inès qui sera chargée d'apprendre au roi l'autre obstacle, le mariage secret qui hypothèque le projet, à moins que le pape ne l'annule. Au troisième acte, alors que le roi compte sur l'annulation du mariage, il apprend de la bouche d'Inès qu'elle attend un enfant, de plus l'annulation du mariage est refusée : « Le Pape ne donnera pas l'annulation : à présent cela est sûre. Je suis comme un lion tombé dans une trappe. Je puis mordre, bondir, rugir : en vain. Vous êtes liée à don Pedro et ce lien ne peut être brisé que par la mort du Pape, et des dispositions différentes de son successeur à mon égard. » (III, 5, pp. 117-118).

Les obstacles sont croissants dans cette pièce, et à chaque fois que Ferrante essaie de surmonter un, il y a un autre qui surgit, d'où la machine infernale qui entraîne le tragique c'est à cet effet que Paul Ginestier affirme, établissant un parallèle entre Montherlant et Corneille : « Cette notion d'obstacle croissant à mesure que la volonté de le surmonter augmente se trouve au cœur de la tragédie cornélienne, alors que le décalage caractérise l'action racinienne »²¹¹. En effet, Ferrante connaît une succession d'échecs dès le troisième acte malgré toutes les tentatives de résolutions et de suppression des obstacles : « Je suis comme un lion tombé dans une trappe. Je puis mordre, bondir, rugir : en vain. ».

L'infante informe le roi du refus de Pedro de s'unir à elle, Ferrante réagit par un ultimatum : « Vous avez donc cinq jours pour vous décider. » (I, 3, p. 32). Le roi jusque là croit encore ce mariage possible, mais il ignore le mariage de Pedro avec Inès : « Jugez-moi sévèrement : je n'ai pas osé lui avouer ni que nous étions mariés, ni que ce mariage allait faire en vous son fruit. » (I, 4, p.35). Le roi est dès le premier acte seul à croire que l'obstacle Inès, son amour pour Pedro est surmontable, car, il n'apprendra l'existence des autres obstacles qu'ultérieurement, en deux temps : le mariage au premier acte de la bouche d'Inès, et l'enfant au dernier. La situation est nouée dès que ces différents obstacles sont présentés car comme le dit Inès : « Puisque nous ne pouvons être déliés, quand même nous le voudrions, le Pape étant à cette heure si roidi contre votre père, puisqu'il est donc vain que le Roi s'entête de votre mariage avec l'infante, retournez le voir, Pedro, et dites- lui tout. » (I, 4, p.35).

²¹¹ Paul Ginestier, *Montherlant*, Paris, Seghers, 1973, p.32.

Toutes les manœuvres du roi pour parvenir à ses fins politiques sont vouées dès lors à l'échec, mais il l'ignore. Autant les obstacles sont croissants, autant la colère du monarque le sera. Au début, il veut simplement tancer son fils Pedro réputé médiocre, pour le mettre dans le chemin de la droiture, il se heurte à un sacrement, puis l'enfant intervient, de plus, le Pape n'annulera pas le mariage.

Le nœud de *Port-Royal* commence dès le début de la pièce avec le visiteur qui vient raviver les craintes des nonnes : « L'Assemblée des Evêques, [...], décrète un Formulaire que chaque personne ecclésiastique doit signer, par lequel elle se soumet à toute décision du Saint-Siège. »(p.853). Cependant, la menace dure depuis trois ans : « Vous souvenez-vous, ma Sœur ? C'est le mercredi saint de 1661 que se tint ce conseil du Roi qui fut le commencement ou plutôt la reprise de nos malheurs. »(p.863) ; depuis ce temps, les sœurs vivent dans l'angoisse : « Chaque fois que nous avons reçu une visite de la police, il y a eu un orage dans les deux jours qui ont précédé. Les nuées vont de Paris à Rome, et de Rome à Paris, mais c'est toujours sur Paris qu'elles éclatent. » (p.863). La question soulevée est : est-il concevable d'être sous « l'aile du pouvoir » et non pas « sous l'aile de Jésus-Christ ». Les religieuses refusent de signer le formulaire qui condamne toutes les idées sur lesquelles repose ce monastère, alors elles sont persécutées par l'autorité. D'autre part, l'arrivée effective de l'Archevêque est le point culminant car il est attendu, elle constitue l'issue heureuse ou malheureuse de la crise du monastère de Port-Royal.

Ravier voudrait avoir l'amitié de Christine : « J'ai cinquante huit ans, je n'ai jamais demandé cela a personne. Je vous offre mon amitié, quand il n'y a rien pour vous d'amical sur la terre. » (I, 1, p.617)²¹². En réalité, ce que cet homme désire, c'est se faire aimer de la jeune fille même s'il prétend le contraire : « Je vais vous dire des choses simples. D'abord, bien entendu, il n'est pas question que vous m'aimiez. Il est question que vous me supportiez. [...] Je ne vous demande même pas votre amitié. Je vous demande de me donner quelquefois votre présence. » (I, 1, p.616). Ravier aime passionnément Christine et souffre du fait que son amour ne soit pas partagé : « Je suis plein d'elle comme une éponge est imbibée d'eau. Un moment vient où il faut que cela sorte. » (I, 2, p.621). Cependant, cet amour est confronté à plusieurs obstacles : il y a d'abord Ravier lui-même, il est assez âgé pour attirer la fille : « Un homme de quarante-neuf ans et un homme de cinquante-huit, ce n'est pas la même chose. », cet homme en plus connaît sa faiblesse : « Bien plus, c'est mon travail qui m'a flétri et usé, qui

²¹² Henry de Montherlant, *Théâtre, « Celle qu'on prend dans ses bras »*, Paris, Gallimard, 1972.

a rendu mon visage ce qu'il est, ce je ne sais quoi que bientôt je devrais pouvoir couvrir avec un masque, comme un carnaval. »(III, 1, p.646). Ensuite, il y a Christine qui ne veut pas se laisser conquérir: « Je n'ai pour vous nulle haine, monsieur Ravier. Mais j'aime tellement la liberté, que la seule idée que les hommes pensent de moi, et disposent de moi en imagination, m'est insupportable. » (I, 2, p.618). Cependant, elle revient chez l'antiquaire par nécessité, elle a besoin de vendre des dessins pour se faire un peu d'argent. En revanche, elle refuse sa charité parce qu'elle ne voudrait pas qu'on « l'use avec des cadeaux » (I, 2, p.618), c'est aussi pourquoi elle demande à Ravier de « ne pas attendre que ce que vous offrez vous rapporte. »(I, 2, p.618). Ravier est éconduit par la jeune fille, ce rejet est une grande souffrance pour lui : « Je ne souhaite pas à mon pire ennemi d'aimer comme je l'aime. »(III, 1, p.646).

Mademoiselle Andriot est aussi un obstacle au désir de Ravier de conquérir Christine. Elle commence par critiquer la jeune fille pour l'en désintéresser : « D'après ce que vous m'avez dit d'elle, je ne crois pas qu'elle soit intelligente. De votre aveu même, elle n'a ni éducation ni culture. Ses dons de décoratrice ? Avouez qu'elle n'a aucun talent. » (I, 2, p.623). Mademoiselle Andriot rappelle à Ravier tous les défauts qui pourraient émousser son ardeur à vouloir conquérir Christine: « Ses mensonges vous allument, comme sa pauvreté vous brûle. Ah ! ah ! pour moi vous êtes transparent. » (I, 2, p.623), mais au contraire, il rétorque : « C'est justement ce qui est sympathique » (I, 2, p.623), et à la fin ayant poussé sa jalousie très loin en révélant des méchancetés à la jeune fille :

Eh bien ! vous allez être l'esclave : c'est cela qu'il lui faut. Ce que, moi, je n'ai pas voulu être ! Avec un homme qui va vous répéter ce qu'il a répété à deux cents femmes, tous ses tours de vieux cabot dressé ! un homme qui me disait de vous il y a trois semaines : « Que je couche avec elle et que ce soit fini ! que je lui foute un gosse et que ce soit fini ! » Vous allez trouver sur son épaule les fonds de teint de deux cents femmes. (III, 4, p.650)

Mlle Andriot qui dévoile à Christine des propos malveillants que Ravier aurait tenus dans un moment de faiblesse se révèle ici comme un adversaire redoutable : « Alors, c'est cela, votre amie sûre ? Si vous saviez ! » (III, 4, p.651), dès lors, les masques sont ôtés, la vieille femme est découverte dans sa seconde nature : « Ah ! j'aurais dû m'en douter. Les plus dangereuses de toutes : celles qu'on ne prend pas dans ses bras. » (III, 4, p.651). En effet, mademoiselle Andriot a laissé éclater sa jalousie, ce qui éveille la colère de Ravier : « Ne vous occupez pas de ce serpent. Je lui écraserai la tête quand je le voudrai. Moi aussi, j'ai sept ans de haine qui ont leur mot à dire. » (III, 4, p.651). La trahison de Mlle Andriot fait d'elle un obstacle redoutable, parce qu'elle était jusque là la confidente de l'antiquaire.

La structure profonde des pièces de Montherlant s'explique aussi à travers la notion grecque d'*agôn*, ce qui signifie le débat entre deux personnages principaux qui conduit à un changement de situation. André Blanc l'a démontré dans son *Esthétique de Montherlant*²¹³ où les scènes agonistiques se multiplient. Ce débat se matérialise dans des affrontements conflictuels.

I-2-2-Les différents conflits

Il convient de rappeler les relations conflictuelles qui existent entre les personnages. La scène qui introduit *La Reine morte* est dominée par l'agressivité de l'Infante et la passivité de Ferrante. Il s'agit d'obtenir une réparation après le préjudice qui lui a été causé: « Je me plains à vous, je me plains à vous, Seigneur ! Je me plains à vous, je me plains à Dieu ! Je marche avec un glaive enfoncé dans mon cœur. » (I, 1, p.17). L'agressivité de cette dame est comparée par Montherlant²¹⁴ au surgissement furieux du taureau dans l'arène. En effet, elle surgit devant le roi, et le rythme de son entrée est marqué par les répétitions de son cri de colère. Cette scène est une chorégraphie de la fierté irritée de l'Infante comme le dit Ferrante : « Elle m'a un peu étourdi des cris de son orgueil, quand elle dansait devant moi le pas de l'honneur (ma foi, elle ne touchait pas terre) ». (I, 3, p.29). Cette parole initiale inaugure un climat de férocité qui est celui du monde du pouvoir comme elle l'expliquera plus tard à Inès : « Le Roi souffre de bientôt mourir : or, c'est à la fin du combat de taureaux que le taureau est le plus méchant. Oh ! je ne dis pas que le Roi ait la volonté nette de vous faire tuer. Il est comme sont les hommes : faible, divers, et sachant mal ce qu'il veut. Mais une pensée a été glissée dans son esprit, et il ne l'a pas repoussée aussi vivement qu'il eût dû. » (II, 5, p.92).

La scène trois du premier acte aborde également un conflit entre Pedro et son père. Contrairement à la première qui était mouvementée, cette scène est statique parce que les deux personnages manquent d'emprise l'un sur l'autre. Ferrante commence par accabler son fils : « Je suis las de mon trône, de ma cour, de mon peuple. Mais il y a aussi quelqu'un dont je suis particulièrement las, Pedro, c'est vous. » (I, 3, p ; 25), ensuite il développe le point de vue politique qui justifie le mariage navarrais : « C'est elle, oui, c'est elle qu'il faut à la tête de ce royaume. Et songez à quelle force pour nous : le Portugal, la Navarre et l'Aragon serrant la Castille comme dans un étau ! » (I, 3, p.29), enfin, il donne un ultimatum : « Vous avez donc cinq jours pour vous décider. Dans cinq jours vous me direz si vous épousez l'Infante.

²¹³ André Blanc, *Esthétique de Montherlant*, Paris, CDU et SEDES, 1995, p.45.

²¹⁴ Montherlant, *La Reine morte*, « la création de la Reine morte », *Op. Cit.*, pp. 163-167.

Sinon...» (I, 3, p.32). Le roi vit un double malaise : il est physiquement confronté à sa mort, de plus, cet homme d'Etat est sous l'emprise du temps. Ce qui met en marche le mécanisme tragique. Le malentendu entre les deux êtres est formel car ils ne parlent pas le même langage.

Deux éthiques contraires sont présentées ici : le roi affirme la nécessité de la qualité : « Je vous reproche de ne pas respirer à la hauteur où je respire. » (I, 3, p.27) c'est-à-dire vivre pour le bien du royaume et de Dieu ; Pedro plaide pour les droits d'une humanité moyenne soucieuse de voir reconnaître son idéal privé : « Je ne veux pas nous sacrifier, moi et un être que j'aime, à des devoirs dont je ne méconnais pas l'importance, mais auxquels j'ai le droit d'en préférer d'autres. Car il y a la vie privée, et elle aussi est importante, et elle aussi a ses devoirs. » (I, 3, pp.30-31).

Cette pièce est la relation conflictuelle entre d'un côté le père qui représente l'autorité, l'Etat, la vieillesse, la mort et de l'autre Pedro et Inès qui sont du point de vue de la jeunesse, des enfants, des sentiments amoureux, de la vie. L'affleurement du secret de Pedro qui est sur le point d'avouer son mariage avec Inès crée un suspens dramatique, de même, le refus du trône oblige Ferrante à trancher : « En vous ma suite et ma mémoire. » (I, 3, p.32), marquant l'importance de la logique dynastique, constituent des ressorts de l'action.

De grands projets politiques sont en jeu, mais un événement va créer la rupture ouvrant la crise, le refus par le prince d'épouser l'Infante parce qu'il est déjà uni à Inès : le conflit en présence sera donc celui des intérêts d'Etat et le bonheur particulier.

Dans le cas du *Cardinal d'Espagne*, le conflit porte encore sur cette relation entre les jeunes et les vieux, entre tout ce qui symbolise l'autorité et ceux qui sont sous la tutelle. Cisnéros est le garant du pouvoir absolu, il s'affronte avec tous les courtisans dont le roi Philippe est en tête. Ses rapports conflictuels avec la reine sont d'un tout autre ordre, parce que, étant en opposition avec sa conception nihiliste, il ne la rejette pas complètement car son désir est de se retirer dans un cloître.

Plusieurs conflits sont juxtaposés dans cette pièce : un conflit continu dans l'âme du cardinal, entre la passion du pouvoir et la passion de la vie mystique : « Il y a une exaltation qui vient de Dieu. Et il y a une exaltation qui vient de la terre. Dois-je me reprocher la terre, quand depuis trente ans je n'ai cessé de faire servir la terre à Dieu ? J'ai fait servir Dieu à la terre, et j'ai fait servir la terre à Dieu... » (II, 3, p.84) ; un conflit entre la reine et le cardinal : la reine voulant entraîner ce dernier dans une retraite qui selon elle est fondée sur le sentiment

du néant : « C'est le royaume qui est la mort. C'est faire quelque chose qui est la mort. » (II, 3, p.80). Pour le cardinal : « Si nous ne faisons pas les choses dans la passion, nous ne faisons rien. » (II, 3, p.83). Le conflit entre le cardinal et le neveu que le premier juge pusillanime et qu'il force à des tâches de cour dont l'autre a horreur : « quand un gamin a peur de nager, on le jette à l'eau. » (I, 7, p.46) dit le monarque alors que son neveu affirme : « Il y a des enfants qu'on jette à l'eau pour qu'ils nagent, et ils se noient. [...] Et il ne faut pas non plus forcer les gens dans les toutes petites choses, sans nécessité certaine. » (I, 7, pp.46-47). Le neveu est également partagé entre son respect et son affection et un certain sentiment d'infériorité et jalousie à son égard : « Don Luis ne hait pas son oncle. Il l'aime, semble-t-il, et surtout il l'admire au point d'être obsédé par lui. Mais il est jaloux de lui. Ce farouche vieillard l'exalte et l'aigrit alternativement. » (I, 3, p ; 27).

La pièce se noue déjà autour d'une requête rejetée : « Je vous demande une nouvelle charge en place de celle que vous m'avez donnée ici. Je vous demande en grande grâce de me renvoyer à mon corps, ou à un autre, au fond des provinces. » (I, 5, p.31), le moine rejette la requête de Cardona : « Il est pourtant assez notoire que j'accorde quelquefois ce qu'on ne me demande pas, mais que je n'accorde jamais ce qu'on me demande. » (I, 5, p.31). Lorsque Cardona dit : « Pardonnez-moi. Mais vous m'avez blessé au moment où il fallait vous en garder bien, et vous le saviez. Je suis un homme sensible... » (I, 8, p.49), il vient de perdre une petite fille de neuf ans, donc encore sous le choc de cette mort quand le cardinal lui fait l'affront de refuser sa requête, il faut sous entendre quelque menace dans ces paroles.

Georges s'oppose à tout ce qu'est Gillou, ses goûts, sa façon de s'exprimer, son éducation, tout cela ne coïncide pas avec ses principes. Le véritable conflit est celui de l'homme et de la femme autour de l'éducation d'un enfant car le père rejette tout ce que son fils aura acquis comme principes de vie qui sont le fait de la mère : « Je reconnais en toi les passages de ta mère comme on reconnaît la biche dans la forêt à ses foulées. Tu répètes toujours quelqu'un ou quelque chose. Tu répètes ta mère. Jamais rien de personnel. » (III, 1 ; p.108).

Les qualités que Georges attend de son fils sont contraires à ce qu'il est. L'idéal de grandeur de cet homme est au-dessus de ce que peut être son fils : « Pour moi, je vous le dis, je ne puis plus supporter que les gens un peu supérieurs. » (III, 3, p.125). Il existe donc un conflit entre deux conceptions du monde correspondant aussi à deux générations comme nous l'avons déjà relevé.

Les conflits dans *Fils de personne* sont aussi multiples ; celui de Georges avec lui-même, entre ses principes, sa morale et son affection pour Gillou : « Je suis pris entre l'affection que je lui porte et une certaine morale qui est mienne, morale qu'il offusque et contredit. » (III, 3, p.131); le conflit entre Georges et Marie, autour de l'éducation de leur fils n'est pas moindre, mais il est un supplément pour le premier, il l'agrée parce qu'il constituera un prétexte dans le dénouement. Lorsque Georges déclare : « Non seulement Gillou n'est pas d'un bon métal, mais il manque cruellement de génialité. » (III, 3, p.117) ou encore : « Je lui reproche d'être de mauvaise qualité. » (III, 3, p ; 117), Marie défend l'enfant avec ces arguments : « On n'est pas sot quand on a les notes qu'il a, et les félicitations du directeur en fin d'année. » (III, 3, p.120), « ...mais cessez de vouloir modeler cette petite âme selon vos excentricités. » (III, 3, p.124).

Le dernier conflit est entre le père et le fils ; ils ne s'entendent pas parce qu'ils n'ont pas les mêmes valeurs ; l'un est un enfant, et l'autre le parent : « Tu me trahis en étant ce que tu es. » (III, 1, p.103) accuse Georges, de son côté Gillou réagit exaspéré : « Ah ! ça, alors. Y a de l'abus ! Tu nous embêtes, à la fin. J'en ai marre, moi ! J'en ai marre ! » (III, 1, p.109).

Alvaro est un féru de la noblesse, pour lui la pureté est la seule chose qui mérite son dévouement, tout ce qui est impure s'oppose à son idéal, à savoir l'Espagne entière qui court à sa perte à cause des conquêtes, ses compagnons de la chevalerie qui ne cherchent que la richesse matérielle, sa fille, à la quête du bonheur.

Celle-ci vit un conflit en elle. En réalité, cette pièce (*Le Maître de Santiago*) repose sur les mouvements de Mariana. Il y a un conflit qui oppose en elle Alvaro (son père) et Jacinto (son fiancé). Il faut dire que, Mariana, fortement influencée par l'éducation de son père, qui prône l'isolement et la protection, fera peser la balance du côté de celui-ci, du fait que son âme est façonnée à son image. Dès le début où elle ne cesse de défendre son père, on note les signes d'un échec du bonheur : « Mon père, je ne veux que ce que vous voulez. Comment pourrais-je vous perdre ? » (II, 2, p.87).

Alvaro est en conflit avec ses compagnons de la chevalerie qui veulent sa perte : « Dire que ce sont mes amis surtout qui sont acharnés pour que je me salisse. Ne continuez pas. Je n'irai pas au Nouveau Monde. » (II, 1, p.74). Le véritable conflit est celui d'une idéologie, celle où l'argent est le nerf de la guerre défendue par Bernal et les autres : « La richesse en soi n'est pas un péché. Moi, j'ai été riche pendant trois années à peu près. De l'argent que m'a rapporté la vente de mes terres à Juncas. Vous ne savez pas comme c'est bon, d'avoir beaucoup

d'argent ; comme cela pacifie ! comme cela rend solide ! quelle confiance en soi cela donne ! comme enfin on peut être soi-même !»(II, 1, pp.81-82).

Et celle de la pureté, matérialisée dans le dépouillement, la pauvreté : « ...Je veux être plus pauvre encore. Je ne veux pas qu'on me dépouille de mon âme. Je ne veux pas être riche, vous entendez ? Je ne veux pas être riche ! J'aurais trop honte.»(II, 1, p.80). La richesse éloignerait Alvaro de ses principes chers, alors qu'elle apporterait à Bernal la sécurité pour son fils, les deux hommes se séparent sur un malentendu.

Lorsque les sœurs de Port-Royal disent non à la signature du formulaire, elles s'attirent le courroux de l'autorité et se mettent ainsi à sa merci : « Signez, ma fille, signez ce Formulaire qui nous mettra tous en paix. Obéissez à votre Archevêque.»(p.854). Dans *Port-Royal*, les scènes d'agôn se multiplient : l'entretien entre sœur Françoise et la sœur Angélique, entretien entre celle-ci et mère Agnès, disputes entre Angélique et Flavie, entretien entre sœur Françoise et sœur Angélique à la fin de la pièce. A côté de ces oppositions d'ordre spirituel et profond se placent les scènes où les religieuses s'opposent à l'Archevêque. Il y a ici opposition entre les êtres « bas », attachés aux biens matériels et temporels, Flavie, Cisneros, et les êtres de qualité qui vivent à un niveau supérieur, Angélique, Agnès, Alvaro.

Le théâtre de Montherlant joue de toutes les tensions qui déchirent les hommes. Le héros est déchiré entre sa volonté et celle d'une force supérieure, autorité paternelle, politique, religieuse. Il met en scène une imbrication de sentiments et d'enjeux qui vont faire la tragédie. Ces relations conflictuelles posent l'action dans l'axe du désir et de la conquête ; à travers elles, les personnages valorisent chacun leur dessein et s'acharnent à l'acquérir et à le défendre à travers des discussions conflictuelles.

Les entretiens conflictuels et les débats agonistiques

Les débats conflictuels sont au cœur de l'action, parce qu'ils entraînent un changement de situation. L'entretien entre la reine et le cardinal en est un exemple frappant. Cette conversation conflictuelle aura un impact sur le moine dont l'esprit en restera imprégné jusqu'à la fin : « Je n'ai jamais regretté que la submersion infinie. La reine m'a mis devant ma part la plus profonde, celle que je n'ose pas regarder, parce qu'elle me fait trop envie.»(III, 2, p.100). C'est en effet à cause des paroles de cette démente que cet homme se sent plus fragilisé. Il a perdu son assurance c'est ce qui surprend Cardona : « J'ai quitté un homme plein de vaillance, et je retrouve un homme atteint. Voilà l'œuvre de la folle.»(III, 2, p.106).

Tout ce qu'avait alors affirmé Cisnéros pour prouver sa puissance et sa force s'écroule à présent, il n'est plus égal à lui-même c'est ce que lui avoue Cardona : «Je connaissais votre secret, vous me l'avez avoué : il était que vous aimiez d'être haï. Mais maintenant vous ne l'aimez plus ; que se passe-t-il ? » (III, 2, p.107). Et la transformation est l'œuvre de la reine Jeanne qui comme le dit le moine : « C'est parce qu'elle m'a fait entendre la voix de la vérité sortant de la bouche de la folie » (III, 2, p.99).

Il est passé de l'aveuglement à la vérité, de l'obscurité à la lumière, comme un prisonnier qui depuis son cachot ne fait qu'effleurer le monde. Pareil à beaucoup de ses sujets, Cisnéros n'avait pas jusqu'alors compris ce qu'il faisait. Il envie même la folie de son interlocutrice qui est « au-delà du médiocre et du petit » (III, 2, p.100). Ce revirement du moine est paradoxal compte tenu de ses positions antérieures. En effet, le changement est radical, sa schématisation permettrait de mieux le comprendre.

Situation de départ : Cisnéros l'homme au pouvoir

-Je ne souffre pas des hommes qui m'insultent.

-Je suis comme un vieil arbre tout pointillé de coups de bec par les pics : il n'en a pas perdu une goutte de sa force pour cela.

-Je suis comme un fleuve que les enfants criblent de pierres, et qui continue.

-La nature peut contre moi ; les hommes, eux, n'ont jamais rien pu de sérieux contre moi, mon autorité est établie sur des fondements si solides, et j'ai si bien pris mes mesures contre tout ce qui pourrait l'ébranler, qu'il n'est rien que je ne puisse supporter avec indifférence.

-Je fais ce qu'il faut pour qu'on me haïsse, et je remonte quand bon me semble cette machine de haine.

-On se tire toujours de l'inextricable. J'en suis un exemple.

-Si j'ai vécu jusqu'à l'âge que j'ai, c'est parce que j'ai servi la religion et l'Etat. Si je n'avais pas servi la religion et l'Etat, je serais mort il y a vingt ans.

Situation nouvelle : la rencontre et entrevue avec la reine Jeanne

-Les idées, cela n'est pas sérieux.

-L'église n'a pas besoin de vos actes. Le moulin tournera toujours, avec ou sans vous.

-Dieu et César ensemble : comment accordez-vous cela ?

-Etre habile à quatre-vingt-deux ans ! Ce n'est pas sur son lit de mort qu'on doit découvrir la vanité des choses ; c'est à vingt-cinq ans, comme je l'ai fait.

-Il faut rester dans une cellule, sur votre couchette, les bras en croix, comme je le fais.

-C'est le royaume qui est la mort. C'est faire quelque chose qui est la mort.

-Aujourd'hui je suis du monde du rien.

Situation finale : Ciséros est transformé

-Elle m'a fait entendre la voix de la vérité.

-La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, la plaie d'une tentation inassouvie.

-Elle m'a fait briller cette retraite que plusieurs fois j'ai prise et plusieurs fois tentée de prendre.

-Je n'ai jamais regretté que la submersion infinie. La reine m'a mis devant ma part la plus profonde.

-Je voudrais me prosterner, poser mon front contre la terre, adorer Dieu, ne plus faire que cela.

-L'indifférence aux choses de ce monde est toujours une chose sainte.

-Une présence m'écorche et la solitude me fait peur.

-Vous dites à présent que votre esprit est étranger à votre œuvre. Mais c'est par ce que vous faites que vous existez. Si vous aviez cessé de faire, il y a longtemps que vous auriez cessé d'exister. Vous l'avez reconnu... en d'autres temps ; je veux dire : avant-hier.

Telle est l'architecture de cette pièce, le schéma d'un effondrement. La pièce maîtresse étant ce discours antagoniste entre Ciséros et la reine au deuxième acte et qui le fait passer

d'un état d'homme fort à celui d'un homme atteint par les mots et par l'âge. Ce débat capital a modifié ce personnage et a contribué à sa chute.

Parce que l'action est intérieure chez Montherlant, ses personnages vivent un changement tout aussi intérieur. Cisnéros, à cause du trouble dans lequel l'a mis la reine se retrouve transformé, affaibli. Il avoue : « J'ai vécu quatre-vingt-deux années ; j'en ai existé neuf. C'est cela que m'a rappelé la reine » (III, 2, p.101).

Le vieil homme reconnaît qu'il a passé son temps à faire des choses qui ne correspondaient pas à sa volonté. Il se plaint d'avoir trahi Dieu parce qu'il ne lui aura servi que les neuf années de sa vie, car la part de lui qui l'aspire le plus et pourtant qu'il n'arrive pas à atteindre est cette adoration de Dieu, la submersion infinie. Il faut cependant souligner que ce changement est temporaire car quand l'appel à la retraite lui sera imposé il en mourra. L'homme invulnérable qui au départ clamait être insensible aux affronts, commence à succomber avec les propos de Jeanne, puis avec la destitution du roi.

Le passage de l'homme puissant à l'homme faible est radical dans cette pièce. Il est à présent atteint par ses semblables alors qu'il affirmait le contraire, de l'assurance, il passe à l'inquiétude. Ce mouvement intérieur de son esprit décrit l'action de la pièce. Tout comme l'est le changement opéré en Cardona, qui au départ est décrit comme étant mou et pusillanime, à la fin il finit par trahir son oncle chez le roi, comme l'avait prédit l'oncle : « Sans cesse il y a quelqu'un d'ici qui me dénonce au roi, comme un écolier fautif. » (I, 6, p.36), et aussi Alvaro « La trahison est toujours sous notre toit, et pas seulement à la cuisine, comme on le dit. » (II, 1, p.84). Montherlant décrit ainsi, en présentant les personnages aux comportements fluctuants, les mouvements qui sont existants chez l'homme, passant de l'ange à la bête ou inversement.

Les débats conflictuels dans *Fils de personne* sont d'abord ceux entre Georges et son fils (III, 1) au sujet de la mauvaise qualité de ce dernier et de l'intolérance du premier : « Tout est défendu ! Il y a un mois, tu nous as défendu d'aller au Havre. Maintenant on ne peut plus lire le journal. On ne peut pas écouter la radio. On ne peut plus jouer aux cartes. Tu as fait une scène à maman parce que je jouais tous les soirs avec elle à la belote. » (III, 1, p.102).

Le conflit est permanent entre le père et le fils à cause de leur divergence d'aspirations, le premier pense que son fils s'intéresse aux choses sans intérêt, il voudrait former son fils pour qu'il soit un enfant de « qualité » c'est-à-dire :

- qui ne dit pas à son père : « Tu ne t'es pas fait avocat pour gagner de l'argent ? »,

- qui n'essuie pas ses souliers dans les rideaux d'une villa louée,
- qui ne dit pas d'un médecin « il doit venir puisque nous le payons.»,
- qui ne dit pas d'une assistante sociale qu'elle est « une poire »,
- qui ne confond pas intelligence et mémoire,
- qui ne lit pas n'importe quoi et ne s'adonne pas à n'importe quel jeu

Mais Gillou n'est pas réceptif à cette éducation, c'est ainsi que son père las, commence à renoncer : « Je suis las d'essayer de te faire sentir des choses que tu devrais sentir de toi-même. Las de me donner du mal pour quelqu'un qui sans cesse me trahit. » (III, 1, p.103). En réalité, Georges ne dissimule plus son irritation pour son fils.

Ces entretiens conflictuels entre le père et le fils annoncent le troisième acte (III, 3) dans lequel Marie affronte Georges. Ce dernier accusant la femme sur la mauvaise éducation de leur fils : « je lui reproche d'être de mauvaise qualité. » (III, 3, p.116), reçoit des répliques incisives sur son manque de responsabilité en refusant d'adapter son idéal à celui de son fils : « Au lieu d'exiger toujours avec fureur l'impossible, prenez donc les hommes tels qu'ils sont. » (III, 3, p.125). Marie ne parvient pas, malgré son sens de la répartie, à convaincre son ancien amant sur la nécessité d'attendre que Gillou soit sorti de la confusion du jeune âge pour être jugé : « Je ne suis pas un père, je suis un homme qui choisit. » (III, 3, p.124) dit-il, signifiant ainsi son renoncement.

Cependant, le véritable conflit se passe dans sa conscience. Il est pris entre le sentiment qu'il a pour son fils et sa morale que celui-ci offusque et contredit ; ses tourments se lisent dans ses propos : « Ah ! Marie, je souffre de lui. Je l'aime, et je voudrais l'estimer autant que je l'aime, et je ne peux pas » (III, 3, p.130).

Le long monologue qui termine le troisième acte semble être un échange entre père et fils ; un échange verbal à cœur ouvert dans lequel Georges fait part à son fils de ses attentes de ses sentiments, de leurs relations, mais l'enfant donne l'impression de ne pas comprendre : « Tu es passé du domaine merveilleux de ceux en qui j'ai toute confiance au domaine, si banal, de ceux dont je me méfie un peu. C'est dur de te dire cela, mais je te le dis. Il faut mettre le feu aux broussailles de la lande, tout brûler, et peut-être qu'ensuite, sur la terre nue... » (III, 4, p.134).

Probablement, Georges redoute que son fils le juge à son tour le moment venu, c'est dans ce sens que Paul Ginestier²¹⁵ affirme : « Ainsi, sous le couvert des paroles héroïques, le grand avocat fait devant nous, par crainte du verdict de son fils, un nouvel acte de démission et de lâcheté. ». Georges est conscient en effet qu'il ne pourra être un père exceptionnel, il sait ce que sera demain : « Parce que je vois ce qui sera plus tard. Parce que je vois devant moi, plus tard, aussi précis que si c'était du passé, tout ce que je ne ferai pas pour toi. » (III, 4, pp.134-135). Pour lui, il faut tout détruire pour reconstruire comme Alvaro préconisait la ruine de l'Espagne.

Les personnages montherlantiens considèrent l'amour comme un signe de faiblesse, c'est ainsi que ce père estime avoir perdu son équilibre psychologique, pleurer pour son fils est une marque de l'affection qu'il a envers lui, mais Georges se sent faible pour cela : « Mon fils est pour moi une cruelle épreuve. Ma part la meilleure et mon moi profond sont par lui opprimés » (III, 3, p.112).

Gillou est un obstacle au bonheur de son père, il est même la raison de sa tristesse ; le départ de cet enfant entraînerait la fin du malentendu comme le sera la mort d'Inès dans *La Reine morte*. C'est pour fuir ce trouble dans lequel le plonge la présence de Gillou que Georges se bat. L'antinomie entre sa volonté et sa passion est solide ; il voudrait aimer son fils comme il se doit mais ne peut réussir à accorder sa passion de la qualité, ses principes à la réalité de son fils : « Je le sais, je devrais t'aimer davantage. Mais comment, tandis que je te vois si indigne ? T'aimer davantage, quelquefois je le crois possible... » (III, 4, p.133).

Georges a tranché parce que son fils ne l'a pas écouté dans son discours fleuve (III, 4) et c'est la raison pour laquelle il le laissera partir. Il a enfin trouvé le motif, mais on sait déjà que les jeux étaient faits dès le départ, c'est ce qu'il voulait mais n'osait pas se décider.

Si le débat agonistique entre Marie et Georges ne produit aucun effet particulier (Le père est le même ; il aime son fils mais ne veut accepter qu'il ne soit pas ce qu'il attend de lui), la discussion qu'il aura avec son fils, même s'il est un discours soliloque donnera une solution au père, c'est lui qui le détermine à l'idée définitive de la séparation. Au départ, c'était une éventualité partie de la volonté de Marie et objectée par Georges, mais à ce niveau, c'est décidé : « Eh bien ! Mon ami, voilà qui simplifie les choses. Dès lundi, à Marseille, je commence les démarches pour votre laissez-passer. [...] Et maintenant j'ai renoncé. » (III, 4, p.137).

²¹⁵ Paul Ginestier, *Montherlant*, Paris, Seghers, 1973, p.40.

À la première requête de départ pour Paris de Marie, Georges désespéré est prêt à les laisser partir, même si Marie constatant son chagrin fait un revirement, mais le père éprouvé se sent faiblir: « La preuve est acquise que cet enfant n'est pas attaché à moi. Mieux vaut donc qu'il s'en aille, et que ce long malentendu prenne fin.» (I, 4, p.50).

Dans le découragement, il accepte l'idée de la séparation et y trouve d'ailleurs par dépit un intérêt : la fin de ses tourments. Marie montrera son instabilité en renonçant à cette pensée. Un acte plus loin, après avoir reçu une carte de son amant du Havre, elle change de destination : « Avoue que ta mère s'est mis maintenant Le Havre dans la tête, et que c'est elle qui t'envoie me tâter.»(II, 4, p.91). Georges ne se laissera pas faire et objectera un non catégorique, surprenant plus d'un parce qu'on s'attendait à le voir capituler une fois de plus : « Il paraît qu'il y a une idée du Havre qui flotte dans l'air. Mais je serai très ferme là-dessus. [...] Vous n'irez pas au Havre. Vous ne pourriez y aller que grâce à moi. » (II, 5, p.92).

Le changement d'attitude est saisissant, de la passivité, il passe à l'action, usant par le chantage, le but étant de jouer son rôle de père qui protège son fils : « Mais je serai très ferme là-dessus. Paris, encore, à la rigueur... Mais Le Havre ! Avec les avions, les risques de débarquement, [...] Vous n'irez pas au Havre.»(II, 5, p.92). Malgré la médiocrité de celui-ci, et le fait qu'il le rebrousse et l'attriste, Georges décide enfin de prendre les choses en main ; pour une fois ses paroles sont celles d'un père. La situation ne restera pas ainsi puisqu'au troisième acte son exaspération et son désespoir auront atteint leur paroxysme, il ne trouve plus la force de continuer, alors sur un égarement de son fils, sur une vérité non dévoilée à temps, il décide de les laisser partir.

Il convient également de relever qu'à la fin il donne à son fils l'occasion de se racheter en lui dévoilant les motifs du départ de Marie. D'abord, Gillou refuse, mais il finit quand même par trahir sa mère. Cette nouvelle situation ne changera pas les événements, car la séparation sera effective.

Les trois personnages centraux de cette pièce sont dans une situation agonistique permanente. Ce qui a pour conséquence la modification des états mentaux des différents protagonistes.

Georges au départ semble assez démuni à l'endroit de son fils, mais les perpétuelles jérémiades de son ancienne compagne le poussent à prendre les choses en main, du moins. La véritable faiblesse de cet homme en réalité réside dans ses passions : sa passion de la rigueur,

de la tendresse, de la douleur. En cela l'action devient évidente parce qu'elle est inhérente à la passion.

En effet, pour ce qui est de ce dernier personnage comme d'ailleurs pour tous les personnages passionnés de Montherlant, il s'appuie sur l'objet de sa passion comme un tremplin pour agir et se libérer, les défauts de l'enfant poussent le père à se délivrer de lui, c'est dans ce sens que Montherlant²¹⁶ affirme : « Dans ce que j'écris, il y a toujours quelqu'un qu'on envoie par-dessus bord, sur un jugement de valeur, après l'avoir aimé plus ou moins longtemps. ». Il y a un dynamisme de la passion qui engendre effort et action, c'est par passion que cet homme agit comme rappelant les propos de Ciséros : « Si nous ne faisons pas les choses dans la passion, nous ne faisons rien. »(C.E. II, 3, p.83).

La notion grecque d'*agôn* permet, selon André Blanc²¹⁷, de comprendre la structure profonde des pièces de Montherlant. Il s'agit du débat entre deux personnages principaux, qui amène généralement un changement de situation.

L'*agôn* dans *La reine morte* se situe dans presque toute la pièce. Les débats d'affrontement se succèdent. Au premier acte, le roi s'affronte avec son fils, puis avec Inès. Ces affrontements du premier acte posent les desseins de ces personnages comme une volonté absolue.

L'affrontement avec Pedro part d'une rancœur accumulée depuis des années. En effet, une incompréhension s'est installée entre les deux hommes : à aucun moment il ne s'est établi une réelle discussion entre eux car tout les sépare : « Je ne sais jamais que lui dire ; mais aujourd'hui, je le sais. »(I, 2, p.24). Parce que Pedro décline un mariage qui devrait raffermir la force du Portugal, il ravive tout le ressentiment jusque là enfoui en lui. En effet, il a aimé cet enfant qui a comblé le manque causé par la mort de sa femme et l'entrée de son aînée dans les ordres : «...Bébé, je l'avoue, vous ne me reteniez guère. Puis, de cinq à treize ans, je vous ai tendrement aimé. La Reine, votre mère, était morte, bien jeune. Votre frère aîné allait tourner à l'hébétude, et entrer dans les ordres. Vous me restiez seul. »(I, 3, p.25). A cet amour, s'est greffé l'espoir de se reconnaître en ce fils qui serait un jour son successeur, mais la déception est forte à l'adolescence : « A quatorze ans, vous vous étiez éteint ; vous étiez devenu

²¹⁶ Henry de Montherlant, *Théâtre. Notes de Fils de personne, Op. Cit.* p.266.

²¹⁷ André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, Paris, S.E.D.E.S., 1995, p.45

médiocre et grossier.»(I, 3, p.25). Se détournant de lui, l'amour a cédé la place au mépris : « Je vous reproche de ne pas respirer à la hauteur où je respire.»(I, 3, p.27)

La présence d'Inès ne fera que raviver la blessure encore pas cicatrisée laissée par la médiocrité de Pedro : « Mes paroles avaient l'air de passer à travers vous comme à travers un fantôme pour s'évanouir dans je ne sais quel monde : depuis longtemps déjà la partie était perdue. Vous êtes vide de tout, et d'abord de vous-même.»(I, 3, p.27). Ces paroles du père rappellent celles de Georges à son fils : « Le terrain est mauvais. Je le sens. Tout le crie.»(III, 3, p.113), les parents, dans les deux pièces, rompent toute relation avec leur progéniture parce que leur amour a besoin d'estime. Montherlant peint des personnages qui ont du chagrin et de la rancœur à l'égard de l'être aimé, vainement appelé vers une qualité d'âme qui le rendrait effectivement estimable.

L'attaque incisive de Ferrante le pousse à humilier son fils lorsqu'il présente l'Infante comme le modèle de fils qu'il aurait voulu avoir : « Elle est le fils que j'aurais dû avoir.»(I, 3, p.29). En effet, les qualités que Ferrante attend en son fils, et qui lui manquent cruellement, il les retrouve chez cette jeune fille qui a de l'ambition politique et un souci de grandeur : « Elle n'a que dix-sept ans, et déjà son esprit viril suppléera au vôtre. [...] Elle est brusque, profonde, singulière. ...» (I, 3, p.29).

Ferrante attend que son fils sacrifie son amour pour la raison d'Etat : « Vivre en partie avec l'Infante, et en partie avec Inès... Vivre déchiré entre une obligation et une affection...» (I, 3, p.30). Ne comprenant pas sa préférence pour une femme, celui-ci lui répond : « J'ai quarante années peut-être à vivre. Je ne serai pas fou. Je ne les rendrai pas, de mon plein gré, malheureuses, alors qu'elles peuvent ne pas l'être.»(I, 3, p.31). L'amour pour Pedro est prioritaire à une tâche politique comme le lui rappelle son père : « Gouverner vous est odieux» (I, 3), or pour son père, ce n'est qu'un vice.

Cette relation de mésentente entre ces deux personnages s'explique aussi par les tendances profondes de chacun. Pedro veut éviter de reproduire le tableau d'une enfance solitaire, privée de la tendresse de ses parents qui fut la sienne, à cause du trône : « Une femme, un enfant, les former, les rendre heureux, leur faire traverser ce passage de la vie avec un bonheur qu'ils n'auraient pas eu sans vous, est-ce que, cela aussi, ce n'est pas important ? »(I, 3, p.31), la réponse serait certainement négative, car Ferrante dit à son fils : « Etranges paroles, où n'apparaissent jamais ni Dieu ni le royaume, alors que vous êtes chrétien, et demain serez roi.»(I, 3, p.31). En effet, la vie pour ce roi se résume au pouvoir, au

combat, de ce fait, il ne peut comprendre l'exigence de pureté de son fils : « C'est entendu, il me plaît qu'il y ait un peu de boue chez les êtres. Elle cimente. [...] Je ne pourrais être d'accord longtemps avec quelqu'un qui serait tout limpide. » (II, 2, pp.71-72).

Cette scène qui établit la mésentente profonde entre Pedro et son père fonde tout le drame. La déchirure du lien père-fils est assez émouvante. Les deux hommes qui n'ont jamais rien eu à se dire, parce qu'ils n'ont rien en commun se retrouvent une fois seulement dans la pièce pour justifier en défendant chacun sa position ; l'un défend une cause qui est celle de l'Etat et de l'Eglise, l'autre parle d'amour et de famille.

La scène cinq du premier acte est aussi une scène d'opposition. En effet, après s'être heurté à l'obstination de Pedro, le roi sera face à un obstacle d'apparence insurmontable : Inès. Si la première confrontation est restée statique parce que chacun demeure sur ses positions, celle-ci est assez dynamique ; le roi va découvrir le mariage, il y a donc un progrès. La scène commence sur un entretien courtois : « Ainsi donc vous voici, dona Inès, devant moi. Votre renommée m'avait prévenu en votre faveur. Votre air, votre contenance, jusqu'à votre vêtement, tout me confirme que vous êtes de bon lieu. » (I, 5, p.42). On découvre le roi sous un aspect galant et aimablement taquin. Il ironise sur la cour et les grands pour la mettre en confiance : « La cour est un lieu de ténèbres. Vous y auriez été une petite lumière. » (I, 5, p.41). Le roi a su habilement provoquer la franchise d'Inès : « Soyez toujours vrai avec moi ; vous n'aurez pas à vous en repentir. » (I, 5, p.44) qui se laisse aller à l'évocation de ses amours : « Le jour où je l'ai connu est comme le jour où je suis née. » (I, 5, p.44).

Lorsque le roi fait la proposition d'une solution raisonnable qu'il appuie d'une menace voilée, la scène prend un tournant : « Je ne vous demande pas de rompre avec Pedro. Je vous demande d'user de votre pouvoir sur lui pour qu'il accepte un mariage dont dépend le sort du royaume. Cela peut vous être dur, mais il le faut. [...] Faites-le donc, sous peine de mon déplaisir, et vous souvenant que toute adhésion qu'on me donne grandit celui qui me la donne. » (I, 5, pp.45-46-47).

L'annonce du mariage du prince, révélation faite par Inès, et qui constitue un coup de théâtre pour les protagonistes, non pour le spectateur qui a été auparavant mis au courant par les propos de Pedro à la scène quatre, provoque un bref éclat brutal de colère chez le roi : « Ah ! malheur ! malheur ! Marié ! et à une bâtarde ! Outrage insensé et mal irréparable, car jamais le pape ne cassera ce mariage : au contraire, il exultera de me voir à sa merci. » (I, 5,

p.47). Le roi réagit en ordonnant l'arrestation de son fils : « Allez, allez, en prison ! En prison pour médiocrité. » (I, 6, p.50). Cette scène, établit définitivement la rupture du roi et du prince.

Dès le deuxième acte, il y aura un affrontement plus cordial entre Inès et Ferrante. La première ayant pour ambition de ramener le second à sa cause alors que le roi compte sur elle pour que son fils lui revienne : « J'ai à obtenir deux choses. D'abord, que le Pape annule votre mariage. [...] Ensuite, il me faut amener don Pedro à accepter d'épouser l'Infante, si Rome annule. Pouvez-vous m'y aider ? » (II, 3, p.79) Même s'il y a menace dans l'air, le dialogue reste assez cordial.

Jean de Beer note justement l'importance et le caractère conflictuel de ce dialogue entre Inès et Ferrante : « Le dialogue Inès-Ferrante, loin d'être une conversation, est à la fois un combat et une course de vitesse entre deux personnages également menacés de mort, ils s'écoutent à peine l'un l'autre parce qu'ils entendent le destin qui les aspire, et chacun, sur son terrain, lutte pour son droit à la vie... »²¹⁸.

Le destin d'Inès conditionne celui de Ferrante dans la mesure où s'étant lié d'affection pour elle, et ne sachant pas trop pourquoi il la tue : « Pourquoi est-ce que je la tue ? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas. » (III, 7, p.143). La tension créée par ce meurtre va entraîner sa mort. A l'issue de la discussion ou de l'entrevue, deux morts vont s'opposer, la reine qui sera couronnée à titre posthume et le roi seul, presque déchu.

Inès et l'Infante s'affrontent aussi dans cet acte, mais l'échec de l'argumentation de la princesse pose Inès en supériorité oratoire, faisant aussi preuve d'une force de caractère et d'un orgueil : « Non ! Non ! je ne peux plus être autre part qu'à côté de lui ! N'importe quelle condition, même la plus misérable, pourvu qu'il ne me quitte pas. Et s'il le faut, mourir avec lui ou pour lui. [...] Je n'ai pas été faite pour lutter, mais pour aimer. » (II, 5, pp.99-100). De même, Ferrante sort vaincu de son entretien avec son conseiller Egas Coelho parce qu'il ne réussit pas à percer son secret : « Un jour vous serez vieux vous aussi. Vous vous relâcherez. Vos secrets sortiront malgré vous. » (II, 2, p.72).

Le dernier acte présente un conflit verbal déjà commencé entre Inès et Ferrante. Le roi commence par des lamentations, il se plaint de son malaise d'homme politique, de sa maladie, de sa fatigue, puis, il lui fait part de sa fatigue due à la situation actuelle c'est-à-dire son mariage, de ses hésitations : « Ne soyez pas surprise. J'aime me confesser aux femmes. C'est

²¹⁸ Jean de Beer, cité par Paul Ginestier, *Montherlant*, Paris, Seghers, 1973, p.20.

un penchant que j'ai. Je dois aussi chercher à faire croire que je sens encore quelque chose, alors que je ne sens plus rien. Le monde ne fait plus que m'effleurer.»(III, 6, p.127). Inès de son côté avoue enfin sa grossesse, ce qui pousse le roi à la faire exécuter : « O mon Roi, je ne vous abandonnerai pas parce que vous dites la vérité, mais au contraire, moi aussi, je vous dirai enfin la vérité totale, que j'ai un peu retenue jusqu'ici. [...] : un enfant de votre sang se forme en moi.»(III, 6, p.131).

Le véritable agôn dans cette pièce, du moins, celui qui conduit véritablement l'action est dans les entretiens entre Ferrante et Inès. A travers eux, les secrets sont dévoilés, permettant aux personnages de se décider à agir. C'est l'annonce de la grossesse qui décide Ferrante hésitant à faire assassiner Inès : « En voilà assez avec cet enfant. Vous m'avez étalé vos entrailles, et vous avez été chercher les miennes. Vous vous êtes servie de votre enfant à venir, pour remuer mon enfant passé. Vous avez cru habile de me faire connaître votre maternité en ce moment, et vous avez été malhabile.»(III, 6, p.139).

Alvaro et Bernal dans *le Maître de Santiago* s'opposent aussi au deuxième acte. Ils font état de leurs divergences dans un affrontement verbal qui reste amical. Bernal s'appuie sur les sentiments d'Alvaro pour sa fille afin qu'il accepte sa proposition, mais ce dernier reste déterminé à sa volonté de retirement. Bernal veut pousser Alvaro à acquérir la richesse pour le bien de son fils : « Allez passer seulement deux ans, seulement un an, au Nouveau Monde, vous en revenez riche.»(II, 1, p.73), mais don Alvaro, malgré tous les arguments de son ami, rejette cette proposition : «... Vous me parlez d'argent, et c'est à cause de votre fils. Je serai brutal à mon tour : vous ne le cédez que contre son pesant d'or. Et moi, je devrais me parjurer à cause de ma fille.»(II, 1, p.77).

La scène entre Alvaro et Soria est aussi déterminante parce qu'elle pourrait produire un changement dans l'attitude du premier. En effet, il est sur le point d'accepter la mission, si elle est une proposition du Roi : « Je demande à réfléchir.»(III, 3, p.118). Après un non à ses compagnons, et un autre non à Bernal, Alvaro penche pour un « Je vais réfléchir » qui signifie qu'il est sur le point de céder.

L'entretien conflictuel entre Cisnéros et la reine Jeanne dans *Le Cardinal d'Espagne* n'aboutit à priori à rien parce qu'elle se met à danser, pourtant ses paroles se sont imprégnées dans l'esprit du cardinal, lui assénant un premier coup : « La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, la plaie d'une tentation inassouvie. [...] La reine m'a mis devant ma

part la plus profonde, celle que je n'ose pas regarder, parce qu'elle me fait trop envie. » (III, 2, p.100).

Lorsque après avoir tenu tête au Régent qui tente de la contenir ou de la raisonner, pantelante, elle quitte la scène, on est assuré que le vieillard reconnaît en elle quelqu'un de sa propre trempe. Il a pour elle une sorte d'admiration tout en éprouvant du mépris pour la passion à laquelle elle s'est livrée et qui la rend aussi méprisable que tant de ses consoeurs selon Montherlant. Elle ne reparaitra plus.

Trois actes dans *Fils de personne* figurent l'agôn. Le débat agonistique entre Marie et Georges porte en premier lieu sur la question de la volonté de Marie de quitter Cannes pour Paris. Georges cède à ce caprice de la dame par désespoir, parce que son fils manque de volonté propre, et parce qu'il préfère rester avec sa mère : « Votre fils désire rentrer avec vous à Paris. » (I, 4, p.41). Le « votre fils » que prononce Georges est une façon pour lui de se détacher déjà de cet enfant qui lui a donné la preuve, selon lui, qu'il est plus attaché à sa mère : « A quoi bon ? Le mal est fait. La preuve est acquise que cet enfant n'est pas attaché à moi. » (I, 4, p.50).

Cette prochaine séparation annoncée perturbe intensément Georges qui se sent déséquilibré : « J'en ai le cœur brisé. » (I, 4, p.41). Cette tristesse que Marie perçoit en Georges, et qui le fait pleurer émeut la dame qui revient sur son désir de partir : « Les femmes méprisent peut-être les hommes qu'elles voient pleurer à cause d'elles. Mais non ceux qu'elles voient pleurer à cause de leur enfant. » (I, 4, p.53).

Dès qu'il apprend de Marie qu'elle souhaite partir à Paris avec leur fils Gillou, et surtout, à cause de l'attitude désinvolte de ce dernier, Georges est déstabilisé. Cette douleur qu'il ressent provoque en lui une panique car il aime son fils et a peur des répercussions de cet amour sur son équilibre en général. L'intérêt dramatique de cette scène est qu'elle nous présente la faiblesse de Georges : c'est son fils, son amour passionné pour lui. L'homme confiant et sûr de lui du début se révèle avoir aussi une faiblesse : « Souvent, à ceci ou à cela, vous m'avez entendu répondre : « Je n'ai pas de ces faiblesses. » en ce moment, je l'avoue, je suis faible. [...] Un jour Gillou n'aura plus le pouvoir de me faire de la peine. » (I, 4, p.50).

Ces propos établissent le fait que Georges n'est plus un homme libre, depuis qu'il a accepté son fils dans sa vie. La présence de cet enfant est donc un obstacle à sa liberté, parce qu'il l'aime et de ce fait, tout ce que peut faire Gillou l'interpelle physiquement,

émotionnellement, matériellement, etc. : « Je t'aimerais bien peu, si je ne faisais pas attention à tout ce que tu dis. » (II, 4, p.83).

Le tête-à-tête conflictuel du deuxième acte permet à l'action d'avancer ; après une discussion entre père et fils, toujours orientée vers la médiocrité de ce dernier : « Mais il y a des fois où tu es bête vraiment. Avec ta façon mesquine de voir les choses, ton adoration des fausses valeurs et ton animosité instinctive contre les vraies, cette sorte de mauvaise qualité qui perce trop souvent en toi... » (II, 4, p.83), Georges est mis au courant de la nouvelle destination de Marie ; cette information sera la cause de la discussion houleuse qui va suivre entre le père et la mère de l'enfant : « Tu mens mal ; on ment mal quand on ment au profit d'un autre que soi. Eh bien, je t'interdis ce rôle d'intermédiaire. Ma parole, si ta mère n'était pas une personne tranquille, je finirais par croire qu'il y a quelque insanité romanesque dans sa rage de s'en aller d'ici. Mais la question du Havre, si question il y a, va être rapidement réglée. » (II, 4, p.91).

Georges ignore en effet jusque là, les véritables motivations de Marie, son fils les lui cache aussi, ce n'est que plus tard que ce dernier les révélera à son père. Le conflit verbal du père et de la mère au troisième acte viendra tendre d'avantage la situation qui paraissait avoir pris un peu de calme.

Georges critique Gillou et Marie le défend. Les deux parents sont en opposition sur l'éducation et la qualité de leur fils. Alors que le père se décourage de la mauvaise qualité du garçon : « Mon fils est pour moi une cruelle épreuve. Ma part la meilleure et mon moi profond sont par lui opprimés. [...] Moi qui aime tant l'enfance, il arrive que l'enfance, à travers lui, me fasse horreur. Un enfant, et c'est le mien, me fait honte pour l'homme. » (III, 3, p.112), la mère s'appuie sur l'âge de l'enfant qui ne permet pas de le juger, ni de désespérer : « Des réflexions et des réactions de gosse, qu'il est absurde de prendre au sérieux. » (III, 3, p.113).

Si Marie est une mère, qui comprend son enfant, et qui l'accepte tel qu'il est, Georges, lui est un homme qui choisit : « Vous avez raison : je ne suis pas un père. Je suis un homme qui choisit. » (III, 3, p.124), celui qui choisit des gens supérieurs : « J'ai fait en sorte, toute ma vie, de n'avoir pas ou presque pas d'imbéciles autour de moi. Je ne commencerai pas à en avoir avec mon fils. » (III, 3, p.125) ; d'où son désespoir d'avoir un enfant qui soit de mauvais métal et manquant cruellement de génialité. Son objectif est de le transformer, de le fabriquer comme le lui rappelle Marie : « ...Cessez de vouloir modeler cette petite âme selon vos excentricités. » (III, 3, p.124). Une autre attitude désinvolte de Gillou va déterminer son père à

tout laisser tomber : « Tu n'as pas pu m'écouter cinq minutes, quand jamais peut-être de ma vie je ne t'ai parlé si gravement. Eh bien ! mon ami, voilà qui simplifie les choses. » (III, 4, p.137).

La décision de Georges est facilitée par le manque d'attention de son fils ; pendant qu'il lui parle « gravement » de choses sérieuses, Gillou s'ennuie et prend un journal, parce que, pour cet enfant, le discours fleuve de son père est devenu très hermétique pour lui. Dans la suite *Demain il fera jour*, Georges et Marie ne sont pas toujours en harmonie au sujet des décisions sur leur enfant devenu adolescent. Marie se soumet à la volonté de son fils de s'engager dans la Résistance alors que Georges s'y oppose: « Se mettre de la Résistance, et y risquer la mort, en juin 1944, quand la guerre sera finie dans trois mois, est une idée absurde. Avouez-le donc : c'est par lassitude que vous acceptez cette idée. » (I, 1, p.563)²¹⁹.

Céder au désir de Gillou est une faiblesse de la part de Marie, elle ne résiste pas au harcèlement et au chantage affectif de son fils : « par lassitude, et aussi par complaisance irréfléchie. » selon Georges qui rejette ce projet pour plusieurs raisons : « Cette histoire de Résistance ? Je ne veux pas qu'il se mette de la Résistance. A toutes les raisons que j'y ai déjà opposées, j'ajouterai celle-ci : ce n'est pas au moment où les américains viennent de débarquer en Normandie, qu'on se met de la Résistance. Il fallait le faire plus tôt. » (I, 1, p.562).

Ayant perdu son amant du Havre, Marie a reporté toutes ses affections sur Gillou : « J'ai changé parce que je l'aimais, et parce que j'ai souffert de lui. Maintenant il n'y a plus d'autre homme que toi qui puisse me faire souffrir. » (II, 3, p.576). Elle veut le protéger, mais envisage d'abord de le laisser s'engager dans la Résistance pour lui faire retrouver sa bonne humeur: « jamais ne joue un rôle dans votre esprit le fait que cet enfant ne soit pas heureux. Alors que moi, à présent, ma seule raison d'être est qu'il soit heureux. ». Le choix de Marie n'est pas libre, il est motivé par sa quête permanente d'affection : elle veut donner et recevoir. C'est aussi dans ce sens que Georges affirme : « En lui cédant dans la présente circonstance, vous voulez peut-être qu'il soit heureux. Mais vous voulez aussi qu'il cesse de vous faire la tête, qu'il redevienne gentil avec vous. » (I, 1, p.563)²²⁰. Donner à son fils ce qu'il veut pour qu'il soit heureux et éviter qu'il lui boude, donc qu'il ne l'aime plus.

²¹⁹ Montherlant, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

²²⁰ *Id. Ibid.*

Cependant, un rêve sinistre à propos de Gillou lui fait changer d'avis : « Ton père a eu raison de t'interdire hier de t'embarquer dans cette aventure. S'il t'avait laissé faire, j'aurais pensé que ce rêve la marquait d'un signe sinistre. » (II, 1, p.573). Ce rêve provoque une réaction différente de la dame ; au lieu d'encourager son fils comme elle l'a précédemment fait, elle encourage et supplie même le père afin qu'il interdise cet engagement dans la Résistance que sollicite Gillou : « Je vous en supplie, Georges, ne revenez pas sur ce que vous avez décidé hier ! Je sais bien que, si vous l'autorisez, tout ce que je pourrai lui dire ensuite sera sans pouvoir. » (II, 4, p.579). En effet, seule la parole de Georges compte, celle de Marie n'a aucune valeur ; elle confirme une fois de plus le pouvoir de son ancien compagnon.

Cette pièce est celle des revirements, après le volte face de Marie, c'est au tour de Georges de revenir sur son opinion. Cependant, si Marie est guidée par la peur qui l'amène à craindre l'engagement de son fils, Georges lui, est effrayé à l'idée d'être poursuivi pour faits de collaboration, et objet de menaces: « Je reviens sur ce que je t'ai dit hier. Je suis prêt à t'autoriser à faire quelque chose dans la résistance, à condition que tu le fasses raisonnablement. Je veux dire à condition que tu le fasses avec prudence, et sans prendre de risques exagérés. » (II, 4, pp. 579-580).

Dans les deux pièces, les échanges verbaux entre Marie et Georges sont tendus ; ils sont toujours en opposition : sur l'éducation de leur fils : « Il veut faire quelque chose de propre, de français. [...]. Je trouve ça bien parce que je l'aime. Si je ne l'aimais pas, peut-être cela me déplairait-il, à moi aussi. » (I, 3, p.571) déclare Marie, désapprouvant le refus de Georges qui pense plutôt : « Une certaine méthode d'éducation, ou plutôt de non-éducation, définie en quelques mots. » (pp.571-572).

Sur la qualité de leur fils, la femme dit : « Je suis fière de mon fils » (I, 2, p.569), le père rétorque : « Un petit mou qui veut jouer les durs. » (I, 3, p.571). Le conflit entre les deux semble être celui du qui raisonne mieux, le plus fort est celui qui a le dernier mot : « Une fois de plus vous voulez avoir raison. » (I, 2, p.566) déclare Marie. Cette réplique éclaire sur la tension verbale qui persiste chez les deux parents. Si Georges dans la première pièce n'a pas eu le dessus sur Marie et Gillou, l'aura-t-il dans *Demain* ?

Toute la pièce est marquée par un affrontement verbal entre Marie, Georges et Gillou. Marie manque d'autorité sur son fils donc elle ne peut pas agir, en revanche, Georges a une influence dominatrice sur son fils, c'est pour cela qu'il agit sur lui, il l'autorise à rentrer dans

la Résistance. Dès le début de la scène, les parents s'attaquent mutuellement comme dans *Fils de personne* : « Il faut donc être heureuse, malgré tout, contre tout, chaque fois que je suis en votre présence ! » se plaint Marie, Georges réagit avec autorité : « Oui. Un homme ne peut supporter une femme qui souffre, à moins qu'il ne la console par le lit. » (I, 1, p.561). L'agon dans cette pièce est dans une provocation polie : « Le fils est embrassé, mais n'embrasse pas. » attaque Georges après que Gillou ait refusé à sa mère son baiser, mais Marie ne perd pas son sens de la répartie : « Eh bien ! qu'il ne m'aime pas, peu m'importe ! Je crois que je l'aimerais encore davantage s'il ne m'aimait pas, parce que je l'aimerais alors plus purement. » (I, 2, pp.567-568).

Il y a aussi un agôn entre Gillou, Marie et son père dès le premier acte, au sujet de l'entrée dans la Résistance : « Faire de l'action clandestine, avec ce que ça a de dur, quand tu as mal au cœur l'été dans le métro ! » attaque Georges, signifiant à son fils son manque de courage et sa fragilité mais Gillou lui répond avec insolence : « Je n'avais pas mal au cœur, le mois dernier, quand je relevais les cadavres des bombardements. » pour signifier à son père qu'il se trompe. Le comportement de Gillou est en rapport avec les accusations passées de son père, il veut prouver son changement, son courage : « Toi aussi, à mon âge, tu as voulu aller à la guerre. Tu nous l'as dit assez souvent. » (I, 2, p.568).

Gillou veut faire ses preuves, imiter son père pour enfin avoir son estime, mais, ce dernier n'est pas de cet avis : « Oui, à ton âge. L'âge des bêtises. Tu veux t'exposer juste au moment où les autres veulent se mettre à l'abri. » (I, 2, pp.568-569). Pour le père, la volonté du fils est une autre veulerie, une lubie d'enfant gâté, ce que Marie désapprouve en défendant la thèse de son fils : « Vous reprochiez à Gillou, il y a quatre ans, d'être « de mauvaise qualité ». Maintenant il a une idée jolie : il veut servir. Et ce n'est pas encore cela. Vous avez l'air de détester de retrouver en lui la belle insouciance, et même les sentiments assez élevés que vous aviez à dix-huit ans. Serait-ce jalousie de votre propre jeunesse ? Ou jalousie qu'il veuille faire œuvre d'homme ? [...° Qu'il veuille en faire plus que vous ? » (I, 2, p.569).

Les arguments de Marie viennent corroborer ceux de son fils, car l'acte de celui-ci a pour but de le transformer, de faire de lui un homme. Alors que Georges a peur du danger encouru par son fils s'il devait se mettre dans la Résistance. En fin de compte c'est lui qui a le dernier mot comme d'habitude : « Alors, mon vieux, continue d'être toujours franc et droit avec nous. Et, si ma décision te peine un peu, nous essaierons de te procurer, malgré tout, quelque petit plaisir pour ces vacances. Par exemple, ce fameux vélo pour remplacer celui

qu'on t'a volé... ». Pour lui, Gillou est « Un petit mou, qui veut jouer les durs. »(I, 3, p.571), qui considère la Résistance comme une distraction, un jeu ; c'est pourquoi il la remplace par une activité moins dangereuse, mais il semble qu'il se trompe : « Tu ne comprends pas. Ça n'a aucun rapport. » (I, 2, p.570). Gillou est impoli avec son père lorsqu'il se sent en désaccord avec lui, et d'ailleurs son attitude est loin de choquer celui-ci : « Je t'excuse. Insulter fait partie du génie de l'adolescence. »(II, 4, p.581).

Le débat conflictuel dans *Celles qu'on prend dans ses bras* se concentre comme le précédent autour des trois personnages sur scène. L'amour non partagé est l'objet de ce désaccord. Mademoiselle Andriot qui aime en secret Ravier est jalouse de la jeune Christine que Ravier aime et qui ne l'aime pas. La discussion tendue entre Ravier et mademoiselle Andriot concerne l'amour de ce dernier pour la jeune fille, amour que la dame critique : « Les hommes de votre espèce, qui aiment l'innocence, on sait où cela finit, au commissariat de police. »(I, 2, p.622).

De plus, elle critique ouvertement Christine devant Ravier : « Est-elle jolie ? Jean m'a dit qu'elle a le nez en l'air comme un petit cochon. [...] D'après ce que vous m'avez dit d'elle, je ne crois pas qu'elle soit intelligente. De votre aveu même, elle n'a ni éducation ni culture. Ses dons de décoratrice ? Avouez qu'elle n'a aucun talent. » (I, 2, p.623). Ravier défend aussi clairement la jeune fille qu'il aime : « Elle n'est en aucune façon une crétine ; qu'elle mouche vous pique ? Oui, cette fois, on dirait bien, en effet, de l'amertume....Bon, bon...Mais, je vous en prie, ne touchez plus à elle, et en de tels termes ! Non, vous ne me ferez pas honte de ce petit être. C'est moi que vous respecterez en elle, si vous me respectez. » (I, 2, P.624).

Les deux femmes de la pièce s'affrontent aussi verbalement au deuxième acte. C'est bien mademoiselle Andriot qui annonce les hostilités : « Mademoiselle, M. Ravier est occupé encore un instant et m'a priée de vous faire prendre patience. Lui, il est très patient avec vous. » (II, 4, p.632), ou encore : « Vous vous trompez sur votre intérêt. Vous vous trompez aussi dans votre morale. Vous vous croyez admirable, alors que votre attitude a quelque chose d'assez vil. » (II, 5, p.638). Christine de son côté ne se laisse pas intimider : « L'intelligence, chez vous, est un peu cynique. »(II, 5, p.638).

L'affrontement verbal dans cette pièce se fait en trois tonalités. Chacun des trois personnages défend une position. Mademoiselle Andriot, amoureuse secrète, ne peut accepter que son ami déclare ouvertement sa flamme pour Christine ; elle est donc jalouse et par conséquent ne saurait faire preuve d'objectivité. Ravier aussi n'est pas objectif, il aime et ne

voit que le bon côté de la relation qu'il escompte. Lorsque Mademoiselle Andriot s'en prend directement à Christine, il s'agit encore du désarroi d'une amoureuse éconduite, sa jalousie éveille les vieilles rancunes de Ravier.

Port-Royal aussi connaît un débat conflictuel, il s'agit de l'entretien entre l'Archevêque et l'Abbesse ; le premier dit : « Ne disputez pas. Obéissez. Vous disputerez ensuite. ». La seconde rétorque : « Nous refusons de signer. »(p.889). Le Pape condamne cinq propositions hérétiques dans le livre de Jansénius, mais les sœurs ne l'admettent pas. Selon l'Archevêque : « Il n'y a pas de raison, sinon qu'il faut jouer aux martyrs : oh ! que cela est beau, d'être un peu opprimé ! Et moi je vous dis que tout cela est pitoyable, et que vous êtes de pauvres filles, à l'esprit faux, vain et buté. ». Le conflit dans cette pièce est celui des religieuses contre la puissance ecclésiastique :

S'il arrivait que les deux plus grandes forces en ce monde, la puissance ecclésiastique venue du plus haut, et la puissance séculière venue du plus haut, se refermassent comme des tenailles et écrasassent notre pauvre Maison, si cette conspiration de tout l'Enfer, de tous les démons de l'heure de midi, les uns en tuniques de prêtres, les autres en manteaux de rois, parvenait à ruiner cette Maison où l'on n'a cherché qu'à retrouver la foi, le sérieux et la ferveur du premier christianisme, est-ce que le ciel et la terre ne devraient point se dresser pour crier que cela est affreux ? Mais non, pas une feuille ne bougera.

Les sœurs sont conscientes de leur faiblesse, elles ne peuvent pas lutter contre leurs oppresseurs, cependant, elles résistent jusqu'à la fin, elles acceptent le châtement :

Si jamais homme a eu sujet d'avoir le cœur outré de douleur, je puis dire que c'est moi, vous trouvant toutes dans l'opiniâtreté et la révolte, préférant par orgueil vos sentiments à ceux de vos supérieurs, et ne voulant pas vous rendre à leurs avertissements et à leurs remontrances. C'est pourquoi je vous déclare aujourd'hui rebelles et désobéissantes à l'Eglise et à votre Archevêque, et comme telles incapables de la participation aux sacrements.

Malgré l'insistance de l'archevêque, toutes les sœurs refusent de se soumettre à la volonté de l'Eglise, elles restent catégoriques, intransigeantes : « Nous ne le pouvons point. [...] Non, Monseigneur, avec la grâce de Dieu. ».

La lutte entre « l'Esprit saint et la Bête » est un faux combat puisque l'issue est connue, c'est le second qui l'emporte, mais l'élément important c'est la résistance, le courage, la ténacité des religieuses, qui, malgré toutes les persécutions dont elles font l'objet, restent solidaires même si quelques unes finissent par trahir à l'instar de la sœur Flavie : « Celles qui mourront sans signer, on jettera leurs corps à la voirie ! Mais il n'y en aura pas. Toutes ! vous signerez toutes ! Vous verrez à la fin des choses si étranges, que c'est vous qui demanderez de signer, et qui le demanderez à genoux. » (p.911). Cette sœur leur signifie ainsi la suprématie des hautes autorités, et l'échec de toute résistance à celles-ci.

Parce que l'action dans les pièces de Montherlant est intérieure, les débats conflictuels permettent aux personnages de se déterminer, de prendre des décisions. *La Reine morte* est l'une des pièces qui comptent le plus de débats conflictuels. Le roi est en antagonisme avec son fils, avec ses conseillers, avec Inès, *le Cardinal d'Espagne* quant à lui fait état du conflit verbal entre la reine Jeanne et le personnage principal, *Chez Le Maître de Santiago*, les débats agonistiques sont entre Alvaro et Bernal, et ensuite le comte de Soria. Georges est en conflit verbal avec Marie et Gillou, alors que Rosette et Pierre s'opposent à la dureté de Bruno.

L'agôn permet de comprendre ce qui dirige l'action au théâtre chez Montherlant. Parce qu'elle se passe dans l'intériorité du personnage, c'est-à-dire à travers les changements qui interviennent dans ses sentiments et états d'âme ; les débats entre deux personnages permettent une modification interne de ceux-ci, qu'elle soit en actes ou non. Les conflits verbaux déterminent les décisions de certains personnages, confirment les volontés de chacun.

Les péripéties

Comme certains auteurs, Montherlant considère que les péripéties²²¹, les événements extérieurs, sont nuisibles et inutiles à la simplicité :

Le théâtre d'action n'est pas seulement celui des pièces dites « bien faites », avec leurs éléments de rebondissement extérieurs, pittoresques. Le théâtre grec est purement et typiquement statique ; pourtant, ce qu'on y exprime, ce qu'on y évoque est beaucoup plus intense que l'action telle qu'on nous la définit quand on parle d'action à propos d'une pièce contemporaine. ²²²

Lorsqu'on lui fait l'objection sur l'absence d'action dans *Fils de personne*, il répond : « Et l'action intérieur ? Ce cri, « de l'action ! », appliqué à l'action théâtrale, est poussé par les mêmes qui réclament « de l'action ! » dans la vie. (Et ce besoin d'action, c'est-à-dire d'agitation, j'ai écrit maintes fois ce que je pensais.) Ces « mêmes » sont toujours des hommes, c'est-à-dire des frelons excités ; ils ignorent l'action intérieure, que n'ignorent pas les femmes, en cela bien supérieurs à eux. »²²³. Bannissant ce qu'il appelle la « mécanique foraine », Montherlant affirme produire un théâtre réduit à l'exposé psychologique, nuancé et sobre, voire au simple déroulement d'un épisode sans intrigue et qui n'ait rien de mouvement. Il juge « tintamarre grossier » les péripéties de la scène. Cependant, il faut que Mariana renonce à tromper son père pour que ce dernier accomplisse son vœu : « Tu m'as retenu sur le bord de l'abîme. Quand ma meilleure part se dérobaît, toi, tu as été ma meilleure part. Je t'ai

²²¹ La péripétie est un renversement de situation

²²² Henry de Montherlant, *Port-Royal*, Paris, 1953.

²²³ *Id. Théâtre*. Notes de *Fils de personne*, Paris, Gallimard, 1972, p.273.

donné la vie : tu m'as rendu la mienne.» (M.S. III, 5, p.124), en revanche, ce changement de situation ne produit pas une surprise, car Mariana est dévouée à son père, son attitude ne surprend guère, ce qui surprend au contraire, c'est qu'elle ait accepté de trahir son père, ne s'étant pas au départ opposé au projet de Bernal qui détermine la structure de la pièce : « Nous voudrions persuader votre père de partir» (pour le Nouveau Monde) (II, 1, p.27).

Face au premier échec, c'est le comte de Soria qui sera chargé de prétexter que ce départ émane de la volonté du roi ; elle est une fois de plus d'accord, mais à la fin, lorsque le projet est sur le point d'aboutir, Mariana choisit d'y renoncer, la fille qui agissait dans le sens du oui à la richesse, au mariage, à la séparation avec son père a ressenti subitement une révolusion contre le bonheur : « Brisée soit ma vie, et toute mon attente, plutôt que de vous voir berné sous mes yeux, et berné par ma faute, donnant dans un leurre que j'ai aidé à vous tendre.»(III, 5, p.122).

Au moment où l'obstacle paternel doit disparaître, elle le rétablit en révélant la supercherie dont son père allait être la victime. Par cet acte, la jeune fille renonce à son propre projet. Il y a péripétie dans cette pièce au sens aristotélicien parce que le héros passe du malheur au bonheur, dans le sens où il s'accomplit car ayant atteint son objectif ; c'est le cas de Alvaro qui s'exclame à la fin : « ... Désormais, je touche à mon but : ce but c'est de ne plus participer aux choses de la terre. Rentrons dans la réalité. Oh comme depuis toujours j'y aspire....» (III, 5, p.124), cette péripétie permet au père de passer du dédain, du mépris de sa fille à un amour et au respect : « Pardon, Mariana, Pardon ! J'ai péché contre toi bien des fois dans ma vie. A présent, comme tout m'apparaît ! Aujourd'hui j'apprends que tu es digne qu'on t'aime. » (III, 5, p.123), dans ce cas, la péripétie est un élément du dénouement et non du nœud.

Le changement brusque de Georges aussi est un événement majeur qui détermine *Demain il fera jou* : « Vous soutenez aujourd'hui le contraire de ce que vous souteniez hier. Que s'est-il passé ? »(II, 4, p.579) lui dit Marie. En effet, prit par la panique des représailles, il cède, après avoir rejeté cette idée au préalable : « ...Je reviens sur ce que je t'ai dit hier. Je suis prêt à t'autoriser à faire quelque chose dans la Résistance, à condition que tu le fasses raisonnablement. » (II, 4, p.580). Georges a d'abord dit non à la Résistance, et ce n'est ni à cause de l'insistance de Marie ni de celle de Gillou, il revient sur sa décision parce qu'il a reçu une lettre menaçante : « Oh ! non, pas du tout. Mais enfin... ce n'est pas une lettre agréable. » (I, 3, p.572) dit –il maladroitement à Marie, car comme l'indique la didascalie « Georges,

comme frappé d'inhibition, la voix saccadée, crispant une main sur le bord de la table dans l'effort pour faire sortir les mots.». En effet, il avoue : « Je vous disais un mot, hier, de quelques-uns de mes confrères qui craignent d'avoir des ennuis à la Libération. » (II, 3, p.577), il ne veut pas être de ceux-là, car Georges cherche à se sauver en envoyant son fils à une tâche périlleuse pour sa vie.

Au demeurant, les péripéties quoique rares, sont néanmoins celles du cœur, des sentiments car le théâtre de Montherlant est psychologique dans la mesure où il décrit les fluctuations des personnages, les différents changements qui s'opèrent dans leur psychologie ; les sentiments contradictoires qui les animent, leurs hésitations. Face à certains obstacles, ils sont conduits à faire un choix pour résoudre les conflits qui les assaillent.

1-3- La résolution des conflits

Le dénouement est un retour à l'ordre après un désordre initial si l'on se réfère à la définition de Michel Vinaver²²⁴, pour Jacques Schérer²²⁵, c'est le dernier moment de la pièce, l'issue du drame. Les obstacles qui formaient le nœud doivent disparaître pour que le conflit aboutisse à une résolution. Il est question de l'aboutissement et de la résolution d'une intrigue.

À ce stade, les épreuves ont disparu et on aboutit à une situation plus stable, heureuse ou malheureuse. Jacques Scherer²²⁶ développe la même idée en affirmant que l'action est dénouée quand il n'y a plus d'obstacles. Il s'agit de la dernière péripétie.

Au moment où tous croient le cardinal mort, quoique cette mort soit attendue et souhaitée dès le début de la pièce, il ressuscite, prouvant sa force et sa puissance : « Vous croyiez que j'allais mourir. Je vivrai pour recevoir mon roi. Je vivrai aussi pour voir la ruine de ceux que je me surprendrais à haïr, si on pouvait haïr avec Dieu et pour l'amour de Dieu. » (III, 5, p.119). La jubilation des courtisans ne sera que de courte durée, suivra leur déception. Cisnéros voudrait rencontrer le roi avant de mourir, donc ses détracteurs devraient encore attendre : « Je vivrai pour rencontrer le roi. Quand je serai pour mourir, je vous le ferai savoir. Je rencontrerai le roi. Je lui dirai ce que j'ai à lui dire. Ensuite je mourrai s'il le faut. » (III, 3, pp.115-116).

²²⁴ Martine David, *Le Théâtre*, collection Sujet, Paris, Belin, 1995, p.75.

²²⁵ Jacques Schérer, Cité par Michel Pruner, dans *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.36.

²²⁶ Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Nouvelle édition, Saint-Genouph, Nizet, 2001 p.125.

Le vieil homme prétend que sa résurrection est due aux outrages faits par tous ceux qui le croyaient mourant et que sa mort n'était qu'une feinte : « Je les entendais m'outrager. J'ai fait durer cela un peu. » (III, 5, p.116). Et, comme il l'a dit dès le début, c'est de l'outrage qu'il tire sa force : « J'avais horreur de leurs visages, mais, dans un rêve, je les entendais m'outrager, et j'aimais cela : c'est cela qui m'a rendu la vie. » (III, 5, p.117).

Le retour spectaculaire à la vie du moine lui donne une occasion supplémentaire de prouver sa puissance. Ses ordres d'emprisonnement et de bombardement sont ridicules, ces ultimes actes lui permettent de prouver sa résurrection : « Faites préparer un ordre d'arrêt contre l'archevêque de Grenade. Il sera emprisonné à la Tour de Calahorra. » (III, 5, p.117). La méchanceté est le seul argument qu'a Cisnéros pour prétendre revivre, c'est ce que déclare Cardona : « Vous voulez vous assurer que vous êtes vivant. » (III, 5, p.117). Cet acte final suscite des interrogations sur le : « Si l'on fait quelque chose, faut-il le faire jusqu'à la fin ? »²²⁷. Dans tous les cas, le moine veut rester un héros dans son naufrage.

Pendant quelque temps encore, alors qu'il est défaillant, Cisnéros se permet de mater et d'écraser les hommes sous son pouvoir. Ses canons sont ses seuls alliés : « J'aime mieux l'odeur de mes canons que les parfums de l'Asie. » (III, 5, p.118). Mais l'arrivée des cavaliers suffit à lui faire perdre une fois de plus son assurance car il a peur comme tous les autres.

Le courrier du roi est un élément déstabilisant, il augure une situation tragique, surtout pour le moine : « Prions pour que la lettre de notre roi soit une lettre bonne. » (III, 6, p.125) d'où son inquiétude car il redoute une mauvaise nouvelle, justifiée aussi par l'attitude arrogante de son neveu qui fait état d'une forte assurance et donne l'impression d'en savoir un peu plus que lui. La situation présente est différente et nouvelle. Cardona est en position de supériorité : « Pourquoi m'avoir méconnu ? pourquoi m'avoir dédaigné ? Qui vous défendra après votre mort, sinon moi ? » (III, 5, p.120).

La lettre royale est précédée de l'annonce de la trahison de Cardona. Celui-ci reconnaît ouvertement être à l'origine de la trahison : « Oui, c'est cela que j'ai fait. ». Dès lors, Cisnéros sait qu'il est déchu : « Je n'ai lu que la phrase me commandant de quitter Madrid et de me retirer dans mon diocèse aussitôt que j'aurai mis le roi au courant des affaires. Voulez-vous lire ce qui suit. [...] O mon Dieu ! Qu'ai-je fait ? Pourquoi cette punition ? » (III, 6, p.127). La lecture de la lettre du roi suffit à désarçonner le moine, homme fort du début de la pièce, qu'aucun affront ne peut perturber.

²²⁷ Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masque. Notes de Théâtre*, NRF, Paris, Gallimard, 1972, p.223.

La mort du régent à la fin de la pièce, qui fait suite à son désaveu par le roi, laisse découvrir cet homme: « Il était donc bien comme les autres ! »(III, 6, p.127).

À travers les vexations que lui a causées le roi (I, 4, p.29), Cisnéros aurait dû comprendre qu'il n'avait aucun avenir dans le prochain gouvernement, mais son aveuglement est comparable à son ivresse du pouvoir. L'action de cette pièce met en exergue l'aveuglement d'un personnage qui se croit invincible aux vexations politiques et à son propre sort.

La dernière péripétie de cette pièce est le changement politique, la jeunesse prend le pouvoir, la mort brutale du vieux cardinal craint par tous et prétendu invulnérable. Cisnéros meurt de la décision du roi comme Ferrante pour avoir décidé de faire tuer Inès. Les deux personnages souffrent tous d'un infarctus, et c'est à cela qu'ils succomberont parce qu'ils ne résisteront pas à des paroles.

Romain Lancrey-Javal²²⁸ a présenté une étude remarquable des deux dénouements de *La Reine morte* et du *Cardinal d'Espagne*. Cette analyse pose les deux dénouements sur un plan parallèle et montre leurs ressemblances. Les deux pièces s'achèvent par la disparition finale de deux souverains, abandonnés et dédaignés dès lors qu'ils ont disparus. Montherlant fait suivre ces morts d'éléments sonores et visuels (les aboiements du chien, l'obscurité, la sonnerie de l'angélus, les cloches sonnent dans *La Reine morte*).

La Reine morte se clôt par l'annonce de la mort du roi : « Le Roi est mort ! »(III, 8, p.149) suivie d'une longue didascalie : un long tumulte, des cloches qui sonnent annonçant le glas. Un long silence ponctué de cérémonies dénote l'émotion collective suscitée par ce double décès : celui de la reine Inès couronnée à titre posthume et celui du roi. Ce dernier est abandonné au profit de la première.

Deux corps restent gisants à la fin de cette pièce dont le dénouement présente une cérémonie d'hommage posthume et une transmission de pouvoir : « Pedro prend la couronne et la pose sur le ventre d'Inès... » (III, 8, p.149), signifiant ainsi la fin du règne de la vieillesse. Le pouvoir est transmis à la « médiocrité ». Inès est consacrée, entourée et honorée alors que Ferrante est abandonné dans l'ombre, délaissé.

De même, *Le Cardinal d'Espagne* se ferme sur le jugement du moine par les personnages présents : « Il était donc bien comme les autres ! - [...] Un jour on ne le jugera

²²⁸ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Paris, PUF, 1995, p.85 et suiv.

même plus.»(III, 6, p.127) et sur des aboiements de chiens qui sont semblables à des jugements.

À cause de l'immense irritation que Georges éprouve à l'égard de son fils, et après une dernière tentative d'éveil du sens de qualité chez lui, il décide brusquement de les faire partir pour le Havre : « Ah ! Tu lisais ! Tu n'as pas pu m'écouter cinq minutes, quand jamais peut-être de ma vie je ne t'ai parlé si gravement. Eh bien ! mon ami, voilà qui simplifie les choses.»(III, 4, p.137). Ce qui provoque ce revirement subit c'est le manque d'intérêt que son fils accorde à son discours.

Au moment de la séparation, Georges fait une ultime tentative pour ramener son fils à lui: « Et maintenant, qu'as-tu appris, qu'as-tu deviné dans cette intimité ? Il y a une autre raison pour quoi elle a voulu ce Havre. Ton secret a failli t'échapper. Parle ! Tout reste possible encore.»(IV, 2, p.151). Conscient de la complicité qui existe entre Gillou et Marie, Georges essaie de découvrir le secret qui les unit actuellement en vain.

Gillou ne cède pas à la demande de son père, il préfère encore protéger le secret de sa mère malgré l'ultime chance, la dernière perche que lui tend son père : « Gillou ! Dis-moi la vérité ! Ta vie entière peut en être changée, et la mienne. » (IV, 2, p.153). Il est question sur le plan dramatique d'une dernière péripétie, car Georges a changé d'attitude, il est prêt à revenir sur sa décision si son fils lui dit la vérité ; le sort de l'enfant dépend alors d'une vérité mais il refuse de trahir sa mère, signe qu'il a choisi : « Il a choisi encore une fois. Encore une fois je suis condamné.» reconnaît tristement Georges (IV, 2, p.153).

Le comportement du jeune Gillou change à la fin de la pièce. Il refuse d'abord, puis accepte de dévoiler le secret de sa mère qu'il trahit à son tour. De plus, il refuse d'abord, puis accepte de rester avec son père à Cannes : « Elle est folle ! Je pourrais encore rester, si tu voulais. Je suis sûr qu'elle me laisserait bien, pourvu qu'elle parte.»(IV, 4, p.159). Gillou trahit son père, en étant ce qu'il est : « Tu me trahis en étant ce que tu es. »(III, 1, p.243), et la mère en révélant la correspondance avec l'amant du Havre.

Le père raidi, surpasse avec difficulté son attendrissement et laisse partir son fils qu'il aime sans l'estimer. Il est trop tard pour revenir sur sa décision : « Tu dis, quand les valises sont faites, tout ce qu'il fallait dire depuis trois mois.»(IV, 5, p.162).

Le reproche que l'on peut formuler contre Georges est son intransigeance, cependant, il a essayé de ramener son fils à lui, mais il n'y est pas parvenu, il se sépare finalement de Gillou parce qu'il le trouve bête et las, longtemps, il lui a tendu la perche « Gilles, mon petit,

fais que je puisse t'aimer. Mets-y du tien. ». L'acharnement de Georges pour son fils est la cause de son échec, à force de lui faire des reproches, Gillou finit par s'ennuyer en présence de son père comme l'atteste cet échange: « - À l'école au moins je ne m'embête pas.

- À la maison tu t'embêtes ? »

-Oh oui ferme ! Encore, quand tu es là... Mais le reste du temps ! » (III, 2, p.244).

Le sujet de leur discussion porte essentiellement sur les défauts de Gillou, conséquence il ne l'écoute plus : « Si j'étais quelqu'un d'étranger à la maison, tu m'écouterais ; je serais l'inconnu, le séduisant, le dangereux peut-être. Mais je suis père, c'est-à-dire celui qu'on ne prend pas au sérieux. » (III, 1, p.242).

La tension est réelle dans cette famille, tous les personnages évoluent dans une complexité perpétuelle, Montherlant dit à cet effet : « Mais enfin, sans vouloir recommencer le roi *Ferrante*, je n'ai pu me résoudre à faire disparaître de ces personnages un certain flou, qui est celui-là même de la vie. »²²⁹.

À un moment, Marie cherche à faire croire à Georges que c'est elle qui est aimée de Gillou, manifestant de la jalousie pour l'affection mutuelle entre le père et le fils, à d'autres moments, elle met en valeur l'amour de Gillou pour Georges. De son côté Gillou semble le plus souvent préférer sa mère, pourtant, à la fin il la trahit, à un autre moment il veut partir avec elle, plus tard, il veut rester avec son père. Georges demande à son fils la vérité, lorsque c'est fait, il le laisse quand même s'en aller.

La suite de cette pièce est aussi tragique, Gillou meurt, Georges est meurtri : « Les vieux s'en tirent toujours ; ce sont les fils qui paient pour eux. Trente ans d'égarements du père sont punis dans une heure d'égarement du fils. » (III, p.589). Dans ses *Notes*, Montherlant déclare : « Georges n'aime plus Gillou. Par ce non-amour il provoque sa mort. Quand il flaire cette mort, il s'aperçoit qu'il l'aimait. Il ne l'aimait pas et l'aimait en même temps : « Je l'aimerai, je vous en donne l'assurance. Il me semble que je sens à présent comme il me manquerait. » (III, p.586).

L'idée du refus

²²⁹ Henry de Montherlant, *Théâtre*, Préface de *Fils de personne*, Paris, Gallimard, 1972, p.214.

Le refus est au centre des pièces de Montherlant, et pourrait justifier le dénouement « tragique » de ce théâtre. En effet, le « non » des protagonistes est la cause des différents conflits qui vont se nouer et dont l'issue sera tragique pour la plupart.

Le cas le plus frappant est celui des sœurs de Port-Royal : elles se rebellent contre l'autorité religieuse. Elles disent non à chaque fois. Au début de la pièce, la sœur Gabrielle oppose son refus après la rencontre du *visiteur* : « Non, je ne signerai pas un formulaire qui condamne toutes les idées sur lesquelles ce monastère a été réformé, c'est-à-dire en quelque sorte fondé. », ensuite, c'est au tour de l'Abbesse d'opposer un « non » à l'Archevêque : « Non, Monseigneur, rien. [...] Cette consultation est superflue. Je connais les dispositions de nos filles, et puis répondre de toutes. [...] Nous refusons de signer. [...] Nous ne pouvons signer, Monseigneur, contre notre conscience. ». La sœur Angélique de Saint-Jean dit aussi : « Nous ne le pouvons point. [...] Non, Monseigneur, avec la grâce de Dieu. » (p.889). Cette multiplication des négations connote la détermination des sœurs, et le caractère immuable de leur position. Ce durcissement sera à l'origine de la sanction qui leur sera infligée par l'Archevêque : « C'est pourquoi je vous déclare aujourd'hui rebelles et désobéissantes à l'Eglise et à votre Archevêque, et comme telles incapables de la participation aux sacrements. » (p.891).

Fils de personne finit sur un refus, Georges dit non à son fils, il refuse de lui pardonner parce qu'il a commis « l'irréparable ». Celui-ci lui aurait dit non en premier : en effet, Gillou refuse tout d'abord de rester avec son père au cas où sa mère voudrait définitivement partir pour Paris : « Je ne peux pas abandonner maman. C'est ma mère. », dit Gillou à son père qui réplique : « Mais, moi, tu peux m'abandonner. Oui, je le comprends. » (I, 3, pp.38-39). Ensuite, il refuse de communiquer à son père le secret du départ de Marie : « Ton secret a failli t'échapper. Parle ! Tout reste possible encore. [...] Maintenant je suis sûre que j'ai le pouvoir de te transformer. Maintenant je sais tout ce qu'il fallait te dire. Parle ! Pourquoi voulait-elle le Havre ? » (IV, 2, p.152). Georges est d'abord confronté au refus de son fils, refus de l'écouter, de lui obéir, de faire sa volonté. La fin de la pièce est donc marquée par le « non » de Georges. Après avoir refusé de promettre à son fils de le faire revenir, il refuse aussi de l'embrasser : « Non, sur le quai, tout à l'heure... Laisse-moi... » (IV, 5, p.264), marquant ainsi la rupture définitive, même s'il est dans une lutte interne atroce lorsqu'il s'écrie : « 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. »(IV, 4, p.261).

Cisnéros aussi dit « non » à la requête de son neveu qui craint les représailles du nouveau roi redouté de tous, sachant que son oncle ne fera plus partie du gouvernement. Cardona présage un futur inquiétant: « La cour va être un enfer. Et un jour vous ne serez plus là.» (C.E., I, 5, p.32).

La requête de ce personnage est un des éléments déterminant de la pièce : « Je vous demande en grande grâce de me renvoyer à mon corps, ou à un autre, au fond des provinces.»(I, 5, p.31). Son oncle la rejette avec beaucoup de sadisme et d'autorité : « Il est pourtant assez notoire que j'accorde quelquefois ce qu'on ne me demande pas, mais que je n'accorde jamais ce qu'on me demande» (I, 5, p.31).

En réalité, le « non » de ce père ne signifie pas sa méchanceté à l'endroit de son fils, mais plutôt son désir de voir celui-ci se comporter en homme, comme lui, bravant les injures et les affronts : « On peut supporter les affronts sur le secondaire, tant qu'on reste le plus fort sur l'essentiel. Vous êtes un soldat : vous devez savoir comme il importe peu, bien souvent, d'évacuer des positions.»(I, 5, pp.32-33). Seulement il y a une différence entre les deux, et c'est ce que refuse de comprendre le moine même si son enfant le lui explique : il est un politique et lui un soldat. De plus, le fils a de la sensibilité alors que l'autre l'a perdue, du moins il feint de l'avoir perdue.

Le refus du cardinal sera déterminant, et justifiera même le dénouement, car, comme lui répond Cardona: « Pardonnez-moi. Mais vous m'avez blessé au moment où il fallait vous en garder bien, et vous le saviez. Je suis un homme sensible...» (I, 8, p.49). En effet, pour ce venger, il ira dénoncer son oncle chez le roi, ce qui sera à l'origine de la destitution du moine et qui causera sa mort. En effet, le cardinal est le seul artisan de sa déchéance ; sa conduite à l'endroit de son neveu Louis est la cause de la trahison de ce dernier, comme il le reconnaît avec amertume:

Mais vous avez toujours voulu m'humilier...Pourquoi m'avoir méconnu ? Pourquoi m'avoir dédaigné ? Qui vous défendra après votre mort, sinon moi ?... Si j'avais pu parler avec vous, une seule fois, d'une façon humaine... Un mot, un seul mot, à de certaines heures, eût suffi. Mais vous ne l'avez jamais dit. Vous étiez ailleurs. (III, 5, pp.120-121)

Le comportement de la reine folle dénote aussi le refus. La situation dans laquelle elle se trouve ainsi que sa vision nihiliste du monde qui annule le tout le confirment. Il est question du refus au monde, aux hommes, à la vie, au cardinal. Ce refus de tout va déséquilibrer le

régent qui va perdre à son tour sa lucidité ne sachant plus trop où il en est : voulant le monde et Dieu alternativement et simultanément : « La reine m'a mis dans un trouble dont vous cherchez à profiter. » (III, 2, p.108).

Pedro aussi subit le non de son père après sa requête : « Laissez le trône à mon cousin de Bragance. Il est friand de ces morceaux-là. » (I, 3, p.32). Il aura la réponse : « Je cède quelquefois à qui ne me supplie pas ; jamais à qui me supplie. » (R.M., III, 8, p.148) Egas Coelho subira aussi, à la fin de la pièce l'humiliation du non.

Celles qu'on prend dans ses bras est une pièce de l'amour non partagé. Christine dit non à l'amour de Ravier qui dit non à celui de Mademoiselle Andriot. À ce sujet Montherlant remarque dans ses *Notes*²³⁰ : « Le cadeau de Ravier à Christine se retourne contre lui. Les fruits et les sabayons de Mlle Andriot à Ravier se retournent contre elle. ». Lorsque cette dernière s'écrie : « Je ne vous aime pas, je vous le jure ! Je ne vous aime pas de la manière qui vous ferait horreur. » (II, 1, p.631), elle se sent obligée de mentir par honte, et aussi pour s'excuser. Ravier dit la même chose à Christine : « Je suis un sentimental réaliste. Je ne vous demande même pas votre amitié. Je vous demande de me donner quelque fois votre présence. » (I, 1, p.616), il lui demande un peu plus, son amour. La plainte sans écho et sans pouvoir des deux voix, celle de Ravier et celle de Mlle Andriot est celle de la solitude, celle de ceux à qui on refuse l'amour. C'est à cause du non de Ravier que Mlle Andriot le trahit, dans un mouvement de jalousie. C'est parce que Christine rebute Ravier qu'elle le pousse à la posséder sans amour. Le refus conduit donc ces personnages vers une action cruelle.

Le refus revient encore dans *Le Maître de Santiago*, lorsque Alvaro dit « non » à la conquête du Nouveau monde, il dit non au bonheur et au mariage de sa fille. De ce rejet, va naître l'idée du complot c'est-à-dire du mensonge pour lequel Alvaro sera sur le point de céder lorsque sa fille le sauve. À travers ce salut, Mariana dit « non » à son projet de mariage, succombant à un élan mystique, elle anéantit son rêve : « Et soudain, c'est vous que j'ai vu, à la place du crucifié, la tête inclinée sur l'épaule comme je vous avais vu un soir, un soir endormi dans votre fauteuil, à côté des sarments éteints. » (III, 5, p.122). Ainsi, les deux personnages se retrouvent dans le camp du refus, même si Alvaro réalise ses tendances profondes alors que Mariana ruine les siennes : « Je sais qu'une seule chose est nécessaire, et qu'elle est celle que tu disais... » dit la jeune fille à la fin de la pièce. L'argument selon lequel Alvaro a manipulé et façonné sa fille à son image tient ici, car cette enfant finit par trahir son

²³⁰ Henry de Montherlant, *Théâtre, Notes de Celles, Op. Cit.* p. 668.

amour du bonheur, pour sauver la pureté de son père, à cause de son extrême dévouement pour ce dernier.

L'action (agir) par le refus est centrale dans les pièces de Montherlant, dans la mesure où elle est un choix délibéré. Chacun des personnages qui dit « non » agit librement, privilégiant ses désirs, ses passions. En dehors des rancœurs, des vengeances, des manipulations, les personnages usent de stratégies multiples pour atteindre leurs fins.

Les stratégies de combat

Le modèle actantiel tel que nous allons le démontrer établit des rapports entre les actants. Le destinataire et le destinataire en d'autres termes celui qui donne une mission au sujet et celui qui apprécie l'accomplissement de cette mission sont sur l'axe du vouloir du savoir et du pouvoir. La mission que le destinataire donne au sujet à savoir atteindre l'objet nécessite pour sa réussite l'acquisition de ces éléments qui conditionnent la réussite de la quête. Il s'agit des stratégies de combat ou les stratégies pour l'acquisition de l'objet du désir. Cependant, le sujet et l'objet sont placés sur l'axe du vouloir-faire, du désir. C'est le plan psychologique et celui de l'action qui suppose un savoir et un pouvoir. Comment les sujets présentés dans les pièces de Montherlant s'y prennent pour atteindre leurs objectifs, pour acquérir l'objet de leur désir ? Ont-ils les moyens d'arriver à leurs fins ?

La suppression des obstacles

Les sujets principaux des drames étudiés entrent en conflit dès que les obstacles à leurs projets surgissent. Ils ont le pouvoir parce qu'ils le détiennent, à priori, le combat est en déséquilibre parce qu'ils sont les plus forts, il ne s'agit pas de la force physique bien entendue, mais celle des canons comme le dit Ciséros : « Avec ce qu'il y a en bas, j'aurai toujours raison » (C.E., III, 5, p.118). Il parle de son armée. Cette métonymie permet de voir l'importance que ce père accorde à ses troupes. Il terrorise et endeuille des familles dans le but de se faire respecter et obéir.

De plus, Ciséros n'hésite pas à mater et à rabaisser tous ceux qui essaient de se mettre sur son chemin. Cette méthode vise non seulement à atteindre ses objectifs, mais en plus elle lui donne l'illusion d'être craint. À travers l'effroi qu'il inspire à ses sujets, le moine se sent en puissance et en force : « Dans la situation où je suis, il ne faut pas faire les choses à moitié, il faut les faire terriblement. Quand elles sont faites terriblement, alors elles sont faites. » (III, 5, p.117) dit-il. L'action de ce personnage, ses actes le rendent cruel.

Ferrante aussi compte sur sa garde pour faire exécuter ses volontés. Il ordonne d'arrêter son fils dans un premier temps : « Allez, allez, en prison ! En prison pour médiocrité. » (I, 7, p.50) et ensuite de faire périr Inès : « Capitaine, dona Inès de Castro sort d'ici et se met en route vers le Montego, avec quatre hommes à elle, peu armés. Prenez du monde, rejoignez-la et frappez. » (III, 7, p.143). Il est leur bourreau à travers ses hommes de main qui font la besogne à sa place. Pour éliminer les obstacles à ses projets, Ferrante utilise des moyens barbares.

Georges aussi use de sa position sociale pour diriger la vie de Marie et celle de leur fils : « Oui, je dispose de vous, à cause de ma situation sociale. A cause de mon argent, même... » (III, 5, p.93) ; le père fait un coup de force et s'oppose au départ de Marie et de Gillou pour le Havre. En outre, il ne cesse de faire des reproches à son fils, il s'acharne sur lui afin de le transformer en un enfant génial. Georges inflige aux autres et endure lui aussi les supplices.

Ces personnages disposent d'un pouvoir social qui leur donne la force de faire exécuter leurs volontés. Certains se plaisent à faire peur pour se faire obéir : « Il continue de faire peur : à l'abri de cette peur, tout devient plus facile. » (C.E. I, 2, p.25). Malgré leur puissance absolue, ils ne parviennent pas à atteindre leurs buts. Cisnéros échoue dans sa quête du pouvoir permanent. Il ne parvient pas à rencontrer le jeune roi qui l'humilie et l'insulte « Le jeune homme qui s'approche m'insultera comme il vous insulte. » lui dit Cardona (I, 5, p.32). Charles Ier retarde sa venue, la reine qui déraisonne ne peut pas empêcher l'acte de libération que son fils veut mettre en application. Le changement politique va être effectif, et Cisnéros est destitué, ce qui le tue, c'est comme le remarque si bien Paul Ginestier²³¹ : « Tous les plans échafaudés par le grand politicien portaient en eux le germe de leur propre anéantissement ».

En réalité, les projets de cet homme dévoilaient les signes de l'échec comme nous l'avons démontré en première partie. C'est la même situation que connaît Ferrante. Son ambition de récupérer son fils est un échec dans la mesure où les deux personnages nourrissent des projets divergents. En plus, le père ne dispose pas de toutes les informations au moment opportun, les données lui sont divulguées en deux temps.

Georges de son côté, échoue aussi dans sa volonté de transformer son fils en un être de qualité, faute de savoir faire. Sa passion pour le jeune garçon est un véritable obstacle dans

²³¹ Paul Ginestier, *Montherlant, Théâtre de tous les temps*, Paris, Seghers, 1973, p.111.

l'accomplissement de ce dessein. Déjà en soi, celui-ci porte les germes de l'insuccès, parce que dit-on toujours, la perfection n'existe pas dans la réalité, mais Georges rejette cette leçon que lui donne Marie : « Au lieu d'exiger toujours avec fureur l'impossible, prenez donc les hommes tels qu'ils sont. » (III, 3, p.125). Ce père veut un enfant qui parle le bon français, qui se tient bien, qui a une passion, or pour lui, Gillou se souille alors que son géniteur souhaite qu'il soit quelqu'un de bien : « Non seulement Gillou n'est pas d'un bon métal, mais il manque cruellement de génialité. » (III, 3, p.117).

Le personnage central de *Fils de personne* s'acharne à supprimer l'obstacle qui l'empêche d'avoir un fils tel qu'il en rêve, mais il y met trop de passion. De plus, se sentant dans une incompétence absolue parce qu'il aurait usé par le rabaissement et le dénigrement de son fils : « Le terrain est mauvais. Je le sens. Tout le crie. » (III, 3, p.113) (Ferrante aussi), n'ayant pas su apprécier ce que ce dernier lui offrait et aurait voulu lui offrir (il faut le reconnaître, il y met quand même un peu de volonté lorsqu'il veut ressembler à son père), il le perd lorsqu'il leur fait accorder des laissez-passer. Georges ne parvient pas à modeler son fils sur l'image qu'il se fait d'un enfant idéal à travers ses belles paroles et son code de vie élevé et moralisateur. Paul Ginestier²³² constate à propos que l'échec dans cette volonté de transformer la personnalité de Gillou est dû à « la maladresse, à l'absence de volonté, d'esprit de suite. ».

En revanche, si l'on considère que Georges recherche l'équilibre psychologique qu'il a perdu à cause de ses sentiments pour son fils, il se détermine à faire disparaître l'obstacle Gillou et même Marie : « Mon fils est pour moi une cruelle épreuve. Ma part la meilleure et mon moi profond sont par lui opprimés. » (III, 3, p.112). Ce point de vue peut être discuté dans la mesure où cet homme est en réalité triste à la fin quoique le cauchemar ait pris fin. Sa véritable préoccupation était de se recréer à travers son fils, mais ce dernier manque de qualité et se refuse à toute transformation : « Tandis qu'il est là pour quelques instants encore, avant de n'être plus là pour jamais, donnez-moi déjà l'oubli de tout ce qu'il fut. » (IV, 3, p.155). Georges est aussi dur et intransigent que les précédents : « 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. » (IV, 3, p.155).

²³² Paul Ginestier, *Montherlant, Théâtre de tous les temps*, Paris, Seghers, 1973, p.41.

Alvaro par contre n'a pas cédé au désir de Don Bernal malgré le mensonge. S'il était sur le point d'accepter la mission aux Indes, c'est par pure loyauté pour son roi : « Que le Roi sache que les Indes sont une tragédie sans issue... et qu'il ait pensé à moi à cause de cela... En vérité, ceci me touche au vif. » (III, 3, p.117). Heureusement sa fille le sort de ce piège qui pour lui était synonyme de suicide de son âme. Son obstacle constitué des chevaliers, du comte de Soria et de sa fille est exclue grâce à Mariana qui devient en fin de compte son alliée.

Les hésitations de cet homme participent aussi de sa stratégie de combat. Comme Ferrante et Georges, il réussit à résister au complot en donnant un peu de suspens à la pièce. Après son entrevue avec le comte Soria, il a quelques temps d'inconstance. S'il demande réflexion c'est pour étudier une éventualité de départ, dans la perspective où c'est un ordre du roi.

En réalité, Alvaro est un homme de principes, il défend sa pureté et veut se détacher du monde, de l'argent et de tout ce qui pourrait corrompre sa vertu : « Je n'ai soif que d'un immense retirement. » (I, 4, p.41). De sa vie, Alvaro n'attend que la fin « j'attends que tout finisse. » (I, 4, p.42). Contrairement à Ferrante et à Cisnéros, Alvaro comme la reine défend une version nihiliste du monde : « Mais des conquêtes de territoires ? Cela est tellement puéril... Et tellement absurde. Vouloir changer quelque chose dans des territoires conquis, quand il est si urgent de réformer la patrie elle-même, c'est comme vouloir changer quelque chose dans le monde extérieur, quand tout est à changer en soi. Et tellement vain » (I, 4, pp.44-45).

Seul compte pour lui le salut de son âme. Les idées qu'il défend, et qui font sa force sont l'honnêteté, la pureté, l'austérité, le dépouillement, la pauvreté, c'est pour cette raison qu'il veut se retirer du monde qui lui fait honte : « Chaque fois que je pointe la tête hors de ma coquille, je reçois un coup sur la tête. » (I, 4, pp.48-49) ; et justement c'est parce qu'il s'est exclu du monde qu'il a perdu la notion de la réalité en restant dans ses idées : « Oui, mais, à force de vous retrancher, le monde vous apparaît déformé par votre vision particulière. Ensuite vous rejetez une époque faute de la voir comme elle est. » (I, 4, p.49).

Montherlant soulève une question d'intolérance. L'un des défauts de ses personnages c'est justement ce manque d'indulgence par lequel ils pèchent et qui cause leur perte : « 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. » (III, 3, p.114). Cependant, si Alvaro est intolérant, il finit néanmoins par réaliser ses tendances profondes, à la fin de la pièce, il réussit à sauver sa

pureté, alors que Georges, même s'il acquiert sa liberté, il expose ce qu'il aime, son fils au danger. Ces deux personnages n'ont que leurs principes qui se traduisent par de « belles paroles » comme arme. Par l'intransigeance de leur caractère, ils parviennent à leurs fins.

Disgrâce du corps et disgrâce politique

Le cardinal et Ferrante souffrent dès le début d'un mal du cœur qui les emportera à la fin. Diminués physiquement, leurs problèmes politiques et familiaux s'en trouvent augmentés c'est ainsi que dans *Le Cardinal d'Espagne*, les animosités se dressent et les ripostes éclatent de toutes parts depuis la défaillance du cœur que le moine a eu.

Le roi Ferrante aussi est amoindri par son cœur qui palpite comme un coq qu'on égorge. Il a perdu son équilibre avec le désaveu de son fils : « Mon cœur qui, au plus fort des batailles, n'a jamais perdu son rythme royal, se désordonne et palpite comme un coq qu'on égorge. » (I, 2, p.23).

De plus, la conduite de ces hommes dénote un échec. Le prêtre ne cesse de faire subir des affronts à ses pairs en les humiliant, ce qui est une erreur politique car il s'attire par ces offenses, l'inimitié de ceux-ci. Cet homme d'église a multiplié la haine de ses adversaires. Toute son action consiste à se faire abhorrer : « Il aurait mieux fait de recevoir l'archevêque. Agir comme si on avait encore la puissance, quand on ne l'a plus, ou quand on ne l'a plus toute, rien de plus dangereux. Mais soyons justes : il est tellement intrépide qu'il ne peut vivre en dehors du danger. ».

Une lourde atmosphère de menace plane sur le régent. Et cela se perçoit autant sur le plan physique que politique : « Vous savez bien que j'ai la fièvre tous les soirs quand la nuit tombe. » (III, 2, p.97). Il contribue à l'usure de son corps en continuant une œuvre à laquelle il ne croit plus. En effet il est conscient au tréfonds de lui-même de la futilité de toute action mais néanmoins il agit, manœuvré par l'accoutumance et son désir d'être toujours au-dessus des autres : « Je suis très vieux, Luis. Quoi que j'en aie et quoi que j'en dise, je vis dans la douleur. La cause de cette douleur, c'est que tout ce que j'ai fait m'échappe : le sol s'entrouvre sous moi. La reine sombre dans la folie, et je sombre dans la mort. » (III, 2, p.105). Sur son action politique, il use par des stratégies despotiques, ce qui attise les haines et les désirs de représailles: « Une corde au cou pour attirer à soi les dignités, et pour étrangler ses ennemis... » (I, 2, p.18).

Le jeune roi aussi participe dans ce programme de déclin du cardinal. À plusieurs reprises, il annule sa venue causant ainsi une vexation au moine : « Ainsi donc, Monseigneur, Sa Majesté vous fait une nouvelle vexation, après celle qu'elle vous fit quand vous avez été à sa rencontre à Trujillo, et qu'elle ne vint pas. Sans parler de cette maison qu'on eut l'insolence de vous refuser. » (I, 4, p.29) lui dit avec dédain Estivel pour le provoquer.

La loyauté du cardinal à l'égard de Ferdinand et de Charles est vraie et profonde, c'est pourquoi il est contrarié par les vexations que lui impose le jeune roi, mais comme il le reconnaît, il aime plutôt ceux qui ne l'aiment pas et manifeste de la dureté pour ceux qui l'aiment. Il est dévoué au jeune roi comme il l'était pour son père (Ferdinand père de Charles), mais comme le dit si bien Avaro : « Les valeurs nobles, à la fin, sont toujours vaincues. L'histoire est le récit de leurs défaites renouvelées. » (I, 4, p.52). Le véritable coup de massue vient avec la reine qui déraisonne par « les paroles d'une vertigineuse profondeur »²³³ alors que le régent compte sur elle pour empêcher l'acte de libération que médite le jeune roi.

En résumé, les blessures de Cisnéros sont graduelles : au premier acte, sa mort est programmée à travers les haines et les insultes, s'ensuit le déséquilibre psychologique qui l'anéantit après la rencontre avec la reine ; le coup de grâce vient par sa destitution et sa mort.

La Reine morte aussi transmet une succession d'annonces et de signes de déchéance. Ferrante a un malaise au début, son échec dans sa démarche d'intimidation sur son fils vient accroître son trouble : « J'ai pâli, n'est-ce pas ? Mon cœur qui, au plus fort des batailles, n'a jamais perdu son rythme royal, se désordonne et palpite comme un coq qu'on égorge. Et mon âme m'est tombée dans les pieds. » (I, 2, p.23), ensuite c'est au tour d'Inès de révéler son incapacité, ou mieux l'impossibilité, au regard des circonstances présentes, de convaincre Pedro à épouser l'Infante, mariage dont dépend le sort du royaume, elle répond : « Hélas ! Seigneur, vous me demandez l'impossible. [...] Seigneur, le voudrais-je, je ne pourrais dénouer ce que Dieu a noué. ». C'est enfin le refus de l'annulation du mariage clandestin qui va suivre : « Le Pape ne donnera pas l'annulation : à présent cela est sûr. » (III, 4, p.117) pour achever le processus par un meurtre commandité dont les mobiles ne sont pas éclaircis : « Pourquoi est-ce que je la tue ? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas. » (III, 7, p.143). Ferrante mourra donc de l'émotion occasionné par cet acte qui ne l'a pas aidé à percer le mystère de sa personnalité.

²³³ Paul Ginestier, *Montherlant. Théâtre de tous les temps*, Paris, Seghers, 1973, p.110.

Toutes les hésitations, les indécisions des personnages, leurs volte-face et leurs revirements sont les signes de cette loi de série qui s'abat sur eux. Ferrante et Ciséros connaissent plusieurs disgrâces : physique, politique, affective. Romain Lancrey-Javal souligne justement cette usure des héros meurtris, brisés et vaincus : « Ce ne sont pas des morts héroïques dans les deux pièces du programme : ce sont des morts d'usure, de lassitude, d'exténuation, d'abandon, de découragement : morts de vieillards lâchés par leur corps et par leur entourage. »²³⁴.

En effet, la lassitude et le découragement de ces hommes sont lisibles dans leurs discours ainsi que l'attestent ces propos de Ferrante qui rappellent aussi ceux de Ciséros : « Moi aussi je me suis retiré, moi et toute mon âme, de mon apparence de roi ; mais cette apparence reçoit encore les honneurs, comme le cadavre du roi Henri, ou bien tu encore, et tue presque au hasard, comme l'armure vide »(III, 6, p.125), « La cause de cette douleur c'est que tout ce que j'ai fait m'échappe : le sol s'entrouvre sous moi. La reine sombre dans la folie, et je sombre dans la mort. » (III, 2, p.105). La mort hante ces deux personnages qui en sont conscients. Souvent le cœur de Ferrante s'arrête de battre comme Ciséros a la fièvre tous les soirs, mais leur passion pour le pouvoir transcende le handicap physique de telle sorte qu'ils jouent aux aveugles²³⁵ en faisant semblant d'ignorer la situation, c'est ainsi que Ferrante fait découvrir à Inès les profondeurs de son cœur :

Les parfums qui montent de la mer ont une saveur moins âcre que celle qu'exhale le cœur d'un homme de soixante-dix ans. Je ne sais pourquoi les hommes de cet âge feignent qu'ils vont vivre éternellement. Pour moi, je ne m'abuse pas. Bientôt la mort va m'entourer sur la tête son casque noir. Je meurs d'ailleurs depuis longtemps ; il s'agit juste d'achever la chose. (III, 1, p.107)

Georges Carrion use de belles paroles pour que son fils devienne ce qu'il aurait voulu être. Ce père avocat fait un jugement sans appel pour son fils afin qu'il ne revienne pas sur sa décision. Gillou est coupable de « Médiocrité» thème déjà présent dans *La Reine morte*.

L'échec de cet homme dans sa tentative de remodeler son fils part de la conception de cet enfant, il a été abandonné par son père : « Je t'ai abandonné une première fois à ta naissance par égoïsme. Je t'abandonnerai une seconde, par désespoir de toi. » (III, 4, p.135) Il a fui devant sa paternité et pourtant est le premier à donner des leçons de sérieux et de dévouement patriotique. Il rate dans son action qui consiste à sculpter son fils à l'image de

²³⁴ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Paris, P.U.F. 1995, p.101.

²³⁵ Georges dans *Fils de personne* définit l'aveuglement comme le refus de voir ce qui est(4, 2, p.259).

l'enfant idéal, par inexpérience, par volonté de rupture parce que son implication dans la vie de cet enfant lui crée une faiblesse et un déséquilibre psychologique, il voudrait comme Ferrante que cette situation « prît une autre forme. » (III, 5, p.118).

Cet homme capitule avant d'avoir été au bout de sa démarche. Il s'estime vaincu par l'absence de volonté de Gillou alors qu'il est le premier à manquer d'opiniâtreté ; il prédit l'avenir parce qu'il sait ce qu'il fera ou ne fera pas : « Je vois tellement comment cela se passera... Je remettrai de jour en jour de m'occuper de ton avenir, je te laisserai penser n'importe quoi, faire n'importe quoi, fréquenter n'importe qui, aller avec n'importe quelle femme : tout au hasard au lieu de te diriger. » (III, 4, p.135). Ce qui laisse penser comme le dit Paul Ginestier reprenant Montherlant²³⁶ que « Gillou n'est pas sans doute, un enfant de l'amour. Si Georges avait aimé Marie, il ne l'eût pas abandonnée comme il l'a fait, et ne lui parlerait pas comme il lui parle. Gillou est un enfant du plaisir. ».

Georges est un personnage qui échoue faute de n'avoir rien entrepris. Au dernier acte, il avoue cet échec qui résonne comme une fatalité. Conscient de son incompétence dans le rôle de père, il accable son fils de reproches. En réalité, son irresponsabilité est plurielle, devant l'éducation de son fils, il capitule sous le prétexte que ce dernier est d'une mauvaise graine: « Mais pourquoi un père comme les autres ? Parce que tu auras été un enfant comme les autres, au lieu d'être supérieur aux autres. » (III, 4, p.136). Pourtant, il suppose être probablement la raison de ce malentendu qui subsiste entre eux, et propose même un compromis : « A moins que ce ne soit moi, peut-être, qui soit fautif... Si d'abord je t'avais aimé davantage, peut-être qu'à force d'affection j'aurais su tirer quelque chose de tout ce qu'il y a en toi d'embarbouillé et de barbare... ». Cette remise en question n'est que furtive parce que très vite, il revient sur son idée de départ après une maladresse de son fils : il ne l'a pas écouté. Cette attitude de Georges rappelle les propos de Ferrante dans *La Reine morte* : « Oui, c'est ainsi, il y a toujours quelques heures pendant lesquelles un royaume est sans défense : un trou, il suffit d'entrer. » (III, 5, p.120). Gillou n'a pas su tirer profit de cet instant de faiblesse au cours duquel son père s'est remis en question, il n'a pas su entrer car : « Par chance, il est rare que l'ennemi flaire ces heures. Ah ! s'il savait ! » (III, 5, p.120) et c'est ce que son géniteur désapprouve aussi en lui. L'autre irresponsabilité de Georges, c'est face à ses erreurs, à sa

²³⁶ Montherlant, cité par Paul Ginestier, dans *Montherlant. Théâtre de tous les temps*, Paris, Seghers, 1973, p.39.

maladresse qu'il impute à Marie : « ... Et ses mains veules de petit Parisien, ses mains blanches, trop fines, d'enfant élevé par les femmes... » (III, 3, p. 121).

De plus Georges renonce par son incapacité à être un père différent des autres. Il soulève ainsi cette question de la paternité en France. La fuite de leurs responsabilités chez les hommes: «D'ailleurs, la plupart des enfants, en France, sont des enfants abandonnés. Ou bien on ne s'occupe pas d'eux. Ou bien on s'occupe d'eux si mal. Ou bien on s'occupe d'eux pendant quelque temps, avec intelligence, et ensuite on les abandonne.»(III, 4, p.135).

Georges se retrouve dans les trois cas, il a commencé par abandonner son fils à la naissance, ensuite il s'est mal occupé de lui, avec le chèque sauveur : « ...Et toujours te donnant de l'argent, pour me croire en paix avec mes devoirs envers toi.» et des paroles que ce dernier ne comprend pas encore bien ; et enfin il veut le rejeter. Ce personnage échoue sur tous les plans : il n'a pas su faire de son fils un enfant différent des autres comme il n'a pas su lui aussi être un père différent des autres : « ...Bref, je serai un père comme les autres, alors que je n'ai voulu redevenir père que pour être un père différent des autres.»(III, 4, p. 136). Il se perd donc dans ses démarches parce qu'il a voulu se démarquer de son époque comme Bernal le disait à Alvaro dans *Le Maître de Santiago* : « Oui mais, à force de vous retrancher, le monde vous apparaît déformé par votre vision particulière. Ensuite vous rejetez une époque, faute de la voir comme elle est.»(I, 4, p. 49).

II- L'organisation des pièces

L'acte dans une pièce de théâtre constitue un ensemble organique. Son homogénéité lui est accordée par sa constitution en scènes et son contenu d'intrigue. Les scènes rythment la progression de l'action dans la mesure où elles additionnent les événements à la fois importants et dramatiques et des événements qui servent de garnitures. Sans vouloir intégrer la structure externe du théâtre de Montherlant dans cette étude, il sera question de déterminer l'importance plus ou moins relative des actes pour justifier cette structure qu'il a présentée :

La pièce est construite à la façon d'une fleur. Les deux premiers actes, dépouillés, d'une ligne extrêmement simple, qui ne supporte même aucune scène d'articulation, s'élancent droit comme un tige. L'entracte unique les isole du III^{ème} acte. Le III^{ème} acte, très différent de facture, s'épanouit en une ombelle abondante. Toute la pièce s'y élargit, s'y charge de sève et de sens, si bien que les autres actes, par comparaison, paraissent presque trop nus. ²³⁷

À quelques exceptions près, l'action des pièces de Montherlant est développée en trois actes. *Fils de personne* est en quatre actes, *Un incompris* et *Port-Royal* en un acte.

²³⁷ Montherlant, *La Reine morte*, « En relisant *La reine morte* », p.174.

II-1- Les grandes scènes maîtresses

Il s'agit des scènes qui portent et qui sont l'action. C'est au deuxième acte que Montherlant situe l'événement principal de la pièce. L'action étant verbale, elle se manifeste dans les changements d'attitude que la paroles ou mieux les mots produisent chez les personnages. C'est le cas de la visite du cardinal à la reine Jeanne dans *Le Cardinal d'Espagne*. La question débattue porte sur la valeur et même de la raison d'être de l'action. Cisnéros ne peut pas profiter de la faiblesse causée par la folie de la reine car comme il le reconnaît : « Quand les gens sont fous, il ne faut pas rire d'eux. Il faut les prendre eux et leur folie et les traiter en entier, eux et leur folie, avec respect. Il y a toujours des raisons d'être fou, et ces raisons sont toujours respectables. » (III, 2, p.98). En effet, la folie de la reine ouvre sur la sagesse : « Ceux qui ont regardé ce qu'elle appelle le rien et ce que j'appelle Dieu ont le même regard. C'est hier seulement que j'ai compris cela. Elle a prononcé des paroles horribles et je l'ai presque menacée de la faire surveiller par le Saint-Office. Et il y a eu aussi un moment où, pour un peu, je lui aurais demandé sa bénédiction. » (III, 2, p.103).

La reine est pour le cardinal l'élément transformateur, car ayant été perçu dès le début de la pièce comme un personnage imperturbable, elle ouvre en lui des blessures qu'il croyait cicatrisées. Sa clairvoyance et sa logique permettent de remettre sa folie en question :

Il vous suffisait de dire que vous vouliez n'être qu'à Dieu. Même la reine aurait eu peur de vous retirer à Dieu. Il vous suffisait d'être ferme ; vous l'êtes quand vous le voulez. Mais là vous n'avez pas voulu l'être. Et cependant la reine n'attendait de vous qu'une couverture pour sa politique. Lorsqu'on médite quelque bon coup, on fait appel à des hommes de piété. Je suis si peu folle que j'ai découvert cela. (II, 3, p, 82)

Les deux personnages se dominant tour à tour. Le cardinal se présente d'abord comme demandeur ; il voudrait que la reine sorte de sa claustration pour recevoir son fils : « Il est très souhaitable, dans l'intérêt de l'Etat, que vous receviez le roi entourée d'une certaine pompe... » (II, 3, p.66). La reine accepte, mais elle l'attaque sur sa faiblesse secrète : « Ce que vous avez aimé par –dessus tout, c'est de gouverner... » (II, 3, p.81) elle y restera jusqu'à la fin.

L'opposition de deux choix d'existence est le point central et l'objet de l'affrontement entre le cardinal et la reine. Cette dernière désire l'absolu sous sa forme négative car elle refuse toute action parce qu'aucune n'est pure, c'est pour cela qu'elle se réfugie dans la folie : « A votre âge, s'efforcer n'est plus une vertu, c'est une manie. Etre habile à quatre-vingt-deux ans ! Ce n'est pas sur son lit de mort qu'on doit découvrir la vanité des choses ;

c'est à vingt-cinq ans, comme je l'ai fait.»(II, 3, p.79) De son côté, Cisnéros voit clairement le choix qui se présente à lui et la voie qu'il devrait prendre, mais il est incapable de la suivre : « Eh, Madame, rester dans une cellule, n'en ai-je pas assez rêvé ? Ne connaissez-vous pas ma vie ? Ne vous souvenez-vous pas de toutes mes fuites vers des cloîtres ?»(II, 3, p.80).

Le cardinal est aveugle et la reine clairvoyante, elle a mieux compris son retrait : « Vous vous êtes enfui vers des cloîtres parce que vous aimiez trop le pouvoir.»(II, 3, p.81). Attaché au pouvoir, il ne peut accepter la retraite et le silence de la vie monastique et prétend servir les deux : «J'ai toujours cru que l'entrée dans les ordres était une mort au monde. Vous avez conçu cela différemment. Dieu et César ensemble : comment accordez-vous cela ? » (II, 3, p.79). Elle défie le cardinal dans un dialogue très serré et suivi. La reine est consciente de son état : « Je ne veux pas me montrer parce que mon visage fait peur. Et je ne veux pas parler parce que, quand je parle, je ne peux plus cacher que je suis folle. Un peu de douceur me guérirait, mais je sais que c'est demander beaucoup ». (II, 3, p.67).

Elle poursuit par une accusation : « autrefois, je voulais sortir, et on ne me permettait pas de sortir.»(II, 3, p.67) Dans son discours, elle fait preuve de lucidité lorsqu'elle explique son choix de vie : « Mes raisons sont que cela me plaît ainsi.»(II, 3p.67). La reine est à l'opposé de Cisneros en ayant choisi de s'effacer, de ne plus vouloir : « Pourquoi ferais-je d'autres actes [...], puisque je n'ai pas envie de ce qu'ils me feraient obtenir ? Aussi je ne les fais pas ou, si je les fais, c'est avec une telle souffrance... Et au-delà de cet acte fait, il y a une autre souffrance, parce qu'il n'y a plus d'acte à faire, et alors c'est le vide. » (II, 3, p. 69).

La reine est donc tout entière dans la dépossession, l'absence et le vide intérieur douloureux :

Aujourd'hui je suis du monde du rien. Je n'aime rien, je ne veux rien, je ne résiste à rien, plus rien pour moi ne se passera sur la terre, et c'est ce rien qui me rend bonne chrétienne, quoi qu'on dise, et qui me permettra de mourir satisfaite devant mon âme, et en ordre devant Dieu, même avec tout mon poids de péchés et de douleur. Chaque acte que je ne fais pas est compté sur un livre par les anges. (III, 3, p.84).

Seul lui reste un souvenir qui la rattache à la vie : « Il y a un souvenir et rien. Et, quand je souhaite trop la mort, je me dis que, morte, je ne me souviendrai plus, et je n'ai plus envie de mourir » (II, 3, p.70). Elle est du monde du rien, alors que le cardinal est de celui de la passion : « Vous l'avez dit vous-même : il y a deux mondes, le monde de la passion, et le monde du rien : c'est tout.»(III, 3, p.84). La vision du monde des deux personnages les oppose, l'un vit dans la passion des actes et est critiqué : « Je ne fais pas d'actes, je fais les

gestes d'actes. Et les vôtres en apparence toujours saints ou raisonnables, et qui en réalité ne sont faits que dans la passion.», et l'autre vit du rien : « Aujourd'hui je suis du monde du rien. » (II, 3, p.84).

À la fin de l'entretien, elle laisse le cardinal désemparé, non sans lui avoir donné une dernière preuve de sa lucidité :

Il n'y avait pas de nuages. Maintenant il y en a. Ils vont changer d'aspect. Ils vont se dissiper, puis se reconstruire d'autre façon. Tout cela est sans importance. Des nuages noirs étalés sur Madrid comme de gros crapauds. Et, au-dessous, ces espèces d'êtres qui font des choses, qui vont vers des choses... Et rien de sérieux dans tout cela que les chevaux qu'on mène à boire au fleuve. Moi aussi j'aurais pu faire des choses, et même de celles que vous appelez « de grandes choses ». Mais il aurait fallu tenir compte de cela. J'ai préféré être ce que je suis. Les enfants qui jouent en bas disent entre eux : « Vous voulez jouer avec nous ? » Moi, je dis : « Je ne joue pas avec vous. » Quel est cet univers auquel on voudrait que je prenne part ? Quand je le regarde, mes genoux se fondent. Quelle est cette voix qui forme dans ma bouche de mots qui ne me concernent pas ? Quel est cet homme qui me fait face et qui veut me persuader qu'il existe ? Comment pouvez-vous croire à ce qui vous entoure, vous qui n'êtes plus de ce qui vous entoure, quand moi je n'y crois pas, qui suis, paraît-il, en vie ? Et vous voulez manier cela, jouer avec cela, dépendre de cela ? Vous êtes un intelligent, et un chrétien ! A ces deux titres vous devriez faire le mort, comme je fais la morte. » (II, 3, pp.85-86)

Elle expose par cette tirade la vision nihiliste de Montherlant qui multiplie les affirmations de l'inanité de tout : « Je n'ai que l'idée que je me fais de moi pour me soutenir sur les mers du néant. »²³⁸. Ainsi, toute la pièce tourne autour de l'opposition entre Cisneros, celui qui veut marquer le monde de son empreinte au risque de se salir les mains, de perdre son âme, et de Jeanne qui refuse l'exercice du pouvoir au nom de la pureté : « Vous vivez parmi les superbes. Vous manoeuvrez parmi eux. Le superbe n'est pas seul à être impur ; sont impurs tous ceux qui approchent de lui par goût. » lui dit-elle » (II, 3, p.81).

Le Cardinal d'Espagne est un drame du pouvoir, de l'exercice du pouvoir, de l'usure du pouvoir. Le pouvoir est condamné parce qu'il est corrupteur. Il n'y a pas d'âmes de bronze pour ceux qui touchent au poison : c'est la première leçon de la pièce car dit la reine : « Dieu et César ensemble : comment accordez-vous cela ? » (II, 3, p.79). Jusqu'au bout la reine défie Cisneros, échappe avec habileté à ses demandes et termine par un retournement de situation un peu convenu : « On causerait bien volontiers avec lui plus longuement. Mais on ne peut pas : il est fou ! » (II, 4, p.86).

²³⁸ Montherlant, *Carnets*, Op. Cit.

L'acte III est celui de l'effondrement de Cisneros. Une citation liminaire ironique des propos du cardinal le souligne : « On ne meurt pas de chagrin en Castille. » C'est un acte crépusculaire, « à la tombée de la nuit » (III, 1, p.92).

Cisneros reçoit le coup d'épée, que lui donne l'insolence de Cardona, mais il reste debout : « Qu'importe ce qui se passe, et pourquoi êtes-vous inquiet, puisque les hommes ne peuvent pas vous atteindre, vous me l'avez dit ? Puisqu'en rien vous n'êtes comme les autres ! » (III, 5, p.122). Les assistants étourdissent le cardinal blessé, d'insultes et de disputes ; chacun essaie de l'achever à sa façon, tel Aralo enfin récompensé de son : « On dirait une levrette enveloppée dans une couverture. Et une levrette qui n'est guère en état de montrer les dents. » (III, 3, p.112). L'effondrement de Cisneros est de courte durée car les injures de ses ennemis lui donne la force de se relever : « Encore une parole de la reine [...] je les entendais m'outrager, et j'aimais cela : c'est cela qui m'a rendu la vie. » (III, 5, pp.116-117). Mais, le courrier envoyé par le roi l'achève.

En outre, l'entrevue entre Cisneros et son neveu est un autre très grand moment de la pièce. Cisneros se sent seul, entouré de menteurs ou de traîtres. Il a été ébranlé par les propos de la reine venus réveiller sa grande tentation au point qu'il doute de l'œuvre de sa vie : « Ce qui me bouleverse est ailleurs : c'est parce qu'elle m'a fait entendre la voix de la vérité sortant de la bouche de la folie. Ne dit-on pas que chez les Arabes les fous sont tenus pour des inspirés ? Elle voit l'évidence, et c'est pourquoi elle est folle. » (III, 2, p.99), « Au lieu de renoncer au monde pour pouvoir le dominer, comme font souvent nos grands ordres religieux, elle domine le monde et elle renonce à lui. » (III ? 2, p.99), « La reine m'a dit : « C'est le royaume qui est la mort. » Moi, le conducteur de ce royaume, j'ai entendu cela et j'en suis transpercé. » (III, 2, p.100), « La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, la plaie d'une tentation inassouvie. [...] Toute ma vie, j'ai lutté pour ma solitude... » (III, 2, p.100), à certains moments, le cardinal devient mystique :

La reine m'a mis devant ma part la plus profonde, celle que je n'ose pas regarder, parce qu'elle me fait trop envie. Je voudrais me prosterner, poser mon front contre la terre, adorer Dieu, ne plus faire que cela. Sentir cette masse de contemplation qui se pousse pour être, et ne peut pas être, à cause des affaires dont je suis dévoré, à cause de ce genre humain qui me dévore morceau par morceau du matin au soir. (III, 2, pp.100-101)

L'élévation spirituelle est restreinte par le poids des responsabilités et des actes, la prière est corrompue par l'habileté politique, la dissimulation, les demandes malhonnêtes à Dieu pour obtenir l'efficacité temporelle. Cependant, selon les propos de Cardona, les souhaits

de retraites de son oncle étaient stratégiques, elles visaient à acquérir du roi des pouvoirs plus étendus : « Et en effet vous avez menacé plusieurs fois le roi Charles de vous retirer dans votre diocèse. Seulement, c'était au cas où il ne vous accorderait pas de pouvoirs plus étendus ! » (III, 2, p. 102).

Le conflit entre Ciséros et la reine relatif à la valeur ou à la vanité de l'action et du pouvoir semble mettre l'argumentation de la démente en position de supériorité, car le moine en est marqué et aussi perturbé : « La reine vous a retourné ! » (III, 2, p.99) lui dit Ciséros avec moquerie. En outre, le régent est le premier à reconnaître cette perturbation psychologique dans laquelle l'a plongé le discours de la folle : « La reine m'a mis dans un trouble dont vous cherchez à profiter... » (III, 2, p.108).

En effet, durant le premier acte, Ciséros est imbu de sa personne, proclamant qu'aucun affront ne peut le blesser, cependant, dès qu'il rencontre la reine au second acte, il se présente comme un personnage vaincu par le discours d'une folle. En effet, elle l'oblige à se décider sur le sens et la valeur de ses actes, c'est d'ailleurs un problème, selon Montherlant, essentiel pour un homme. Ciséros se trompe en réalité sur ce qu'il est ; il est tenté par la retraite : « je n'ai jamais regretté que la submersion infinie. » mais ce qu'il aime par-dessus tout c'est gouverner, mater : « La boue elle aussi vous enivre. Vous dites à présent que votre esprit est étranger à votre œuvre. Mais c'est par ce que vous faites que vous existez. Si vous aviez cessé de faire, il y a longtemps que vous auriez cessé d'exister. Vous l'avez reconnu... en d'autres temps ; je veux dire : avant-hier. » (III, 2, p.101).

La véritable vie que Ciséros revendique c'est celle consacrée à Dieu, mais il ne peut s'y résoudre car il a la passion du pouvoir : « La passion de la retraite s'est jetée sur moi comme un accès de fièvre. [...] Mais la retraite, hélas ! n'est pas encore pour demain. » (III, 2, p.104)

Le trouble du cardinal, bien que causé par les propos de la reine n'est en réalité qu'une prise de conscience chez le moine de la vanité des actes, même si c'est tout ce qu'il sait faire : « Si nous ne faisons pas les choses dans la passion, nous ne ferions rien. » (II, 3, p.83), il a compris : « Je suis très vieux, Luis. Quoi que j'en aie et quoi que j'en dise, je vis dans la douleur. La cause de cette douleur, c'est que tout ce que j'ai fait m'échappe : le sol s'entrouvre sous moi. La reine sombre dans la folie, et je sombre dans la mort. » (III, 2, p.105).

Cardona, très acerbe, profite de cette faiblesse de son oncle pour l'achever : « J'ai quitté un homme plein de vaillance et je retrouve un homme atteint. Voilà l'œuvre de la folle. » (III, 2, p.106) Et encore : « Je connaissais votre secret, vous me l'avez avoué : il était que vous aimez d'être haï. Maintenant vous ne l'aimez plus ; que se passe-t-il ? » (III, 2, p.107).

Dans cette deuxième scène du troisième acte, les deux personnages, Cisnéros et Cardona se reprochent mutuellement de profiter des faiblesses et du trouble qui les affectent : « La reine m'a mis dans un trouble dont vous cherchez à profiter... » (III, 2, p.108) lance le Cardinal, et Cardona réplique : « Vous avez profité avant-hier du trouble où me mettait la mort de mon enfant. » (III, 2, p.108). Survient alors la grande épreuve de la tentation. Cardona prononce des paroles de feu :

Oh ! comme cela serait beau, que votre œuvre s'écroulât en même temps que vous ! Avant de mourir, vous devriez déchirer votre œuvre, la déchirer ? la ravager de vos propres mains [...] comme les enfants, quand la marée arrive, détruisent le château de sable qu'ils ont passé la journée entière à construire. [...] Ainsi, en mourant, vous signifieriez solennellement au monde que tout ce que vous avez fait est une dérision. Voilà qui aurait un grand sens, et qui serait digne d'un homme aussi exceptionnel que vous. Voilà aussi, Monseigneur, qui serait digne de la reine, et ce mot seul, je pense, va suffire à vous convaincre. (III, 2, p.108)

Ces propos de Cardona accentuent le malaise du régent qui perçoit dans son neveu « quelque chose de diabolique » : « Je vais vous dire autre chose. En détruisant à votre mort votre œuvre politique, vous aurez enfin retrouvé Dieu. Songez-y bien, je vous dis ce que vous aurait dit la reine. » (III, 2, p.109). Ce sera un des coups fatals qu'il recevra : « Les nuages se dissipent. Voici la fin des nuages... » (III, 2, p.111). On peut considérer que Cisnéros est entré en agonie. Il est submergé par le mal, crucifié par son neveu qui le tente diaboliquement, soumis aux quolibets de son entourage. Le cardinal, désespéré, fait pitié et demande la commisération qu'il a refusée aux autres. À travers les propos du neveu, Montherlant dénonce, la lâcheté finale, l'irrésolution du prétendu grand homme et surtout ses illusions sur lui-même.

Cette partie est aussi intéressante par le nombre impressionnant d'opposants à Cisnéros qui profitent de son agonie pour l'insulter et prier afin que sa mort soit effective : « Mon Dieu, faites qu'il meure ! Mon Dieu, faites qu'il meure ! » prie Aralo. Elle se termine sur un étonnant retournement de situation : l'homme à l'agonie « ressuscite » pour mener à bien sa mission, transmettre la succession du pouvoir au roi : « Quand je serai pour mourir, je vous le ferai savoir. Je rencontrerai le roi. Je lui dirai ce que j'ai à lui dire. Ensuite

je mourrai s'il le faut.»(III, 4, p.116). La haine de ses ennemis l'a réveillé : « je les entendais m'outrager, et j'aimais cela : c'est cela qui m'a rendu la vie ». (III, 4, pp.116-117). La réaction ne se fait pas attendre, un ordre d'arrêt est préparé contre l'archevêque tandis que la commune révoltée doit être rasée : « Faites préparer un ordre d'arrêt contre l'archevêque de Grenade. Il sera emprisonné à la Tour de Calahorra. [...] Envoyez un courrier à Sarmiento. Qu'il avance sur Villafrades, bombarde le bourg, qu'il n'y ait plus de Villafrades, qu'on sème du sel sur les décombres, que tout soit terminé demain soir.»(III, 4, p.117).

Cisneros donne encore l'illusion d'être un surhomme. À la fin de la pièce, Cardona essaie de justifier les raisons de sa trahison : « Pourquoi m'avoir méconnu, pourquoi m'avoir dédaigné ? [...] Si j'avais pu parler avec vous, une seule fois, d'une façon humaine... » (III, 5, pp.120-121).

Le cardinal vit sa révocation comme une « punition » qui le foudroie d'une voix blanche il lit le courrier qui le révoque : « Je n'ai lu que la phrase me commandant de quitter Madrid et de me retirer dans mon diocèse aussitôt que j'aurai mis le roi au courant des affaires.»(III, 6, p.126). Cette annonce l'affaiblie d'avantage au point où il ne peut pas lire la totalité de la missive du roi, c'est Van Arpen qui se charge de lui dire qu'il est appelé à prendre le repos tant souhaité non sans lui rappeler la reconnaissance que Dieu aura pour lui après les services rendus à l'Espagne.

Cet ordre résonne comme une condamnation : « O mon Dieu ! Qu'ai -je fait ? Pourquoi cette punition ? »(III, 6, p.127) Sur cette lamentation, il s'écroule recroquevillé sur lui-même, rapetissé comme une mouche. L'auteur montre ainsi combien des hommes en apparence forts deviennent faibles et pareils au commun des mortels : « Il était donc bien comme les autres ! »(III, 6, p ; 127). Les émissaires royaux prononcent enfin une condamnation sans appel : « qu'il ne croie pas que nous ayons fini de le juger » (III, 6, p. 127), assortie de cette hypocrisie qui fait mourir une deuxième fois le moine : « Un jour on me le jugera même plus ». (III, 6, p.127) En fin de compte, le cardinal, l'homme indifférent aux affronts est victime de l'affront du roi.

Romain Lancrey-Javal a décomposé l'intrigue de *La Reine morte* en deux fils²³⁹ : le fils de l'intrigue politique et celui de l'intrigue sentimentale.

Les actes qui racontent l'intrigue politique représentée du côté de la cour rendent compte de l'univers du pouvoir, des requêtes, des conseils et des bilans. Ainsi, la plainte de l'Infante au premier acte (I, 1) permet à l'action de prendre une coloration dramatique, car elle a porté l'affaire sur la place publique, demandant des réparations : « Je me plains à vous, je me plains à vous, Seigneur ! Je me plains à vous, je me plains à Dieu ! » (I, 1, p.17). L'entretien entre Ferrante et son conseiller Don Manoël portant sur les désillusions du roi à l'endroit de son fils : « J'ai honte. Je ne veux pas que mon fils sache ce qu'il peut sur moi, ce que ne pourrait pas mon plus atroce ennemi... » (I, 2, p. 24), l'ordre d'arrestation de Pedro communiqué à Don Christoval : « Don Christoval, je vous confie une mission pénible pour vous... Vous allez arrêter sur le champ le personnage que j'ai pour fils. » (I, 6, p.49), ainsi que l'arrestation du prince : « Au nom du Roi, Prince, je vous arrête. » (I, 7, p.51)) constituent dans le premier acte des scènes politiques d'une importance déterminante pour l'action. Les enjeux politiques sont concentrés dans cet acte : la surprise, c'est l'annonce imprévisible de son refus par le prince héritier du Portugal à l'Infante de Navarre, venue l'épouser après l'entente entre les deux souverains des deux pays, fait politique majeur qui déclenche l'action (I, 1, p.18).

Les conséquences de ce fait, l'action du roi pour rétablir la situation compromise et réaliser l'union, assurent la progression de l'action.

Les scènes du deuxième acte qui continuent les délibérations politiques sont celles où le roi est entouré de ses conseillers (II, 1, 2). Il ne parvient pas à découvrir pourquoi Egas Coelho est si motivé par la mort d'Inès. La deuxième scène du deuxième acte est couronnée par l'échec oratoire du roi qui ne parvient pas à faire parler Egas Coelho sur les mobiles de sa volonté de faire périr Inès : « Pourquoi voulez-vous tuer dona Inès ? Vous avez un secret. » (II, 2, pp. 69-70).

Le troisième acte est celui qui est le plus riche en événements dramatiques : l'annonce de la négligence de Lourenço Payva : « Une offense odieuse a été faite à Votre Majesté, dont la réparation exige des ordres immédiats. Un parti d'africains a débarqué par surprise à Tavira, massacré des gens du port et crucifié le capitaine qui jetait des hommes contre eux, à côté du cadavre crucifié d'un chien. » (III, 5, pp.119-120), suivie de la délibération sur cette

²³⁹ Romain Lancrey-Javal, *Le langage dramatique de La reine morte*, Paris, P.U.F, 1995, p.105.

négligence ; l'annonce par Inès de sa grossesse : Ô mon Roi, puisque cette nuit est pleine de grandes choses, qu'enfin je vous en fasse l'aveu : un enfant de votre sang se forme en moi. » (III, 6, p.131), la condamnation à mort d'Inès : « Capitaine, dona Inès de Castro sort d'ici et se met en route pour le Mondego, avec quatre hommes à elle, peu armés. Prenez du monde, rejoignez-la, et frappez.» (III, 7, pp.143-144), la sanction de Egas Coelho: « Messieurs, je ne sais comment l'avenir jugera l'exécution de dona inès. Peut-être un bien, peut-être un mal. Quoi qu'il en soit, voici celui qui, avant tout autre, l'a inspirée. Veillez à ce qu'il en réponde devant mon fils.» (III, 8, pp.148), la mort de Ferrante : « Le Roi est mort !»(III, 8, p.149).

L'intrigue sentimentale quant à elle est portée par Inès, comme le signale Lancrey-Javal, elle renvoie à un univers intime: « C'est l'univers des sentiments, amitié, amour, passion, opposés de manière cornélienne à l'intrigue politique, montrant cette fois des hommes et non plus des citoyens»²⁴⁰.

Inès oppose à ce niveau son univers, celui de l'affection et de la morale, à celui de Ferrante qui est la raison d'Etat. Inès et Pedro chantent l'hymne à l'amour dans leur jardin hors de la cour aux quatrièmes scènes des actes un et deux.

Le geste de l'Infante voulant sauver Inès de la mort est également un acte de tendresse et d'amour : « Mais il faut voir ce qui importe pour vous, si c'est le Mondego, ou si c'est d'être vivante. Suivez-moi donc en Navarre, et attendez. Ou le Roi mourra, et vous reviendrez et régnerez. Ou le Roi fera périr son fils» (II, 5, p.95)) et enfin la rencontre entre Inès et Dino del Moro qui lui fait des confidences (III, 2).

Cette classification de Lancrey –Javal²⁴¹ ne manque pas d'intérêt ; elle permet de distinguer dans cette pièce les deux fils qui soutiennent l'intrigue et constituent l'architecture du drame.

Pour lui l'union impossible de ces deux intrigues fait jaillir les grandes scènes. Ainsi, le choc, ou encore ce que André Blanc²⁴² appelle les scènes agonistiques²⁴³, qui sont en d'autres termes les scènes principales, s'annonce dans les deux premiers actes de *La Reine*

²⁴⁰Romain Lancrey-Javal *Op. Cit.* p.106.

²⁴¹ *Id., Ibid.*, p.106.

²⁴² André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, Paris, CDU et SEDES, 1995, pp.46, 47.

²⁴³ L'agon est un dialogue et conflit des ennemis qui forment le coeur de la pièce. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1987, p. 34.

morte dans l'entrevue de Ferrante et de son fils, le face à face est agressif : « Dans cinq jours vous me direz si vous épousez l'Infante. Sinon... » (I, 3, p.32). Avec Inès, il y a une pause parce que l'agressivité du roi est confrontée à la douceur de la dame : « La cour est un lieu de ténèbres. Vous y auriez été une petite lumière ». (I, 5, p.43)). Le calme revenu, il convient de réfléchir et de proposer une solution au problème posé par l'Infante. Le roi essaie par intimidation de faire d'Inès une alliée sous peine de son déplaisir : « Je ne vous demande pas de rompre avec don pedro. Je vous demande d'user de votre pouvoir sur lui pour qu'il accepte un mariage dont dépend le sort du royaume. » (I, 5, pp.45-46).

Une opposition douce entre Inès et Ferrante intervient une fois de plus au deuxième acte (II, 3). Il est question des « professions de foi publiques » et des confidences. Les vies publiques et intérieures sont mises à nu : « Pour moi, tout est reprise, refrain, ritournelle. Je passe mes jours à recommencer ce que j'ai déjà fait, et à le recommencer moins bien... » (III, 3, p.77) affirme le roi.

Il convient aussi de relever la scène entre Inès et l'Infante qui se heurtent dans leurs orgueils (II, 5) et la scène d'affrontement entre Egas Coelho et Ferrante où le dernier sort vaincu parce que n'ayant pas percer le mystère du premier (II, 2).

On constate que toutes les scènes fortes de cette pièce sont un contact entre Ferrante et Inès, entre la raison d'Etat et la raison du cœur. Les enjeux sont à la fois personnel et politique.

L'événement principal du *Maître de Santiago* se trouve également au deuxième acte lorsque don Bernal imagine la ruse qui doit influencer Alvaro à partir pour les Indes : « Le comte de Soria, malgré son jeune âge, est un des hommes les mieux en instances, il rendra visite à votre père, et lui dira que le Roi a exprimé le souhait, en public, que don Alvaro acceptât un emploi aux Indes. » (II, 3, p.89). Mais bien avant, les scènes de l'acte premier laissent éclater des divergences de positions sur la richesse, la colonisation. Alvaro refuse énergiquement la mission des Indes qui lui est proposée et attaque avec force la colonisation des Indes qui déshonore l'Espagne : « Les Indes sont le commencement du crépuscule de l'Espagne. » (I, 4, p.46). Il critique ses compagnons qui sont pour ce qu'il appelle « abaissement d'une patrie et d'une époque où il n'y a plus de place pour l'honneur. ».

Au troisième acte, la scène trois est bien riche en événements : le comte de Soria est accueilli avec amabilité par Alvaro : « Vous apportez, Monsieur, un air bien nouveau, dans une maison où l'on vit infiniment à l'écart. » (III, 3, p. 111), il fait part de sa « fausse » mission

en invoquant l'autorité du Roi ; si l'on a besoin d'Alvaro, c'est pour une tentative héroïque, pour moraliser la conquête : « Sa Majesté a prononcé plusieurs noms. Et elle a prononcé le vôtre » ; que le roi veuille envoyer Alvaro aux Indes est un honneur pour Alvaro qui en est touché, il hésite : « Que le Roi sache que les Indes sont une tragédie sans issue...et qu'il ait pensé à moi à cause de cela... En vérité, ceci me touche au vif. » (III, 3, p.117), paroles qui indiquent le changement d'attitude de Alvaro qui était au départ catégorique sur son refus, l'irruption de Mariana qui dévoile le subterfuge au moment où son père va accepter : « Mon père, il est grand temps que je vous désabuse. Tout ceci est une affreuse comédie. » (III, 4, p.119), tous les deux atteignent l'exaltation mystique dans la contemplation de la volonté divine : « Partons pour vivre. Partons pour être morts, et les vivants parmi les vivants. » (III, 5, p.129).

Dès le premier acte, certaines scènes marquent leur importance dans le déroulement de l'action, c'est le cas de la quatrième qui prélude le conflit entre les parents, Marie désire aller à Paris, et Gillou est prêt à la suivre : « Votre fils désire rentrer avec vous à Paris. Vous pourrez donc, si bon vous semble, prendre le premier train de réfugiés qui partira. » (I, 4, p.40). Georges a du chagrin parce qu'il ne peut pas partir avec eux. Même si Marie renonce à ce projet, la menace n'en est pas moins écartée, la question de la séparation sera déjà dans tous les esprits.

En effet, un mois plus tard, Marie voudrait aller au Havre où son amant Roger vient de s'installer, redoutant le danger des bombardements auxquels cette ville est exposée, Georges s'y oppose : « C'est entendu, je ne suis père que depuis deux ans, mais maintenant je le suis : j'ai le droit et le devoir de protéger mon fils contre qui que ce soit, fût-ce contre vous. [...] Vous n'irez pas au Havre. » (II, 5, p.92). Au troisième, la scène agonistique qui met face-à-face Marie et Georges les oppose au sujet de Gillou (III, 3). Georges éprouve, à l'égard de son fils une irritation qu'il ne peut plus dissimuler : « Mon fils est pour moi une cruelle épreuve. » (III, 3, p.112). Marie essaie de défendre son fils avec des arguments solides : « Vous lui parlez d'une façon bien au-dessus de son âge, d'une façon invraisemblable. Il est naturel qu'il ne vous paraisse pas à votre hauteur quand il vous répond. (III, 3, p.116) ». Que Gillou partage son amour entre ses parents ne change pas sa mauvaise qualité, il essaie vainement d'éveiller chez son fils, une ultime fois, le sens de la qualité, mais Gillou est comme à son habitude distrait, ce qui excède son père qui décide brusquement de s'en séparer : « Tu n'as pas pu m'écouter cinq minutes, quand jamais peut-être de ma vie je ne t'ai parlé si gravement. Eh bien ! mon ami, voilà qui simplifie les choses. Dès lundi, à Marseille, je commence les démarches pour votre laissez-passer. » (III, 4, p.137).

Au quatrième acte, les revirements de Georges et de Gillou sont à prendre en compte. La scène deux est celle des changements de comportements : Georges décide de revenir sur sa décision si Gillou lui révèle les véritables raisons de ce départ : « Ton secret a failli t'échapper. Parle ! Tout reste possible encore. Si ta mère t'emmène de gaîté de cœur dans cet endroit sinistre, te sépare de moi à tout jamais, et si elle le fait pour le motif qu'il me semble que je devine, je le jure, je lui reprends de force le laissez-passer, et vous ne partez pas d'ici. » (IV, 2, pp.151-152).

Mais Gillou reste sur le mensonge, choisissant une fois encore de protéger sa mère : « Il a choisi encore une fois. Encore une fois je suis condamné. » (IV, 2, p.153), trois scènes après, Gillou accepte de révéler le secret de la vie privée de sa mère : « Elle se faisait envoyer des cartes poste restante. Il s'appelle Roger. Il lui écrivait : « Chère Mariette »... » (IV, 5, p.163), dans l'intervalle, Georges s'est raidi, et il est trop tard pour revenir sur sa décision : « Tu dis quand les valises sont faites, tout ce qu'il fallait dire depuis trois mois. » (IV, 5, p.162).

Dans *Demain* les événements centraux se trouvent dès le premier acte dans l'affrontement verbal entre les trois membres de cette famille ; Georges est contre le désir de Gillou : « Quelle folie que risquer de compromettre un état d'équilibre où, au milieu des pires orages, des êtres sont à peu près heureux, comme nous le sommes tous trois ! Si tu savais comme c'est précieux, un instant d'équilibre. » (I, 2, p.568). Marie par contre est prête à céder à la volonté de son fils : « Quand Gillou, il y a deux mois, s'est mis dans les équipes de secours pour les bombardements, je me souviens de votre impatience lorsqu'il a voulu avoir un casque. « Tu n'as nul besoin d'un casque. C'est ridicule ! » À ce moment-là, vous ne lui reprochiez pas de risquer, mais d'être prudent. » (I, 3, p.570). Gillou veut se faire homme : « Oui, tu m'as laissé être des équipes de secours, où il y avait un risque. Et tu m'interdis d'être de la Résistance, à cause du risque. Est-ce que la Résistance ne serait pas dans tes idées ? » (I, 3, p.570).

Le deuxième acte est celui dans lequel Marie fait un volte face à cause d'un rêve prémonitoire : « Ton père a eu bien raison de t'interdire hier de t'embarquer dans cette aventure. S'il t'avait laissé faire, j'aurais pensé que ce rêve la marquait d'un signe sinistre. » (II, 1, p.573). Cette fois-ci Georges aussi a changé de position, il veut laissé partir son fils : « Je suis prêt à t'autoriser à faire quelque chose dans la Résistance, à condition que tu le fasses raisonnablement. » (II, 4, p.580). Ce changement est la conséquence des inquiétudes de

Georges. Il a peur, après avoir reçu une lettre inquiétante, il cède à la panique comme le dit cette didascalie : « Georges, comme frappé d'inhibition, la voix saccadée, crispant une main sur le bord de la table dans l'effort pour faire sortir les mots. »(I, 3, p.572).

Le premier mouvement de Georges était de protéger son fils dans *Fils de personne*, et le second de le sacrifier. Dans *Demain*, il protège encore son fils et le sacrifie par la suite. L'acte trois est aussi déterminant dans l'action théâtrale de cette pièce, il présente Marie et Georges dans une communion d'état d'esprit, pour la première fois, les deux parents sont sur la même longueur d'onde : ils sont angoissés, ils ont peur et ils sont désespérés. Georges en plus se sent coupable d'avoir livré son fils : « Puni pour le mal que j'ai fait. Puni aussi pour le bien que j'ai fait. Puni pour le mal et le bien que j'ai faits. ». La répétition du mot « puni » atteste ce sentiment de culpabilité de Georges. Le « non » de la première pièce a condamné Gillou, maintenant le « oui » aussi le condamne : « Un acte, à peine un acte, un mot, à peine un mot, un *oui* prononcé, et soudain, déclenchée, la punition, l'épouvante remède... Me voici entré dans le monde de la douleur. Ne m'abandonnez pas. » (III, p.590). Cette réplique montre que Georges a horreur de son acte et de lui-même, il se déteste).

L'élément central dans *Port-Royal* se passe à Midi, bien que la pièce se concentre sur un acte, l'entrée en scène de l'Archevêque qui était par ailleurs attendu depuis le début de la pièce marque le point culminant de l'action. L'annonce de son arrivée provoque une vague d'émotions, la crainte, le soulagement. Cette autorité est attendue pour qu'enfin le sort des religieuses soit déterminé. Non seulement elles espèrent avec lui connaître du répit et la fin de leur persécution, c'est ainsi que les propos de deux sœurs annoncent son arrivée : « -Ma Mère, M. l'Archevêque ! Juste le neuvième jour de notre neuvaine. Guéri, sur pied !

- C'est un miracle comme celui de la Sainte Epine ! » (p .886). Les sœurs se sont mises à faire la neuvaine pour que l'Archevêque malade guérisse. Cette prière indique qu'elles pensent avoir l'homme d'église de leur côté. Cependant, cette attente est aussi marquée d'inquiétude et de doute : « S'il s'agissait d'une visite régulière, il l'aurait annoncée. Je ne puis comprendre... A-t-il su nos prières ? Dieu l'a-t-il touché ? Ne viendrait-il pas... Il y a des nuages qui se dissipent d'un coup. [...] Dans une demi-heure nous serons peut-être innocentes. Nous le sommes peut-être déjà. » (p.886). L'inquiétude et le doute des sœurs sont lisibles dans les interrogations et les points de suspension contenus dans les propos de la sœur Agnès. Le trouble de la communauté atteint son paroxysme avec l'arrivée du représentant des hautes autorités Religieuses. Toutes leurs

craintes, doutes et angoisses se multiplient à cet instant déterminant, qui va certainement sceller leur destinée : « Au nom de Dieu, ma mère, que pensez-vous de ceci ? Que nous veut Monseigneur ? » (p.887). De plus, l'indication de la didascalie fait envisager que la visite de l'homme d'Eglise est un événement :

- ... *Mais de l'intérieur de la chapelle, des laquais de l'Archevêque ouvrent la porte, par où pénètrent l'Archevêque, le Grand Vicaire, l'Official et les deux aumôniers. Les cinq ecclésiastiques s'arrêtent sur le seuil de la pièce ; ils sont pris dans le rayon de soleil venant de la fenêtre comme dans le feu d'un projecteur. Avec leurs ors, leurs rouges, leurs noirs, ils semblent une assemblée de magnifiques et un peu monstrueux insectes.*

Montherlant à travers cette indication textuelle, montre le rôle déterminant de l'Archevêque dans l'action de la pièce : il était attendu par la communauté et son arrivée est l'événement principal, c'est pourquoi les rayons de soleil l'éclaire pour mieux le mettre en avant. Cependant, il indique aussi qu'ils (les cinq ecclésiastiques) ressemblent à une assemblée de magnifiques et un peu monstrueux insectes, ce qui signifie qu'ils sont autant attendus avec joie que redoutés, parce que les sœurs ignorent la décision qui sera finalement prise : l'acquittement ou la condamnation.

Les échanges entre

Les grandes scènes sont généralement le centre de l'action, elles concentrent le maximum d'éléments qui forment l'armature des pièces. Celles qui les entourent ne sont pas moins nécessaires.

II-2-Les scènes garnitures

Elles renvoient à celles qui entourent les précédentes. Leur importance n'est pas des moindres parce qu'elles permettent justement de nourrir les grandes scènes qui portent l'action.

Dans *Le Cardinal d'Espagne*, les scènes qui mettent ensemble Cisnéros et Cardona et celles qui mettent en présence les grands d'Espagne sont des caricatures, des moments humoristiques²⁴⁴ tout comme le sont les scènes entières du *Maître de Santiago* hormis celles que nous avons analysées plus haut.

²⁴⁴ André Blanc, *L'esthétique de Montherlant*, Op.Cit., p.47.

Le Cardinal d'Espagne est construit sur un premier et un dernier actes agités. Les scènes quoique courtes sont assez significatives pour l'action. Elles permettent de la positionner à travers la présentation des différentes forces conflictuelles et des enjeux. Le deuxième acte qui est pourtant central pour l'action est bien statique dans la mesure où le tête-à-tête entre Cisnéros et la reine occupe la moitié des scènes. D'où l'importance des scènes des premier et dernier actes.

Le deuxième acte de *La Reine morte* contrairement aux autres pièces, ne contient pas de scènes réellement essentielles pour l'action en dehors du refus d'Inès de suivre l'Infante ; tout comme le quatrième acte de *Fils de personne*. Georges a déjà tranché et la séparation est effective. Les conflits ont trouvé un aboutissement : c'est le renoncement de Georges.

Parlant du *Maître de Santiago*, André Blanc²⁴⁵ ne manque pas d'insister sur le déséquilibre des actes et des scènes de cette pièce. L'apparition des personnages décroît au fil des actes (six au premier, pas plus de trois au deuxième et troisième).

Dans l'ensemble, la recherche de l'équilibre dans la composition des pièces chez Montherlant est un moindre souci ; c'est en cela qu'il proclame qu'il ne suit pas de règles. Montherlant place les événements principaux au deuxième et troisième acte qui sont de façon progressive le noyau de la pièce. Le premier acte et dans une certaine mesure le deuxième portent des scènes secondaires qui soutiennent le troisième acte

Cependant, pour certains drames, la métaphore florale ne saurait parfaitement être appliquée. En effet, le premier et quatrième acte de *Fils de Personne* sont bien dépouillés à cause de leur simplicité, mais ils entretiennent le deuxième et le troisième qui contiennent toute la sève de la pièce. Quant aux autres pièces en un acte, à savoir *Port-Royal et Un Incompris*, l'organisation suit à peu près le même rythme, seulement elles concentrent en un seul acte tous les éléments de l'intrigue. Les scènes importantes et moins importantes sont imbriquées les unes dans les autres, pour accélérer l'action qui est fortement intérieure. Tout se passe dans l'état d'esprit des personnages ; leurs états d'âme, leurs sentiments.

Conclusion

L'idéal dramatique de Montherlant se résume dans une de ses phrases, extraite de ses *Notes de théâtre*²⁴⁶ :

²⁴⁵ André Blanc, *Op.Cit.*, p.41.

Une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action extérieure, réduite à la plus grande simplicité, n'y est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme ; si l'auteur s'y est donné pour tâche non d'imaginer et de construire mécaniquement une intrigue, mais d'exprimer avec le maximum de vérité, d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine.

Cette idée exige que son action soit d'abord, selon Racine, « simple et chargée de peu de matière. ». Montherlant a atteint l'extrême dépouillement dans ses pièces. Non seulement ses intrigues sont simples: ses pièces manquent d'artifices de composition, très peu de mouvements extérieurs, ce qui n'atténue en rien l'intensité de l'action à travers laquelle les psychologies individuelles s'accusent et se précisent, grâce à une perspicacité dans l'analyse des caractères.

D'autre part, le théâtre doit, selon Montherlant exprimer: « un certain nombre de mouvements de l'âme humaine ». Sur cet aspect, contrairement aux auteurs classiques pour qui les mouvements doivent être trop « nets et bien dessinés », Montherlant peint des personnages complexes, ondoyants, instables, inconsistants, contradictoires, car là est la vie. En effet, tous les protagonistes de Montherlant sont mêlés de contradictions, Ferrante est à la fois intransigent et faible, hautain et tendre, sincère et fourbe comme les lucioles « alternativement obscures et lumineuses », Alvaro est égoïstement préoccupé de son salut personnel alors qu'il aspire à entretenir en lui une intransigeante spiritualité.

Cisneros se croit invulnérable, mais est saisi par la tentation du renoncement, lorsque le roi lui donne sa retraite, il meurt de douleur. Georges Carrion apparaît comme un patriote sincère, un père aux nobles exigences, ayant de l'homme et de lui-même une très haute idée, il abandonne pourtant son fils parce qu'il est futile et léger.

L'instabilité des êtres humains que décrit Montherlant s'oppose à la linéarité des caractères de la plupart des dramaturges, et illustre également la vanité des sentiments et de l'existence en général. En effet, les protagonistes de Montherlant sont arrivés à la conclusion que le pouvoir et les honneurs sont vains, les efforts qu'ils ont fournis sont vains et dérisoires ; c'est ainsi que Ferrante se pose les questions sur la valeur de ses actes, que restera-t-il de tout ce que le magnanime Ferrante aura fait et défait pendant plus d'un quart de siècle ? Un portrait dont certains diront : « Celui-là a un nez plus long que les autres ». (RM, III, 1, p.109).

Certains personnages orientent leur existence sur la notion de qualité : leurs actes sont dirigées par la noblesse et la rigueur. Cette grandeur morale a pour conséquence un sentiment

²⁴⁶ Henry de Montherlant, *Notes, Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

de mépris et de répulsion pour la médiocrité et la bassesse. La morale de qualité que défendent ces personnages est cependant condamnée à l'échec à cause de la faiblesse des héros, ce qui les conduit à la solitude ou au néant. Ferrante s'écrie « Je suis las de mon trône, de mon peuple... » (R.M. I, 3, p.25), Alvaro est incapable de supporter le contact humain : « Je n'ai soif que d'un immense retirement. » (M.S.I, 4, p.41), il s'abîme en Dieu ; Cisnéros épris du pouvoir, est persuadé par la reine que : « L'indifférence aux choses de ce monde est toujours une chose sainte. » (C.E, II), absent de lui-même dès cet instant, il aspire à la satisfaction dans le néant : « Je n'ai jamais regretté que la submersion infinie. » (C.E., III, 2, p.100).

Au sujet du théâtre de Montherlant, John Batchelor fait la remarque suivante : « Le sens tragique est essentiellement communiqué à mes yeux par ces héros qui agissent ou meurent sans être sûrs du dessein, de la signification ou de la force d'impact de leur existence au monde et de leur acte. »²⁴⁷. Le problème de la confiance que l'individu a en ses actes est capital. Le destin de ces personnages est de trouver puis d'assumer leur réponse individuelle à la question de la valeur de leurs actes. Il leur faut aussi exprimer le résultat de cette quête du sens de la vie. Il n'y a souvent que l'échec pour toute conclusion. C'est ainsi que David Edney²⁴⁸ analyse la fin de Ferrante : « La vérité essentielle lui échappe et, quand il meurt, son secret reste intact comme celui de Egas Coelho. En entourant de mystère la condition intérieure de Ferrante, l'auteur rend très puissant le sentiment de vide et de néant ».

Les héros de Montherlant choisissent librement leur ligne de conduite, s'échauffent sur les causes sans avoir foi en elles, les motifs de leurs actions ne sont pas valables, de sorte qu'on parle d'une action de l'aléatoire. Leur nihilisme détruit toute volonté d'agir.

Dans cette première partie, il était question de l'action intérieure, comment les mouvements internes de l'homme, les questions qui ont trait avec le caractère peuvent s'appliquer au modèle de construction traditionnel ? La réponse à cette question a fait l'objet de cette première partie. La seconde se chargera d'élucider un autre niveau de l'action ; celui de l'agir à travers le discours.

²⁴⁷ John Batchelor, *Existence et imagination. Essai sur le théâtre de Montherlant*, Mercure de France, 1970

²⁴⁸ David Edney, « *L'anti-théâtre de Montherlant* », *Revue des deux mondes*, t.1, janvier -mars 1970, p.331-337.

Deuxième partie : L'action extérieure et la parole dramatique

Chapitre I Le destin de la parole dans les pièces de Montherlant

Dans la première partie, il était question d'étudier l'action comme intrigue, c'est-à-dire enchaînement des événements conduisant à un dénouement au sens de l'analyse de Ricœur dans sa lecture d'Aristote. Dans cette deuxième partie, un autre aspect de l'action sera analysé ; celui du faire, du discours considéré comme acte de langage²⁴⁹.

La parole est l'acte individuel par lequel s'exerce la fonction du langage, c'est-à-dire l'individualisation de la fonction générale de communication en tant que faculté d'exprimer verbalement sa pensée, comme un pouvoir d'expression verbale. L'action se situe dans le champ pratique, elle est une prise de conscience directe du monde dans sa réalité. Elle est mise en mouvement : déplacement, changement, modification perceptible du monde. Cependant, au sens du faire, de l'agir, en d'autres termes, l'action extérieure semble faire défaut dans les pièces de Montherlant : c'est parce qu'elle est supplantée par la parole.

Dès lors, il semble qu'il y ait chez Montherlant une relation entre la parole et l'action ; la question est donc de savoir dans quelle mesure la parole a la capacité d'être action, le pouvoir de la parole se développe alors en tant qu'action sur autrui et sur soi, comme le dit Koltès²⁵⁰ : « L'important, c'est ce qui se passe dans ce que disent les gens. », telle sera la ligne directrice de cette partie.

I- Le pouvoir de la parole

La question liée à l'ambiguïté du texte théâtral a été soulevée par Gaétan Picon.²⁵¹ Se demandant si le théâtre appartient à la littérature, il a développé l'idée de ses prédécesseurs qui soutient l'appartenance du théâtre au domaine de la parole et de la parole en action. La représentation théâtrale montre des personnages se livrant à l'action de parler, c'est d'ailleurs la seule activité des protagonistes selon l'avis de Pruner.²⁵² C'est dans le même sens que,

²⁴⁹ L'acte de langage est la réalisation d'une intention communicative. Le recours aux mots a pour but de faire prendre conscience aux autres de notre état mental. Ce que nous voulons transmettre et l'effet que nous voulons obtenir chez l'interlocuteur constitue l'intention communicative : l'informer, le persuader, l'encourager, le prier, etc.

²⁵⁰ Bernard-Marie Koltès, *Le Monde*, « Des manières de dire », Entretien avec Colette Godard, 6 Janvier 1981.

²⁵¹ Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1960.

²⁵² Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.25.

plus tard, Ryngaert²⁵³ affirmera : « Qu'il est admis au théâtre, par une convention tacite, que tout discours des personnages est « action parlée » ou en d'autres termes « que parler, c'est faire. ».

De nombreux dramaturges et théoriciens ont également abordé cette question intéressante de l'action dans la parole puisqu'elle relève d'un fait théâtral ; parmi lesquels Anne Ubersfeld qui soutient l'idée que : « Le théâtre est un art paradoxal. [...] A la fois production littéraire et représentation concrète. »²⁵⁴. Pierre Larthomas²⁵⁵ remarque aussi le compromis résultant du langage théâtral. Compromis qui se résout, selon Anne Ubersfeld, dans la représentation²⁵⁶. Pour les résumer, l'efficacité de la parole se manifeste au théâtre. Le langage y assume donc un rôle de premier plan et se distingue par une spécificité qu'il faut chercher à cerner de plus près. C'est pour confirmer cette thèse que Patrice Pavis ajoute : « Au théâtre, l'action n'est pas une simple affaire de mouvement ou d'agitation scénique perceptible. Elle se situe aussi, et pour la tragédie classique surtout, à l'intérieur du personnage, dans son évolution, ses décisions, donc dans ses discours. D'où le terme d'action parlée »²⁵⁷. Parmi tant d'autres, P. Guiraud s'exprime dans le même sens : « Au théâtre le discours n'a pas pour simple fonction d'informer et la parole dramatique est un acte. »²⁵⁸.

Même si le théâtre moderne, à l'instar de celui des années 1950 avec Artaud, Beckett s'évertue à déprécier la parole²⁵⁹, il n'est pas superflu de rappeler l'importance du langage dans la plupart des grandes activités humaines. Le théâtre est l'un de ces domaines où peut être comprise la relation de la parole au geste et à l'action. Chez Montherlant, l'action extérieure, à savoir le mouvement physique des personnages, le faire, est supplantée par la parole agissante.

²⁵³ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999, p.90.

²⁵⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.11.

²⁵⁵ Ce compromis du langage théâtral est aussi défini par Pierre Larthomas : « C'est l'alliance en lui de l'écrit et du dit qui fait de lui ce qu'il est, qui détermine sa nature », *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p. 21.

²⁵⁶ Anne Ubersfeld à ce sujet précise : « Nous savons qu'à l'intérieur du texte théâtral nous avons affaire à deux couches textuelles distinctes [...], l'une qui a pour sujet de l'énonciation immédiat l'auteur et qui comprend la totalité des didascalies (indications scéniques, noms de lieux et de personnages), l'autre qui investit l'ensemble du dialogue, y compris les monologues, et qui a pour sujet d'énonciation médiat un personnage. » *Lire le théâtre I*, pp.187-188.

²⁵⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 11.

²⁵⁸ P. Guiraud, *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969, p.151.

²⁵⁹ Pour eux, le langage est considéré comme une tragique aliénation. Ce théâtre faisait la plupart du temps reposer sur les pratiques langagières la traduction poignante d'un monde incohérent où les mots vidés de leur substance sonnent le creux. Les œuvres comme celles de Samuel Beckett diffusent l'incommunicabilité.

À travers l'analyse de l'œuvre, il sera question de chercher à faire apparaître la production d'action qui réside à l'intérieur de la parole du personnage : comment le personnage agit²⁶⁰. Austin organise sa pensée et la centre sur le langage envisagé comme moyen d'agir. Pour lui, toute phrase énoncée sérieusement correspond au moins à l'exécution d'un acte locutionnaire²⁶¹, illocutionnaire²⁶² et parfois perlocutionnaire²⁶³.

Ainsi perçue, la parole, acte de volonté et d'intelligence sera analysée ici comme celle qui produit des effets²⁶⁴. Au cours de cette étude le terme parole sera utilisé pour désigner les textes attribués aux personnages par le dramaturge (dialogue, monologue, tirade.). Les dialogues²⁶⁵ sont des paroles que prononcent les personnages, et celles-ci ont pour effet d'agir sur les interlocuteurs; alors que les didascalies²⁶⁶ renvoient à toutes les indications scéniques que propose l'auteur pour mieux jouer et se représenter la scène.

Les approches pragmatique de John L. Austin²⁶⁷ et *alii* et communicationnelle de Roman Jakobson²⁶⁸ vont conduire ces analyses du phénomène de la parole en action au théâtre de

²⁶⁰ L'action ici est considérée comme un faire, la parole agit dans la mesure où elle communique à l'interlocuteur une intention, celle de l'émetteur qui attend une réaction de son allocutaire ; elle a selon Austin trois but : locutionnaire, illocutionnaire et perlocutionnaire.

²⁶¹ L'acte locutionnaire ou le fait de dire quelque chose, de prononcer une phrase.

²⁶² L'acte illocutionnaire, c'est l'acte qu'on accomplit en disant quelque chose.

²⁶³ L'acte perlocutionnaire c'est l'acte qu'on accomplit par le fait de dire quelque chose.

²⁶⁴ La parole peut pousser à l'action ou produire directement l'action. Le personnage peut questionner, refuser, mentir, ironiser, ordonner, et cela fait avancer l'intrigue, oriente l'action dramatique dans une direction particulière.

²⁶⁵ Un texte dramatique est composé de dialogues, échanges verbaux entre les personnages, entre deux volontés. Il exprime une relation de conflit, de séduction, d'amour, de complicité, il expose deux points de vue opposés. Mais il a pour fonction de dévoiler cette relation au public ainsi que les faits ou le caractère de chaque personnage. Chaque échange constitue une réplique. Dialogues et actions sont indissociables : « dire, c'est faire ».

²⁶⁶ Les didascalies, indications scéniques données par l'auteur en marge des dialogues, indiquent le décor, les attitudes et le ton à adopter par les acteurs. Elles n'apparaissent qu'après le XVII^{ème} siècle. Le théâtre d'après-guerre a tendance à en augmenter l'importance (sous l'influence du scénario de cinéma).

²⁶⁷ La théorie classique des actes de langage prend son point de départ dans la conviction que l'unité minimale de la communication humaine est l'accomplissement (performance) de certains types d'actes. Austin, pionnier de cette théorie a élaboré une théorie générale de la parole comme action dans laquelle tous les énoncés sont investis d'une fonction pragmatique.

²⁶⁸ Roman Jakobson, à l'aide du schéma de la communication, distingue six facteurs de l'acte de communication auxquels correspondent six fonctions linguistiques: l'émetteur (expressive) envoie au récepteur (conative)un message(poétique) en utilisant un code(métalinguistique) dans un contexte(référentielle) donné par l'intermédiaire d'un canal(phatique), *Linguistique et poétique*, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1963. La théorie de la communication s'appuie sur l'analyse des fonctions du langage.

Montherlant. Ce chapitre traitera successivement de la rhétorique du pouvoir (dans quelle mesure le locuteur, détenteur de l'autorité veut imposer sa volonté), du message dans le discours (traditionnellement les fonctions du langage), les formes du langage.

Parce que la parole est action au théâtre, elle ne sera explicitée que dans un cadre communicationnel, en d'autres termes, le sens du discours est précisé par la situation de parole, c'est ce qu'illustrent les propos de Anne Ubersfeld lorsqu'elle souligne qu' : « Il n' y a pas de signifiante de la parole hors des conditions de l'énonciation »²⁶⁹, quand on parle, il existe des sentiments qui sont communiqués autour du langage.

Pierre Larthomas²⁷⁰ assimile la situation à l'ensemble d'éléments qui actualisent la parole c'est-à-dire, les circonstances dans lesquelles se trouve l'émetteur, le but qu'il veut atteindre, ses dispositions d'esprit, la qualité de son interlocuteur. Paul Ricœur²⁷¹ parle du contenu noématique du projet, c'est-à-dire le *pragma*. Pour lui, l'action fonctionne avec l'imagination. Ainsi, la parole de ces maîtres des lieux est étroitement liée à l'action qu'elle enclenche à savoir la satisfaction de leur volonté. Ils sont détenteurs de l'autorité nécessaire pour que leurs interlocuteurs soient tenus d'adopter et de suivre la conduite attendue. Autrement dit, action et intention du locuteur sont étroitement liées. Le sens pragmatique²⁷² de l'énoncé est fondamentalement lié à une situation duale locuteur/ auditeur : la reconnaissance de l'intention par l'auditeur.

Un acte de langage est une unité de parole définie dans sa capacité d'influencer ou d'orienter l'agir. L'énoncé est locutoire en ce qu'il est une prise de parole, production d'une séquence verbale sonore et organisée; illocutoire quand il établit ses conditions de réception et influence les relations entre participants; perlocutoire quand il indique l'effet recherché. On peut le qualifier, dans l'un ou l'autre cas, comme : représentatif ou constatif (soit expositif, soit

²⁶⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.104.

²⁷⁰ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, P.U.F., 1980, p.25.

²⁷¹ Paul Ricœur, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II* Paris, Seuil, 1986, p.249.

²⁷² La pragmatique linguistique s'est développée à partir de la théorie des actes de langage. Cette théorie montre que la fonction du langage n'est pas essentiellement de décrire le monde, mais d'accomplir des actions. Elle s'appuie principalement sur la notion d'acte de langage. L'initiateur de cette théorie est le philosophe britannique Austin John L. dans son ouvrage *How to do things with words* (1962). Elle est développée par Searle John R. dans ses deux ouvrages *Les Actes de langage* (1972), et *Sens et expression* (1982).

verdictif); impératif ou directif; promissif; expressif; décisif ou déclaratif²⁷³. La théorie des actes de langage²⁷⁴ élaborée par John Austin²⁷⁵ il y a près d'un demi siècle, ainsi que la pragmatique linguistique²⁷⁶ sont fondées sur l'hypothèse que dire une chose c'est la faire.

Anne Ubersfeld appliquera les résultats de la pragmatique au texte théâtral²⁷⁷. Elle suggère que le texte énoncé soit analysé à l'aide de la théorie des actes de langage. L'action, le faire, sont donc à l'œuvre dans le décryptage du discours et dans sa constitution. Le texte dramatique, dans sa manipulation rhétorique, génère l'action dramatique, il n'est pas une suite d'énoncés représentatifs et statiques auxquels s'oppose une action extérieure surajoutée à lui, au théâtre, la production d'une phrase est une action, c'est-à-dire un acte de langage. Il sera donc question de trouver la trace, dans le texte théâtral de Montherlant, d'une action effectuée par le maniement du discours. Nous reprendrons à notre compte les schémas de l'analyse des actes de langage selon les catégories d'Austin reprises par Searle. À travers la taxinomie proposée par Searle²⁷⁸, il sera question de distinguer dans les discours des personnages les

²⁷³David, Gilbert, et Bernard Lavoie. *Dramaturgie I : Exercices d'analyse dramaturgique, notes de cours et indications bibliographiques*, Montréal, Coop UQAM, vol. II, 1995, 177 p.

²⁷⁴ La théorie des actes de langage se fonde sur une opposition à « l'illusion descriptiviste » qui veut que le langage ait pour fonction première de décrire la réalité et que les énoncés affirmatifs soient toujours vrais ou faux. Selon la théorie des actes de langage, au contraire, la fonction du langage est tout autant d'agir sur la réalité et de permettre à celui qui produit un énoncé d'accomplir, ce faisant, une réaction, dans cette optique, les énoncés ne sont ni vrais ni faux.

²⁷⁵ Austin analyse chaque énoncé selon sa valeur locutoire, illocutoire, perlocutoire alors que Searle élabore une taxinomie à partir des actes illocutionnaires, ses cinq catégories sont établies d'après l'intention du locuteur : les phrases assertives, les directives, les promissives, les expressives, les déclaratives.

²⁷⁶ La pragmatique linguistique s'est largement développée sur la base de la théorie des actes de langage qui a pour thèse principale l'idée que la fonction du langage n'est pas tant de décrire le monde que d'accomplir des actions. Son développement par Searle, à la suite d'Austin a considérablement influencé le développement récent de la pragmatique linguistique. Cette dernière naît en 1955 à Harvard, lors des conférences de John Austin. Malgré les points faibles de son analyse (la typologie d'Austin est peu convaincante car de nombreux chevauchements et difficultés de classement se présentent : certains verbes se retrouvent dans plusieurs catégories), Austin pose les jalons essentiels, et c'est grâce à lui que naît la pensée pragmatique que va abondamment développer et affiner Searle. Il développe la théorie d'Austin dans deux de ses dimensions essentielles : les intentions et les conventions. Sa contribution principale consiste à distinguer, dans une phrase, ce qui relève de l'acte illocutionnaire lui-même et qu'il appelle le marqueur de force illocutionnaire et ce qui relève du contenu de l'acte qu'il appelle le marqueur de contenu propositionnel.

²⁷⁷ Anne Ubersfeld a mis en évidence en 1982 les lacunes dans les recherches sur le texte théâtral. Parlant de l'utilité d'une approche pragmatique du texte de théâtre, Ubersfeld a signalé dans le chapitre « Pour une pragmatique du dialogue de théâtre » de son livre *Lire le théâtre* que le sondage des relations existant entre les niveaux pragmatique et poétique d'un texte théâtral est un des problèmes non résolus de l'analyse théâtrale.

²⁷⁸ Pour analyser l'action dans les discours des personnages dans la dimension pragmatique, nous profiterons d'une part de la proposition de Searle concernant la taxinomie ou encore la caractérisation des actes de langage, cependant, sa distinction dans une phrase du contenu propositionnel et du contenu illocutionnaire

aspects de l'acte consistant à faire quelque chose par le langage. Comment fait-on en disant ? En quel sens dire une chose est-ce la faire ?

I-1- La rhétorique du pouvoir et l'action

Dans la plupart des pièces de Montherlant, la parole qui agit est celle du pouvoir, de la toute puissance. En effet, Ferrante, Cisnéros, Alvaro, Georges, Ravier, Bruno ou l'archevêque sont les personnages en position de « force ». ²⁷⁹ C'est alors que leurs prises de parole sont généralement orientées dans le but de faire agir les autres, de leur imposer un comportement.

I-1-1-La parole assertive

Cette parole informe. Le rôle des discours des personnages est de décrire un certain état de choses ou d'affirmer un fait. Un acte assertif engage le locuteur sur la véracité d'une proposition, Searle parle des assertifs. Les aspects locutoires, illocutoires et perlocutoires des assertifs permettent de déterminer quels actes sont accomplis à travers cette parole.

Le domaine du locutoire, selon Anne Ubersfeld²⁸⁰ comprend deux actes différents : « Réciter, dire des mots, et donner un sens à ces mots », Austin pense que dire en soi est toujours un faire²⁸¹. En effet, l'engagement que le locuteur prend en disant ces mots est un faire. C'est le cas de Aralo et Estivel dans *Le Cardinal d'Espagne*. Leurs échanges verbaux sont des assertions dont l'intention est de nous informer sur le personnage de Cisnéros. Ils essaient de justifier leur animosité vis-à-vis de ce dernier en exposant son caractère ignoble et odieux :

-Le cardinal n'écoute pas aux portes : d'autres écoutent pour lui. Mais il marche à pas de mouche. On ne l'entend pas.

-De sorte qu'il écoute sans écouter : la vertu est sauve. Penser que c'était un moinillon qui crevait de faim quand il était étudiant [...] Ce fléau a mis dans son jeu les rois de la terre et le Roi du ciel. (C.E.I, 1, p.17.)

nous semble insuffisante pour expliciter l'activité contenue dans l'énonciation, c'est pourquoi nous compléterons cette caractérisation des actes de langage par l'analyse d'Austin qui distingue trois activités dans toute énonciation (locutoire, illocutoire, perlocutoire).

²⁷⁹ Ils ne sont certes pas forts physiquement, mais ici, il s'agit d'une force du fait qu'ils prennent les grandes décisions qui orientent l'achèvement de l'action, ils obligent les autres personnages à agir selon leur volonté qui est ici l'objet principal.

²⁸⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le Dialogue du théâtre*, Paris Belin, 1996, p.100.

²⁸¹ Searle s'attache essentiellement aux actes illocutionnaires. Pour lui, une phrase énoncée sérieusement correspond à la réalisation d'un acte locutionnaire et surtout d'un acte illocutionnaire. Il distingue dans une phrase l'acte propositionnel c'est-à-dire l'expression d'un contenu appelé contenu propositionnel, que Austin appelle acte locutionnaire auquel il assigne une action, et l'acte illocutionnaire ou acte accompli en disant quelque chose. Pour lui, l'aspect perlocutionnaire est exclu.

Les dialogues du premier acte sont plus des actes de langage à valeur assertive. Ils ont pour but de fournir des informations aux lecteurs, qui sont des allocutaires implicites, la situation dans laquelle l'action sera entendue, sur ce que Aralo et Estivel tiennent pour des vérités sur la régence; comment Ciséros s'est retrouvé au pouvoir, qui était-il et pourquoi il tient la régence. Il est aussi question des méthodes barbares de gouverner. Ciséros est un personnage détesté : « Notre cardinal -moine est immortel. Quatre-vingt –deux ans sans doute. Mais défiant et dur, et amer, et tenant les lèvres tellement serrées qu'il lui est venu à la lèvre inférieure une petite blessure.»(I, 1, p. 16).

Le moine n'est pas apprécié, c'est ce que nous apprennent ces deux personnages. De plus, ils souhaitent sa mort. Le duc Estivel est chargé de nous faire sentir la violence des haines provoquées par le moine. Dans sa conversation avec Aralo, puis avec Cardona un portrait du grand personnage se dessine, sur cet aspect aussi, Montherlant s'est inspiré des pièces classiques où le personnage principal n'apparaît que par les réflexions de ceux qui parlent de lui au début :

Il a commencé en se montrant impitoyable parce qu'il avait peu de naissance, et qu'il lui fallait cela pour établir son autorité. Aujourd'hui, l'âge lui a fait perdre le flair des moyens qui obtiennent le succès. Alors il a recours à la force, c'est plus simple. On dirait aussi que par ses moments de violence il cherche à rattraper sa faiblesse de tant et tant d'autres heures. Quand on emploie la force pour se faire obéir, c'est que les ordres n'y suffisent plus. Quand on se redresse avec vigueur, c'est qu'on s'affaissait. Et on a le ton tranchant, quand l'âme ne soutient plus la voix. Tout cela se retournerait forcément contre lui, s'il devait vivre. Mais il n'aura pas le temps que cela se retourne contre lui, et c'est peut-être pour cela qu'il ose. (I, 2, p.24)

Cette description du cardinal Ciséros par Cardona exprime l'intention de ce dernier. Son discours sert à réaliser les actes de langage qui correspondent à des intentions²⁸² communicatives spécifiques, en premier, un but locutoire ; le fait qu'il parle de son oncle avec des précisions sur le comportement de ce dernier, sur ses actions rend le portrait actif et de ce fait explicite la qualité d'homme d'action (d'homme qui pose des actes) de ce moine. Il se base sur les actes du moine et s'engage ainsi sur la véracité de ce qu'il dit.

En second, Cardona, par la description qu'il fait de son oncle agit par son intention illocutoire, justifier le comportement de ce dernier, sa méchanceté; l'acte perlocutoire en troisième lieu quant à lui consiste à faire comprendre à Aralo et Estivel la faiblesse réelle du moine, de sorte qu'il soient plus indulgents, moins acerbes avec lui. Car la pièce débute sur des cris de haine et de colère de ces seigneurs exacerbés par la domination de Ciséros.

²⁸² L'intention est l'état mental : la pensée, la croyance, le désir, etc.

Ces haines et colères qu'expriment les premiers personnages présentés dans cette pièce sont des paroles instrument de l'action. À travers elles, les conflits sont mis en place, Cisnéros est en danger parce que ses ennemis sont nombreux. L'action est déclenchée, parce que, le régent est conscient du danger qui plane au-dessus de sa tête, cette haine lui procure paradoxalement du pouvoir parce qu'elle lui permet de mater davantage : « Sachez que je fais ce qu'il faut pour qu'on me haïsse, et que je remonte quand bon me semble cette machine de haine. » (I, 7, p.41).

Ce qui domine dans cette vision par les autres, c'est l'idée d'un homme dur, dévoré par la passion du pouvoir, impitoyable et animé d'un singulier mépris pour ses semblables. Ces deux personnages croient et veulent nous faire croire en la cruauté du moine, pour par la suite justifier à nos yeux leur attitude. Mieux ils veulent nous rendre complices de leur haine.

Ils s'expriment avec violence pour faire comprendre sans perdre de temps toute la haine qu'ils portent au cardinal. Leurs plaisanteries justifient la dictature du cardinal. Si les deux personnages sont convaincus de la pertinence de leurs propos et de la justesse de leur haine, leurs propos visent aussi à influencer mutuellement leurs comportements respectifs : Aralo en insultant le moine teste la haine de son compagnon Estivel ; cela se justifie dans leur jeu de question réponse : « - Qui est mort ?

- Devinez

- Lui ? » (I, 1, pp.15-16)

Mais aussi celui des autres à l'instar de Cardona dont l'avis est encore mitigé. À son tour le moine partage leur insensibilité. Il laisse penser qu'il est un roc pour éloigner toute tentative de velléité. En effet il sent et sait qu'il est détesté, que son autorité et son pouvoir sont contestés, mais voudrait entretenir l'image qu'il s'est forgé pour continuer à inspirer la crainte il affirme :

Je sais bien qu'il me faudra disparaître, mais cela n'est pas pour demain. J'ai autre chose à faire qu'à mourir. La nature peut contre moi ; les hommes, eux, n'ont jamais rien pu de sérieux contre moi. [Mon autorité est établie sur des fondements si solides, et j'ai si bien pris mes mesures contre tout ce qui pourrait l'ébranler.] Ceux qui me veulent du mal me donnent un spectacle comique, mais cela est difficile à leur faire comprendre. (I, 7, p.41)

Cette tirade assertive, non seulement nous informe sur le climat qui règne dans la régence, mais en plus Cisnéros communique à son interlocuteur et aux autres que toute

tentative de complot serait vaine, ainsi rappelle son autorité suprême. En outre, il contribue à confirmer ce climat de crainte, d'aversion et un profond dégoût à son égard.

Le cardinal Cisnéros, imbu de sa personne et de son autorité, affirme sa toute puissance par les mots. Son intention est de faire régresser les velléités, dissuader ceux qui s'opposent à lui, mais l'effet escompté est contraire à ce qu'il attend : au lieu de faire peur, il engendre plutôt du mépris.

Au moment où l'Infante²⁸³ vient crier sa colère au roi du Portugal, elle lui signifie directement l'affront dont elle est victime, sa douleur d'être éconduite : « Je me plains à vous, je me plains à vous, Seigneur ! Je me plains à vous, je me plains à Dieu ! Je marche avec un glaive enfoncé dans mon cœur. Chaque fois que je bouge, cela me déchire. » (I, 1, p.17). Son cri signifie la profondeur de sa blessure, c'est une plainte qui demande réparation. Le roi devrait rétablir l'ordre des choses, laver cet affront. Son discours attend une réaction qui serait à la mesure de la peine qu'elle ressent. L'allusion faite à un glaive qui transperce son cœur doit convaincre le roi sur les faits dont elle est la victime. Et la réaction de son allocataire ne se fait pas attendre, il convoque derechef son fils qui est à l'origine de l'incident. Sa dureté envers se dernier est alors justifiée. Il s'agit comme le reconnaît Romain Lancrey-Javal²⁸⁴, dès l'attaque des pièces, de faire l'interlocuteur juge, de lui arracher un verdict. La conviction passe par la prière dans *La Reine morte*, la supplique indique l'objet d'une requête.

On établit une culpabilité et l'innocence ; entre ceux qui incarnent les aspirations individuelles (Pedro et Inès) et ceux qui représentent l'intérêt supérieur de l'Etat (Infante et Ferrante). En dénonçant publiquement l'offense subie, l'Infante fait une requête qui sollicite une réparation immédiate.

En conséquence, le roi fait la promesse de régler la situation, sa promesse est de rétablir l'ordre des événements : « Si moi, le Roi, je vous dis que je comprends votre mal, et si votre mal n'en est pas adouci, à votre tour vous m'avez offensé. » (I, 1, p.19), après l'entente qui a été faite entre les rois des deux royaumes : une union des héritiers qui viendrait consolider la puissance des deux royaumes (Espagne et Portugal) récit qui nous est révélé dans la tirade de l'Infante (I, 1, p.18). Non seulement elle rappelle au roi les faits et les promesses qu'il est censé connaître mais aussi, cette demoiselle informe le spectateur ou le lecteur sur les

²⁸³ Henry de Montherlant, *La Reine morte*, Paris, Gallimard, 1947, p. 17.

²⁸⁴ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de la Reine morte*, Op. Cit. p.67.

événements qu'il ignore, justifiant ainsi son humiliation, dans le but de nous faire compatir et de pousser le roi à réagir, à remédier à cette situation ; mais aussi et surtout à la rétablir dans sa dignité, dans son orgueil blessé.

Ferrante doit montrer à l'Infante qu'il partage son chagrin, lui exprimer son regret. Il ne se fait pas prier, ses énoncés, pour calmer la princesse de Navarre seront des actes de langage promissifs. Il s'engage à laver l'honneur blessé de la demoiselle. Son intention vise son action future : « De grâce, Infante, restez quelques jours encore. Je vais parler au Prince. Sa folie peut passer. » (I, 1, p.21).

La réplique expressive de cet homme correspond d'abord à une prière, une supplique. Le « De grâce » traduit un état d'esprit. Le roi partage la douleur de son interlocutrice et le lui signifie ; « Votre mal est mien ». Ainsi, le roi est autant affecté par cette nouvelle que l'Infante. On soulignera cette communion des deux personnages au niveau de leurs ambitions ; ils sont de la même veine, du même camp, celui des « hommes d'honneur », c'est pourquoi la réaction de Ferrante ne sera pas juste une action en vue de satisfaire la jeune princesse, mais une solution en vue de rétablir l'ordre des choses pour que soit accompli le grand dessein.

Il promet alors de parler au Prince afin de l'amener à revisiter sa position, de le convaincre d'épouser la Princesse de Navarre. Le verbe « peut » traduit aussi son incertitude par rapport à l'action à mener ; c'est un vœu dont la garantie de réussite n'est pas assurée. Il avoue les limites de son autorité, donc le pouvoir de son fils, c'est d'ailleurs pourquoi il dit à Don Manoël : « .J'ai honte. Je ne veux pas que mon fils sache ce qu'il peut sur moi, ce que ne pourrait pas mon plus atroce ennemi. » (I, 3, p.111)²⁸⁵.

Ses interrogations qui vont suivre laissent penser à des regrets, la réaction de son fils est à redouter, Ferrante craint aussi une déception pour son acte (son fils). En réalité, il n'y a pas de réponses à ses questionnements: « Ah ! Pourquoi, pourquoi l'ai-je créé ? Et pourquoi suis-je forcé de compter avec lui, pourquoi suis-je forcé de pâtir à cause de lui, puisque je ne l'aime pas ? » (R.M., I, 3, p.25). Ces interrogations ont une valeur expressive dans la mesure où elles extériorisent l'inquiétude et la lassitude de Ferrante.

En fait ces énoncés à valeur interrogative sont des assertions dissimulées. Le Roi prétend ne pas éprouver de l'amour pour son fils, mais doit compter avec lui pour ses intérêts, le mariage consacrerait la puissance de son royaume, quoique cet enfant soit l'origine de la

²⁸⁵ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *La Reine morte* », Paris Gallimard, 1972.

souffrance et du mal qu'il ressent à cet instant. Il regrette d'avoir affaire avec ce fils indigne qu'il ignore, ce fils qui ne respire pas à la hauteur où il respire (I, 3, p.27). L'action intérieure est celle que l'on reconnaît dans le trouble que le comportement de Pedro crée chez son père.

Volontairement ou non, Pedro a de l'influence sur son père, même taxé d'être médiocre, la place qu'il occupe dans l'action n'est pas de moindre importance. Il est au cœur des grands enjeux politiques et même psychologiques de son père. Ce dernier le convoque pour lui communiquer ses décisions, ses paroles ne sont pas des requêtes mais des ordres, ce sont des énoncés à valeur directive. Le roi menace son fils de représailles au cas où il ne se plierait pas à sa volonté : « Dieu est derrière. Moi, le Roi, me contredire, c'est contredire Dieu. Mais me contredire en cette affaire-ci, c'est le contredire deux fois. [Dans cinq jours vous me direz si vous épousez l'infante. Sinon...» (I, 3, p.29).

Ferrante place sa volonté à un niveau suprême, elle est irrévocable et indiscutable, ses voies sont incontournables comme celles du Seigneur. Ce personnage identifie la volonté divine à la sienne comme le fait aussi Alvaro lorsqu'il affirme son choix : « Quand à moi, je vous le répète : je n'irai pas au Nouveau Monde- jamais ! A moi cela me plaît ainsi. Et c'est ainsi que cela plaît à Dieu. » (M.S. II, 2, p.87).

Dès le lever du rideau, la colère de l'Infante donne au style sa tension, et comme ce qui l'a provoquée constitue le sujet de la pièce (Le dédain de Pedro pour l'union navarraise), le personnage est conduit à justifier son courroux, et les autres s'attèleront à faire de même pour leur comportement. En cela, les paroles de la jeune fille sont un instrument pour l'action; le roi partageant sa peine devra prendre des mesures pour rétablir la situation, et les siennes seront action car elles produisent un mouvement : Pedro doit s'expliquer puisque le roi a promis de réparer l'outrage.

Les premières scènes des pièces de Montherlant nous informent sur des événements qui ont précédés le récit. Les paroles qu'elles contiennent déclenchent l'action au sens des événements, du faire. Elle(action) est effectuée par le maniement du discours ; dans les intentions communicatives du locuteur qui, en énonçant ses paroles, agit sur les personnages d'une part à travers le but qu'il assigne à ses propos, et d'autre part, dans la réaction de l'interlocuteur. Ces scènes appelées dans le langage dramaturgique scènes d'expositions ont une double dimension : illocutoire parce qu'elles sont un échange entre interlocuteurs, échange dont le but est de produire des actions. L'autre dimension, perlocutoire est aussi présente lorsque les dialogues visent à établir une réalité qui est considérée comme vraie par celui qui

énonce et qui vise à changer l'état mental de l'allocutaire, l'amener à la considérer comme information donc par la suite à modifier sa vision des choses.

La parole qui engage l'action²⁸⁶ dans *La Reine morte* et *Le Cardinal d'Espagne* dans ces premières scènes est celle du mouvement: les corps d'Aralo, Estivel, l'Infante entrent en scène dans un mouvement brusque qui est exprimé dans la virulence de leurs propos et la ponctuation qui dénote l'exaltation, la surprise, la colère : « - J'ai une nouvelle enivrante à vous apprendre !

-Qui est mort ?

Devinez.

-Lui ?»(C.E, I, 1, pp.15-16)

En revisitant l'exposition de *La Reine morte*, les informations sur le projet du mariage politique sont apportées, le mariage et la maternité secrets d'Inès par la suite sont détaillés, enfin, à l'acte final, est admis et reconnu, l'échec des deux projets: le mariage passé débouche sur la mort d'Inès, et le projet de mariage n'aura plus lieu. Selon l'expression de Lancrey-javal Romain²⁸⁷, l'action (le projet de Ferrante) s'engage pour s'annuler, et Montherlant, parle de la « *non action* »²⁸⁸. Dans cette pièce, tout part d'un fait non réalisé, à savoir l'outrage que Pedro inflige à l'Infante, le refus du mariage, puis se succèdent des instructions suite à la requête de l'Infante, la situation finale sera le refus par Pedro d'exécuter de l'ordre de Ferrante.

Marie dans *Fils de personne* se plaint de son incommodité à cannes et signifie à Georges qu'elle s'y sent mal, que le climat méditerranéen de cette ville n'est pas favorable à son bien être, elle n'est pas épanouie :

Il y a un fait : je ne puis vivre à Marseille. Ce bruit, et puis ce mistral... [...] Et il y a un fait : vous vivant à Marseille, et nous deux autre part, vous ne pouvez plus guère voir le petit. Et alors je me demande si toute notre organisation actuelle, qui avait pour but de le rapprocher de vous, n'a pas perdu sa raison d'être. (I, 1, p.31)

²⁸⁶ L'action dans cette partie est effectuée par le maniement du discours qui est considéré selon la théorie pragmatique comme un acte de langage, c'est-à-dire que le langage a une intention communicative ; les mots sont ici les moyens pour l'action.

²⁸⁷ Romain Lancrey-javal, *Le langage dramatique de la reine morte*, Op. Cit. p.118.

²⁸⁸ Ferrante veut réaliser le mariage navarrais qui doit consolider la puissance de son royaume, mais aussi retrouver son fils, mais les obstacles sont nombreux.

Ces propos de Marie sous entendent qu'elle ne peut plus vivre à Cannes, le climat morose dont elle se plaint n'est plus qu'un prétexte : « Vous vous plaignez par ce temps merveilleux ! » (I, 1), sa volonté est d'amener Georges à comprendre son point de vue : le départ. Elle lui rappelle de plus un autre fait, ils ne vivent pas au même endroit, donc elle se sent seule.

Lorsque Marie prétend que : « La côte d'Azur est traître. Ces rues où s'engouffrent le vent de mer... et les couchers de soleil... » (I, 1, p.28), l'effet perlocutoire est que Georges la laisse, elle et son fils, changer de ville, il y a dans l'air l'idée d'une nouvelle séparation, puisque par la suite il éclaire et va au bout de la pensée de la femme : « Vous rentriez à Paris : c'est cela, n'est-ce pas ? La scission. ». Contrairement à la persuasion, Marie provoque de la colère chez Georges. Ce qui le pousse à se plier à cette volonté, d'autant plus que son fils manifeste de l'indifférence : « Votre fils désire rentrer avec vous à Paris. Vous pourrez donc, si bon vous semble, prendre le premier train des réfugiés qui partira. » (I, 4, p.41).

Marie exprime son désir de se rendre à Paris, mais pour le faire elle s'y prend par des assertifs, pour décrire une situation qui n'est pas réelle. Elle prend pour prétexte le climat de Cannes qui ne lui sied pas. Marie critique la vie de cette ville qui ne correspond pas à son humeur. Elle voudrait que Georges consente à la laisser partir à Paris. Au-delà de sa volonté d'aller à Paris, Marie dans ses propos, dénonce sa solitude.

Si Georges est prompt à saisir le sens des propos de son allocataire, c'est qu'il y a eu des situations similaires. Et même si la relation transactionnelle²⁸⁹ n'est pas immédiate, l'interaction est effective, le message est passé ; c'est comme une préparation de terrain, une amorce du débat. D'ailleurs ses propos antérieurs qui sous-entendent que le père de Gillou aurait d'autres préoccupations plus importantes que celle de s'occuper de son fils sont un préambule au conflit qui va opposer les deux parents : « Penser que vous consacrez à votre fils- ne parlons pas de moi : je ne compte pas- un jour et demi par semaine, et que vous parvenez à ronger sur ce pauvre jour et demi ! Arriver ici à près de dix heures du soir ! » (I, 1, p.30). Non seulement elle est jalouse du fait que son ancien amant soit avec une autre, mais en plus elle cherche des justifications pour son prochain déplacement qui va signifier la séparation du père et du fils. Son allusion à « Mademoiselle Janine va bien ? » est une

²⁸⁹ La dimension transactionnelle est un échange entre interlocuteurs, échange dont le but est de produire des actions, c'est encore le but illocutoire, la dimension interactionnelle quant à elle vise à établir une réalité considérée comme vraie par celui qui énonce, et veut changer l'état mental de l'allocataire de manière à changer sa vision des choses, à rapprocher au but perlocutoire.

interrogation certes, mais qui n'attend pas en réalité de réponse puisque l'état de santé ne la soucie guère, elle voudrait signifier à son interlocuteur son manque d'engagement vis-à-vis de d'eux, son irresponsabilité, justifiant par ces reproches son désir de quitter la ville.

Dans ces pièces, les différentes interactions ne relèvent pas nécessairement de faits vérifiables. Les personnages font dans certains cas passer des messages dans le but d'obtenir une réaction transactionnelle, des actions. La parole qui n'existe qu'en fonction d'une action, est en situation dans la mesure où elle est émise dans des conditions bien précisées. Une situation initiale décrite comme étant dans un état de manque, d'insatisfaction, de révolte face à son allocataire qui est pour les cas présentés en position de supériorité du fait de son statut, ou de son âge. Et c'est ce dernier qui doit être au centre des différentes transformations qui devraient s'opérer.

Alors que Pedro qui a su scruter son père n'ose pas lui dire la vérité, Inès prend les devants et lui annonce son mariage secret (III, 6), et plus tard, après que Ferrante l'aie mise en confiance: « Eh bien ! Dona Inès, je plaisantais : soyez toujours vraie avec moi ; vous n'aurez pas à vous en repentir » (I, 5, p.44), elle lui avoue attendre un enfant. Cette révélation est fatale pour la jeune femme car elle entraîne des conséquences dramatiques. Inès, en annonçant sa grossesse et son mariage, veut simplement mettre Ferrante au courant d'une situation qu'il ignore, pour qu'il l'accepte et renonce au projet navarrais, son intention est aussi de se faire accepter, de ne plus avoir peur, de vivre dans la sérénité, mais l'effet perlocutoire sera la mort.

Ferrante donne à la jeune femme le droit de lui parler avec sincérité. À priori, ses mots ont une valeur déclarative, mais, compte tenu de la situation d'énonciation qui juxtapose un roi et son sujet, l'énoncé est une injonction. Marie est sommée de dire la vérité au roi. En accomplissant un acte illocutionnaire, c'est-à-dire suggérer à Inès de lui dire la vérité, il exécute en réalité un ordre compte tenu de sa position de roi. Il s'assigne un certain rôle et assigne à l'interlocuteur un rôle complémentaire. Ferrante exprime sa volonté que Inès suive une conduite, celle de lui dire la vérité. Il se présente alors comme détenteur de l'autorité nécessaire pour que son interlocutrice soit tenue d'adopter la conduite qu'il attend d'elle, simplement parce que c'est sa volonté, telle est la réaction de Marie:

Ô mon Roi, je ne vous abandonnerai pas parce que vous dites la vérité, mais au contraire, moi aussi, je vous dirai enfin la vérité totale, que j'ai un peu retenue jusqu'ici. Ô mon Roi, puisque cette nuit est pleine de grandes choses, qu'enfin je vous en fasse l'aveu : un enfant de votre sang se forme en moi. (III, 6, p.131)

Ces dangereuses révélations, laissent éclater la jalousie dans le cœur de Ferrante et vont produire des actions : « Capitaine, dona Inès de Castro sort d'ici et se met en route vers le Mondego, avec quatre à elle, peu armés. Prenez du monde, rejoignez-là, et frappez. » (III, 7, p.143). D'une part, il y aura un motif politique de dénouer la situation : comment se débarrasser de cet obstacle ? Et d'un autre côté le motif sera personnel, il n'aime pas le bonheur ni l'avenir donc il faut détruire tout ce qui y aspire : « 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... » (III, 8, p.145).

Pour cette femme, ces déclarations sont des faits qu'il faut assumer parce que réels. Mais pour le roi, il s'agit d'un affront, d'un défi à son autorité, et d'une proclamation de succès et de bonheur, or c'est tout ce qu'il méprise : « J'aime décourager. Et je n'aime pas l'avenir. » (III, 6, p.136). Sa vérité détermine finalement la décision du roi, qui jusque là hésitait. Les paroles d'Inès engendrent des actes chez Ferrante, c'est elle qui lui donne le courage d'aller au bout de sa volonté de la faire disparaître. Elle anéantit toutes ses hésitations, c'est ce qu'affirme Paul Ginestier²⁹⁰ : « Certes Inès gêne la politique du roi, mais le bonheur immense qu'elle proclame scelle son destin. » [Sic]. En effet, le monarque lui déclare : « Vous vous êtes servie de votre enfant à venir, pour remuer mon enfant passé. Vous avez cru habile de me faire connaître votre maternité en ce moment, et vous avez été malhabile. » (III, 6, p.139). La parole de la dame est mise en échec par le roi qui y trouve au contraire une forme de manipulation, d'où son exaspération.

En réalité, Inès a cru jouer sur la sensibilité de son beau-père, dans un moment de faiblesse il s'est confié à elle, c'est donc pour lui rendre la pareille qu'elle s'est aussi confiée à lui; il est question de confiance et non de stratégie manipulatrice comme le croit Ferrante. Ses paroles n'auront pas l'effet souhaité. Toutefois, l'aveu de la jeune femme reste habile. Faisant allusion au sang de Ferrante : « un enfant de votre sang se forme en moi. » (III, 6, p.131), elle fait appel à son affection. Cependant, elle ne manque pas d'exposer sa naïveté que le roi relève avec ironie : « Je vois que vous avez une profonde connaissance de l'âme humaine. » (III, 6, p.123). Inès se livre constamment à un chant d'amour maternel qui au lieu d'attendrir son interlocuteur, l'irrite. Dans son aveu, Inès exalte son amour de vivre, son bonheur, son exigence de la perfection, ce chant du bonheur s'entrelace au chant de mort de

²⁹⁰ Paul Ginestier, *Montherlant*, Paris, Seghers, 1973, p.30.

Ferrante : « Encore un printemps à recommencer, et à recommencer moins bien ! [...]J'aime décourager. Et je n'aime pas l'avenir. [...] La foi des autres me déprime. » (III, 6, pp132-136-138). Dans ses propos, Inès fait part de générosité, de compassion et de pitié (III, 6, pp131, 132) et à cela, Ferrante va réagir.

De manière générale, les actes de langage assertifs dont le but est de transmettre une information ne remplissent pas tous leur condition de satisfaction, car, l'acte d'assertion est satisfait si : « Son contenu propositionnel représente correctement comment les choses sont dans le monde ». ²⁹¹. Compte tenu du caractère assez subjectif des portraits que font les personnages, la véracité de ces actes de langage assertifs est problématique ²⁹². De ce fait, l'assertion chez ces personnages devrait être mesurée, en d'autres termes, toutes les informations ne sont pas pertinentes du moment où l'effet perlocutoire n'est pas toujours celui qui est espéré. L'action occasionnée par la parole des personnages n'est pas toujours celle qui aurait dû se produire. Cisnéros durcit d'avantage malgré les propos acerbes des courtisans, Alvaro ne cède pas à la demande de ses compagnons, Ferrante ne revient pas sur sa décision, Bruno reste dans sa position.

Connaissant les différentes intentions des interlocuteurs dans les pièces de Montherlant, il serait loisible d'analyser la majeure partie de leurs propos comme des amplifications d'une vision, ternie soit par la colère, ou par la haine. D'une manière générale, les propos des personnages tiennent dans un contexte conflictuel où personne n'est d'accord avec l'autre, donnant un caractère subjectif aux portraits que les uns font des autres, aux différentes conceptions des choses et du monde, compte tenu des ambitions de chacun. C'est pour le confirmer que Austin affirme : « La question peut surgir de savoir si vous aviez raison d'affirmer, d'avertir, ou de conseiller ; non pas au sens de savoir si c'était opportun ou non, mais au sens de savoir si c'était bien ce qu'il convenait de dire, étant donné les faits et votre connaissance des faits, ainsi que les fins selon lesquelles vous parliez. » ²⁹³. Cela revient à maximiser la pertinence pragmatique de l'acte lui-même, chaque personnage parlant dans un but précis : faire changer d'opinion à son interlocuteur, le pousser à agir, lui donner une information qu'il ignorait.

²⁹¹ Daniel Vanderveken, *Les Actes de discours*, p.22, cité par Denis Vernant, *Op.Cit.*, p.61.

²⁹² Vernant souligne cependant que la question n'est pas au niveau de la véracité du contenu propositionnel de l'acte assertif, que le fait soit existant en soi ou pas, le plus important est de savoir si le locuteur a raison d'effectuer l'acte d'assertion étant donné la situation interlocutive.

²⁹³ John Langsham Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, seuil, 1970, p.147.

Les actes de langage assertifs sont récurrents dans les pièces de Montherlant, en effet, les personnages utilisent beaucoup les tirades, c'est le cas de Ferrante, de Georges, de Ravier, de la sœur Angélique, de la reine Jeanne, du cardinal, pour se limiter à ceux-là. Ils cherchent à agir sur autrui, en lui donnant des informations qu'il n'ignore pas toujours. En réalité, ces tirades sont destinées au public qui doit être informé des événements qui ne sont pas représentés. Si l'assertion reste assez statique sur le plan actionnel, c'est-à-dire qu'elle ne montre pas explicitement l'action²⁹⁴, l'injonction est d'un tout autre ordre.

I-1-2-La parole injonctive et la parole d'autorité

Les injonctions sont courantes dans ces pièces. Les personnages qui en font usage abusivement sont les parents, personnages centraux. Selon la terminologie de Searle²⁹⁵, les injonctions sont à classer parmi les actes de langage dits *directifs*²⁹⁶. On parle de type de parole injonctif ou impératif. Le locuteur veut agir sur l'interlocuteur pour obtenir de lui un certain comportement (fonction conative de Jakobson).

Dans l'injonction, le locuteur pose, dans son énoncé, une action à réaliser (« à dire » ou « à faire ») et impose cette action à l'interlocuteur de manière combinatoire, pour que celui-ci l'exécute; le locuteur se donne ainsi un statut de pouvoir, d'autorité. Pour sa part, l'interlocuteur qui est supposé avoir compétence pour exécuter l'injonction, reçoit une obligation de faire (ou de dire), à laquelle il est censé se soumettre sans autre alternative car tout refus d'exécution comporte, à des degrés divers, un risque de sanction. Au début de *La Reine morte*, Ferrante réduit son fils Pedro au silence lorsqu'il lui intime l'ordre de l'écouter: « Maintenant, écoutez-moi » (R.M., I, 3, p.25). Pedro est enjoint non seulement à se taire, à mettre de côté ses projets, mais aussi à réaliser, maintenant la volonté de son géniteur. C'est sur le même ton qu'il intimerà à la fin l'ordre de faire tuer Inès : « Appelez-moi le capitaine Bathala. [...].Capitaine, dona Inès de Castro sort d'ici et se met en route vers le Mondego, avec quatre hommes à elle, peu armés. Prenez du monde, rejoignez-là, et frappez. Cela est cruel, mais il le faut. Et ayez soin de ne pas manquer votre affaire. » (III, 8, p.144). À travers ces actes de langage, Ferrante entreprend d'obtenir de Pedro qu'il obéisse, c'est-à-dire qu'il

²⁹⁴ La parole des personnages est action dans la mesure où elle produit un effet, elle part d'une intention, elle est proférée dans le but de faire ou de faire faire quelque chose. Il faut rappeler que chez Searle, la production d'une phrase est une action, c'est-à-dire un acte de langage, *Sens et expression. Etude des théories des actes de langage*, Editions de Minuit, Paris, 1982.

²⁹⁵ Searle, « *Taxonomie des actes illocutoires* », *Sens et expression*, Les Editions de Minuit, Paris, 1982.

²⁹⁶ Searle a élaboré une taxinomie à partir des actes illocutionnaires alors que Austin est parti sur les verbes illocutionnaires. Les catégories de Searle sont établies d'après l'intention du locuteur.

accepte d'épouser l'Infante : «Vous m'entendez ? Je veux que vous épousiez l'Infante » (I, 3, p. 114)²⁹⁷. Le verbe vouloir est exprimé dans toute sa force illocutoire, c'est-à-dire que le désir est explicitement dit, Il signifie un ordre, une sommation d'obéir sur le champ ou dans un futur. Il procède de l'exigence.

Le roi a l'habitude d'adopter un ton comminatoire lorsqu'il s'adresse aux autres protagonistes: « Don Pedro a eu un non brutal, et il a eu la folie de le dire même à l'Infante. Mais ce n'est là qu'un premier mouvement, sur lequel je veux qu'il revienne. A vous de l'y aider. [...] Faites-le donc, sous peine de mon déplaisir, et vous souvenant que toute adhésion qu'on me donne agrandit celui qui me la donne » (I, 6, p.124).²⁹⁸ Les ordres sont identifiables dans les verbes exprimant la volonté tels que « veux», « faites » ; le roi exprime non seulement sa volonté mais invite aussi à agir selon son désir.

Son fils devrait obtempérer, mais les obstacles sont plus solides. Son « Dans cinq jours vous me direz si vous épousez l'Infante. Sinon....» (R.M., I, 3, p.32) ne donne qu'un choix à Pedro qui est informé par ces propos de la menace qui pèse sur lui et sur Inès: « Un roi se gêne, mais il n'est pas gêné» (I, 3, p.28). On connaît par ces propos l'issue de la pièce au cas où les injonctions de Ferrante ne recevaient pas une adhésion totale: la mort. Le père a déjà tranché: « En vous ma suite et ma mémoire. Même si vous n'en voulez pas. Même si vous n'en êtes pas digne. » (I, 3, p.32). Ferrante fait savoir à son fils le pouvoir qu'il a de le faire agir malgré ses réticences. En rappelant leurs relations tendues qui remontent dans un lointain passé, il lui signifie sa déception.

Lorsque la volonté du roi est soumise au refus d'obtempérer de Pedro, il le condamne : « Don Christoval, je vous confie une mission pénible pour vous. Avec trois hommes de bien, vous allez arrêter sur-le-champ le personnage que j'ai pour fils. Vous le conduirez au château de Santarem, et vous l'y détiendrez jusqu'à ce que j'aie désigné qui le gardera. » (I, 5, p.125)²⁹⁹. Pedro, dans la colère de se voir humilier par son père, a une réaction courageuse lors de son arrestation. Il se comporte à ce moment en héros à travers une réaction digne et furieuse : « Dans les prisons de mon père je vais retrouver la fleur du royaume» (I, 7, p.53) ; il remet ainsi en question le pouvoir de son père.

²⁹⁷ Montherlant, *Théâtre*, Paris Gallimard, 1972.

²⁹⁸ Montherlant, *Théâtre*, Paris Gallimard, 1972.

²⁹⁹ *Id. Ibid.*

En effet, si Pedro avait jusque là fait preuve de lâcheté, il trouve enfin le courage de se souvenir de ceux qui seront ses « frères » car dans les prisons de son père, il trouvera la force de châtier ou de remercier, c'est dans ce sens que Lancrey-Javal Romain³⁰⁰ parle du « Démenti apporté au verdict de son père. ». En cela, la parole d'autorité du père a des répercussions sur le comportement du fils. Au lieu d'être médiocre comme il l'a précédemment décrit, Pedro va retrouver la témérité. La décision de faire périr Inès est également un arrêt de mort pour le roi. Elle appelle le dénouement de la pièce. Ces décisions enclenchent des actions et déterminent les personnages. En effet, les injonctions du roi imposent une action de la part des autres personnages. Il veut faire agir, incite son interlocuteur à adopter un comportement, à accomplir une action, à exécuter des ordres sur la façon de faire. L'Infante doit rester quelques jours encore, Pedro doit accepter ce mariage, Inès doit l'aider à convaincre son fils de revenir sur son refus, Don Christoval doit mettre Pedro en prison...

De ce fait, toute la pièce est dominée par les phrases directives de Ferrante. C'est ainsi que certains critiques ont trouvé en elle le thème de la peur c'est aussi l'avis de Pedro qui déclare : « Mais songez que le monde entier vit sous l'empire de la peur. » (R.M., I, 4, p.38). C'est parce que dès le premier acte, il donne à la pièce cette tonalité injonctive ; il exige que l'Infante lui accorde quelques jours pour gérer le refus de Pedro : « Restez jusqu'au terme des fêtes données en l'honneur de Vos Altesses. Si don Pedro était irréductible, vous partiriez, mais tout scandale serait évité. » (I, 1, p.109)³⁰¹ ensuite c'est au tour de Pedro, Don Christoval et Inès de recevoir des ordres de Ferrante. Cependant, même si le roi se fait obéir, il n'arrive pas toujours à ses fins, parce que le mariage n'aura pas lieu.

Les injonctions de Georges: ne pas aller au Havre ou ne pas lire le journal sont aussi les moyens pour ce père de faire adopter un certain comportement à son fils afin qu'il devienne quelqu'un de bien : « Vous n'irez pas au Havre » (II, 5, p.92). Ce dernier ne réagit pas selon ses attentes, on contraire il se révolte: « Tout est défendu ! Il y a un mois, tu nous as défendu d'aller au Havre. Maintenant on ne peut plus lire le journal. On ne peut pas écouter la radio. On ne peut plus jouer aux cartes. » (F.P., III, 1, p.102).

³⁰⁰ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Op.Cit., p.206.

³⁰¹ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Op. Cit., p.206.

Au lieu d'obtenir entière obéissance, Georges affronte une réaction de révolte de la part de son fils. Son autorité sur ce dernier est fragile ; ce qui s'explique par la tension, due à l'incompréhension entre père et fils : « Ah ! Ça, alors. Y a de l'abus ! Tu nous embêtes, à la fin. J'en ai marre, moi ! J'en ai marre ! » (F.P., III, 1, p.109).

Les relations entre père et fils sont dans une situation conflictuelle : « Je t'ai défendu de chanter cette chanson quand je suis là. » (II, 4, p.235). La plupart des injonctions de Georges visent à interdire un certain comportement à son fils, dans le but de l'amener à s'améliorer. Malheureusement, la transaction ne sera pas celle attendue. L'effet perlocutoire sera plutôt une révolte dans la mesure où son fils élude toute discussion sérieuse avec lui affectant de s'intéresser aux journaux. La parole d'autorité en tant qu'élément central de l'action (la parole est action) est généralement celle des parents, des rois, des monarques, de ceux qui détiennent le pouvoir, des personnages principaux. Le pouvoir paternel selon Jacques Scherer³⁰², tout comme le pouvoir royal sont absolus et généralement indiscutés, selon les idées du XVII^{ème} siècle.

Alvaro aura un peu plus de chance, ses injonctions simulées en suggestions feront de lui un homme heureux d'avoir atteint ses objectifs. Après avoir critiqué les amours de sa fille, celle-ci finit par s'allier à la cause de son père en lui divulguant le mensonge qui aurait pu le perdre. Lorsqu'il dit à sa fille : « Si vous aviez pressenti une fois seulement ce qu'est la face de Dieu, vous détourneriez la tête dans la rue pour ne pas voir la face d'un homme. » (II, 2, p.87). Alvaro critique les amours de sa fille et lui demande implicitement de se détourner de l'homme pour suivre Dieu. Le résultat est positif : « Mon père, je ne veux que ce que vous voulez. » (II, 2, p.87), elle sacrifiera son bonheur pour satisfaire son père : « Partons pour mourir, sentiments et amours. Partons pour mourir. » (III, 5, p.129).

Cisnéros, exige que son neveu l'accompagne chez la reine : « Le cardinal me commande de l'accompagner demain chez la reine!... » (C.E., I, 9, p.50), tout en sachant au préalable le déplaisir de cette mission, mais son but est de le rendre moins pusillanime ; en effet ce fils manque de courage et de dureté, donc de noblesse. Comme Georges pour son fils, le moine voudrait transmettre des qualités de grandeur à son neveu. Cet ordre ne convient nullement à ce soldat, mais le ton péremptoire de l'injonction ne lui laisse guère d'alternatives : « Qu'il soit demain ici à six heures. Il m'accompagnera chez la reine. » (C.E., I,

³⁰² Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Nouvelle édition, revue et mise à jour par Colette Scherer, Saint-Genouph, Nizet, 2001, p.30.

8, p.49), c'est ainsi qu'il se retrouvera refoulé par la folle, autre humiliation que Cardona aura du mal à digérer. Mais pour le cardinal, c'est une marque d'estime et de confiance, c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il lui confiera une autre mission plutôt délicate: « Monsieur le capitaine, vous irez cet après-midi voir le roi, et viendrez me rendre compte demain matin. »(C.E., II, 5, p.89).

Le capitaine a une mission qu'il doit accomplir, rencontrer le roi et faire un compte rendu de cette rencontre. Cependant, Cardona profite de sa mission pour trahir son oncle, son action est contraire à ce qu'il aurait dû faire. Une fois encore, Cisnéros exige que son neveu lui avoue son forfait: « Vous m'avez trahi pour faire comme les autres, ce qui est la façon la plus vile de trahir, [...] Eh bien ! Répondez. [...] ayez au moins le courage de me répondre: « Oui, c'est cela que j'ai fait. » »(III, 5, p.123).

Cisnéros est l'un des personnages qui comme Ferrante fonctionne sur les injonctions. Son autorité liée à ses fonctions est abusive comme le déclare Cardona : « Il a commencé en se montrant impitoyable parce qu'il avait peu de naissance, et qu'il lui fallait cela pour établir son autorité. [...] Quand on emploie la force pour se faire obéir, c'est que les ordres n'y suffisent plus. »(I, 2, p.24). Cisnéros utilise la force pour se faire obéir. Quiconque s'oppose à ses ordres s'expose à la mort, comme il le déclare d'ailleurs : « Je puis vous affirmer que quiconque ne m'obéira pas en répondra devant moi et devant Dieu » (III, 5, p.118).

Comme Alvaro, Cisnéros identifie la volonté de Dieu à la sienne, signifiant ainsi son caractère absolu et indiscutable. Les propos du cardinal incitent à l'action, tous les courtisans qui sont sous ses ordres doivent lui obéir. Lorsqu'il répond à Cardona : « Ils me reviendront quand je le voudrai. »(I, 6, p.1116)³⁰³, le moine signifie ainsi la toute puissance de sa décision, l'action des courtisans dépend de son vouloir, et toute insoumission conduit à un douloureux châtement: « Le cardinal a des ressources d'insensibilité qui vont encore faire merveille pour la gloire de Dieu. Quand on se console d'une de nos armées massacrée en disant : « Autant de pègres en moins »... Quand on est grand inquisiteur de Castille... La façon dont il vient de mater l'insurrection de Valladolid... Il continue de faire peur : à l'abri de cette peur, tout devient plus facile. »(I, 2, p.25). L'action politique de Cisnéros consiste à mater, à ordonner, à châtier, à condamner, toute tentative de résistance serait vaine puisqu'il a ses canons (son armée.).

³⁰³ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Le cardinal d'Espagne* », Paris, Gallimard, 1972.

L'expression de Alvaro au contraire des précédents semble plus pacifique et même passive *à priori*, elle ne manque cependant pas d'autorité et de répondant puisqu'elle agit efficacement sur Mariana qui se délecte des paroles de son père comme de l'eau qu'elle « mange » et qui paradoxalement la glace et la brûle; ce qui montre que la jeune fille collabore par tolérance et non par volonté, c'est ce qu'attestent les propos de Paul Ginestier³⁰⁴ lorsqu'il dit : « Au début de la pièce, Mariana resplendit d'un amour-admiration pour son père, mais ne se confond pas avec lui.[...] Sa tolérance doit davantage au respect et à l'admiration pour le père qu'à son indifférence envers la maison. ».

La parole d'autorité dans le théâtre de Montherlant a partie liée avec la figure du père ou du souverain. Elle est absolue dans le sens où elle oblige à agir, en revanche compte tenu de la dynamique de l'action, ceux qui détiennent le pouvoir et la parole absolue sont à la fin les victimes de leur parole.

En revanche, l'Archevêque de *Port-Royal* ne se fait pas obéir lorsqu'il déclare : « Obéissez. Touts choses viendront ensuite. Mais obéissez d'abord. » (p.889), il reçoit comme réponse : « Nous refusons de signer. ». L'ordre est confronté à un refus. Mais au moment de la condamnation des religieuses rebelles, l'ordre est sans équivoque : « Je vous défends de vous en approcher (des sacrements) comme étant indignes et ayant mérite d'être punies et séparées de toutes les choses saintes. [...] j'ajoute à mon arrêt défense de voir qui que ce soit du dehors, jusqu'à nouvel ordre. » (p.891).

L'injonction est un acte de langage voué à l'échec dans certaines pièces de Montherlant. Malgré la position de force des personnages qui donnent des ordres, l'obéissance n'est pas toujours assurée. L'action qu'implique cet acte de langage est vouée à l'échec ; le locuteur qui tente d'obtenir quelque chose de son allocutaire reste dans une situation d'insatisfaction. Mais dans *Port-Royal*, les sœurs sont condamnées, c'est une punition de l'instance supérieure qui entre en application dès que la sentence est annoncée.

Puisque les personnages se révèlent à nous dans l'action le plus souvent verbalisée, la scène devient un lieu d'affrontement oral. Le pouvoir contraignant du père ou du roi se manifeste à travers cette parole d'autorité. Le rôle du père devient alors celui de l'obstacle aux desseins des enfants, même si principalement du point de vue dramaturgique, ils sont dans les pièces de Montherlant secondaires par rapport au rôle de leurs parents. Ces derniers sont les

³⁰⁴ Paul Ginestier, *Montherlant*, Paris, Seghers, 1973, p.46.

décideurs du sort réservé à leur progéniture : Alvaro conduit sa fille malgré elle vers un absolu dont il est le seul à désirer, Ferrante met son fils en geôle pour lui avoir désobéi et fait assassiner son épouse, Gillou, malgré sa rétractation en faveur de son père finit par trahir sa mère pour suivre ce dernier, mais se heurte à un « trop tard » qui le condamne. Le pouvoir du père, par sa parole d'autorité est utile comme ressort dramatique du fait qu'il génère des conflits avec leurs enfants, en plus, cette parole puissante produit l'élément dramatique des pièces à savoir l'échec.

I-1-3-Les accusations

L'accusation est précédée de la parole réquisitoire qui relève du droit. Les accusateurs sont, en grande partie et essentiellement les parents dans ce théâtre. Il est question des actes de discours appelés *déclarations*³⁰⁵. En accusant, le personnage produit déjà un acte par son énonciation. Il a pour dessein de provoquer un changement chez l'interlocuteur accusé, mais en plus il agit directement par sa sentence.

La première réplique de l'Infante, au-delà de sa valeur informative comme nous l'avons souligné précédemment, est aussi un acte d'accusation: « Je me plains à vous, je me plains à vous, Seigneur ! Je me plains à vous, je me plains à Dieu ! » (I, 1, p.107)³⁰⁶. La jeune fille agit en déclarant sa colère, de plus elle attend que sa plainte produise des effets.

Ferrante se fait juge et accusateur : Pedro est coupable de plusieurs chefs d'accusation : le plus important c'est sa médiocrité (I, 3, p.25). Pedro ne partage pas les mêmes valeurs de noblesse que son père, en cela il est vide de tout : « Le prince est une eau peu profonde » (R.M., I, 5, p.45). De plus pour avoir dissimulé la vérité sur son mariage avec Inès il est un fourbe, défauts qui font de lui un personnage faible et bas : « Je vous reproche de ne pas respirer à la hauteur où je respire. » (I, III, p.112)³⁰⁷. Cette peinture que fait Ferrante de son fils est dévalorisante, son but est qu'Inès partage la même image de Pedro et qu'elle s'en sépare : « Il me faut amener don Pedro à accepter d'épouser l'Infante, si Rome annule. Pouvez-vous m'y aider ? » (II, 3, p.79).

³⁰⁵ Les phrases déclaratives de Searle sont les performatifs d'Austin, par le fait d'être prononcées, elles provoquent la vérité du contenu qu'elles expriment en se référant à une institution extralinguistique. L'accusation a la même solennité que le baptême ou le mariage en ce qui concerne leur valeur.

³⁰⁶ Montherlant, *Théâtre*, Paris Gallimard, 1972.

³⁰⁷ *Id.*, *Ibid.*

Pedro est aussi accusé, d'avoir tenu des propos « monstrueux » à l'Infante, en cela sa conduite est impardonnable, se refuser aux affaires de l'Etat et de se plier aux exigences liées à son statut. Pour toutes ces accusations, il est fait prisonnier pour « médiocrité » (I, 7, P.50).

Les accusations du roi sont destinées premièrement à son fils, elles sont une réaction incisive à la plainte de l'Infante outragée. Dans ses paroles, Ferrante fait savoir sa colère et sa déception pour son fils, mais en plus il lui rappelle les enjeux et la nécessité de l'union navarraise : « Je ne reviens pas sur votre conduite incroyable, de vous refuser depuis des années à prendre l'esprit et les vues de votre condition ; de vous échapper toutes les fois que je vous parle d'un mariage qui est nécessaire au trône... » (I, 3, p.28).

L'action³⁰⁸ de *La Reine morte* est fondée sur les verdicts de Ferrante. Dans sa fonction royale, ce personnage est investi de la mission de trancher le sort des autres protagonistes. Ses recours en justice et ses condamnations constituent la trame dramatique de cette pièce qui débute sur un plaidoyer de l'Infante (I, 1), puis le roi réprimande son fils (I, 3), il le condamne ensuite pour médiocrité (I, 5), au deuxième acte, le roi reçoit le réquisitoire de ses conseillers qui veulent la mort d'Inès, ce sera au tour de cette dernière de se défendre ; au dernier acte, il tranche pour la mort de la jeune femme de son fils, non sans avoir émis une sentence contre don Lourenço Payva (III, 5), et contre Egas Coelho qu'il remet entre les mains de la justice de Pedro.

Le jeune Gillou n'échappe pas à ces accusations des parents, il est la victime la plus pathétique de Montherlant. Georges lui reproche tout : « Je lui reproche d'être de mauvaise qualité » (F.P., III, 3, p.116). Comme Pedro, Gillou est de la mauvaise graine, du mauvais métal, manquant de génialité. Ces enfants manquent de passion : « S'il avait une passion !... Mais il est lisse et sur ce lisse en vain je cherche à m'accrocher. » (F.P., III, 3, p.121). Georges est déçu par son fils ; il avait cru engendrer un « fils de roi »³⁰⁹, mais face à la réalité, il le rejette impitoyablement parce qu'il manque de qualité.

Les goûts de l'enfant ne correspondent pas à ceux du père, il se complait dans des choses que son géniteur considère comme avilissantes : ses lectures, ses films, etc. En accusant Gillou de médiocrité, Georges juge son fils et le condamne : il ne peut pas l'aimer d'avantage sans estime : « Et pourquoi m'occuperais-je de lui, s'il est médiocre ? » (III, 3, p.123).

³⁰⁸ Il s'agit ici de l'intrigue

³⁰⁹ Paul Surer, *Cinquante ans de théâtre*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1969.

Cardona et Mariana sont aussi victimes des accusations de leurs oncle et père. Cisnéros estime que son neveu devrait être plus courageux, mais ce jeune soldat craint le roi et la reine, il manque de vivacité : « Vous craignez le roi. Vous auriez craint la reine, si elle vous avait connu. Tout cela est indigne de vous (C.E., I, 7, p.46). Cisnéros accuse son fils de n'être pas un homme, de n'être pas digne d'appartenir à sa lignée: « Je n'ai que faire des hommes sensibles» (I, 7, p.49). À ces accusations, la réaction de Cardona sera assez violente, c'est après sa rencontre avec le roi que viendra l'acte de destitution du vieil monarque. L'odeur de la trahison flotte à la fin de la pièce, suite aux remontrances de son oncle, Cardona finit par devenir plus courageux que ce qu'on avait espéré. Comme l'affirme Montherlant³¹⁰, Cisnéros est devant Cardona comme Georges Carrion devant son fils : il le juge de haut, et veut le mater.

De son côté, Mariana est accusé d'avoir trahi son père, de ne pas le soutenir dans sa quête de la perfection : « Vous me blessez au plus sensible. Je m'efforce de mener une vie un peu haute. Et c'est vous qui me perdez ! Vous qui devriez me soutenir, c'est vous ma pierre d'achoppement ! » (M.S., II, 2, p.87).

En effet, ce père considère sa fille comme un obstacle à son salut : «Vous ne savez pas à quel point je suis affamé de silence et de solitude : quelque chose de toujours plus dépouillé... Tout être humain est un obstacle pour qui tend à Dieu. » (M. S. II, 1, p.497)³¹¹.

Par rapport aux accusations de son père, à ses humiliations devant celui qui devrait être son futur beau-père, Mariana, d'accord au départ pour le projet de mariage et de séparation avec son père, ressent à la fin de l'acte une aversion pour le bonheur et rejoint ainsi ce dernier, au moment où l'obstacle paternel veut disparaître, en lui révélant la supercherie. Les paroles de Alvaro ont eu un effet sur sa fille, après ses reproches, elle finit par rejoindre son camp: « Je n'aurais pu supporter de vous voir cesser d'être ce que vous êtes. Vous m'avez reproché l'autre jour de vous perdre. J'ai voulu vous sauver. » (M.S., III, 5, p.124). Mariana sauve son père parce qu'elle se sent coupable de l'avoir trahi.

Bruno accuse Rosette d'être toujours en retard à leurs rendez-vous : « Mais, peut-être inconsciemment, en t'entêtant dans ces retards, en voulant faire d'eux la règle, tu cherches à

³¹⁰ Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

³¹¹ Montherlant, *Théâtre*, Paris Gallimard, 1972.

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. » (*Un Incompris*, 4)³¹².

Les religieuses de *Port-Royal* sont accusées d'avoir refusé de signer le formulaire qui condamne toutes les idées sur lesquelles repose cette congrégation :

Si jamais homme a eu sujet d'avoir le cœur outré de douleur, je puis dire que c'est moi, vous trouvant toutes dans l'opiniâtreté et la révolte, préférant par orgueil vos sentiments à ceux de vos supérieurs, et ne voulant point vous rendre à leurs avertissements et à leurs remontrances. C'est pourquoi je vous déclare aujourd'hui rebelles et désobéissantes à l'Eglise⁷ et à votre Archevêque, et comme telles incapables de la participation aux sacrements. (*Port-Royal*, p.891)³¹³.

L'accusation faite aux sœurs modifie leur situation, même si elles attendaient la persécution : « Nous ne redoutons pas la persécution, nous l'espérons et l'attendons. », les proscrites savent le dur sort de recluses qui les attend.

La condamnation est suivie de son exécution : « J'attendais que ces messieurs fussent venus pour vous dire encore quelque chose. Il y en a douze d'entre vous –les plus rebelles- que je vais ôter sur l'heure de ce monastère. Elles seront confinées chacune dans un couvent différent. » (pp. 892-893). Cette sentence, entraîne un sentiment de révolte chez les sœurs : « Monseigneur, nous nous croyons obligées en conscience d'appeler de cette violence et de protester de nullité de tout ce qu'on nous fait et qu'on nous pourra faire. »(p. 893) qui même si elle reste légitime, ne change pas le châtime

La parole réquisitoire est constante dans ce théâtre. Les accusés sont d'une part les enfants, Pedro, Mariana, Cardona, Gillou et d'autre part les personnages « faibles » ; sans pouvoir, c'est le cas des sœurs de *Port-Royal*. Leur réaction après la sanction est généralement la révolte ; Pedro a un regain d'orgueil, Gillou réagit brutalement, Cardona trahit son oncle, les sœurs s'expriment avec dédain et arrogance devant l'archevêque :

Monsieur le lieutenant civil, en 1661, vous avez fait chez nous jusqu'à sept expéditions en quatre mois. Il vous arriva de faire secouer les matelas pour voir s'il n'y avait personne caché dedans. Cette fois, vous voudrez bien prendre garde au matelas sur lequel une de nos sœurs agonise. Car il y a toujours une de nous, ici, qui est en train de mourir, pendant que la police est en bas.

Mais, si les accusations sont ainsi faites, ce n'est pas dans le but de nuire aux intérêts des accusés, mais de les inciter à l'action, de les punir aussi, afin que leurs actes soient commandés par un style de vie de noblesse et de rigueur, pour que l'obéissance au pouvoir soit respectée.

³¹² Montherlant, *Théâtre*, Paris Gallimard, 1972.

³¹³ *Id.*, *Ibid.*

Les accusations et reproches de Georges, au lieu d'avoir pour but, ou mieux pour effet perlocutoire la transformation son fils en quelqu'un de bien, les éloignent l'un de l'autre car Gillou exaspéré s'écriera : « Ah ! Ça, alors. Y a de l'abus ! Tu nous embêtes, à la fin. J'en ai marre, moi ! J'en ai marre ! ». Marie partira avec son fils rejoindre l'homme qu'elle aime, et Georges s'adonnera au plaisir d'être seul, il pourra s'appliquer dans son rêve de qualité parce qu'il aura refusé d'adapter son idéal au réel de son fil, de plus, il manque de volonté: « ...Parce que je vois ce qui sera plus tard. Parce que je vois devant moi, plus tard, aussi précis que si c'était du passé, tout ce que je ne ferai pas pour toi.(III, 4, p.134). Il voudrait aussi se prémunir contre les conséquences de cet abandon, car Gillou ne le lui pardonnerait pas. C'est pourquoi Ginestier³¹⁴ note: « Ainsi, sous le couvert de paroles héroïques, le grand avocat fait devant nous, par crainte du verdict de son fils, un nouvel acte de démission et de lâcheté.».

Dans les pièces étudiées de Montherlant il y a d'un côté les accusés et de l'autre les plaignants. Ferrante et l'Infante représentants de l'intrigue politique sont les accusateurs de Pedro et Inès qui de leur côté représentent l'intrigue amoureuse. Bruno se plaint des retards de Rosette, Georges et Alvaro déplorent la médiocrité de leurs enfants, les autorités religieuses et politique contre la communauté de Port-Royal, la sœur revient sur les passions dévastatrices de Cisnéros alors que celui-ci se moque de la pusillanimité de son neveu. L'action à travers ce type de parole est liée à la volonté de chaque partie, l'accusateur étant généralement le détenteur de l'autorité.

1-2-Le message dans le discours

La communication théâtrale qui correspond à un échange verbal entre des personnages répond aux exigences de la communication en général. Parce que le théâtre est parole, le discours théâtral remplit certaines fonctions du langage³¹⁵. Chez Montherlant, nous en avons repéré trois principales, qui participent à l'action. Le personnage qui prend en charge le discours fait entendre les fonctions, autrement, un acte de langage est un moyen mis en œuvre par le personnage pour agir sur son environnement par ses mots. À travers l'approche

³¹⁴ Paul Ginestier, *Montherlant*, Paris, Seghers, 1973, p.40.

³¹⁵ Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.

communicationnelle de Roman Jakobson³¹⁶, il sera question de montrer comment la communication³¹⁷ théâtrale est action³¹⁸ dans les pièces de Montherlant.

I-2-1- La Vérité des situations

À partir des scènes d'expositions, la fonction référentielle³¹⁹ permet de savoir. Elle se rapproche des actes de langage assertifs dans lesquels les paroles des personnages ont pour centre le référent³²⁰. Les échanges de paroles dans ce cas ont essentiellement un but informatif³²¹. C'est le cas de tous les portraits que les personnages font les uns sur les autres. Ferrante décrit son fils comme « une eau peu profonde »³²². Ce type de description est légion dans les répliques de Ferrante, surtout lorsqu'il parle de son fils : « A quatorze ans, vous vous étiez éteint ; vous étiez devenu médiocre et grossier. »(I, 3, p.111)³²³. L'information est destinée à Pedro pour lui signifier sa médiocrité, sa bassesse, qui se manifeste dans la circonstance présente par son refus du mariage navarrais.

De plus, par cet acte de langage, Ferrante apporte une information au lecteur/spectateur pour lui présenter son fils Pedro. Georges aussi présente son fils comme un personnage bas, sans qualités : « Il y avait je ne sais quel gandin de cinéma qui arrivait par ce train, et il est resté à le boire des yeux, la bouche ouverte. Pourvu qu'on ait un complet mode, ou seulement un foulard rose tendre, on est un dieu pour Gillou. » (I, 1, p.218)³²⁴. Cette réplique est le plus destinée au lecteur/spectateur ; parce que Marie, à qui il s'adresse dans cet échange connaît l'opinion de Georges sur leur fils.

316 Le schéma de Jakobson est un modèle décrivant les différentes fonctions du langage.

317 La communication est l'action, le fait de communiquer, d'établir une relation avec autrui, de transmettre quelque chose à quelqu'un.

318 Dans quelle mesure elle représente l'agir.

319 On l'appelle aussi fonction dénotative, cognitive ou informative. Elle relève de ce dont on parle. Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, « Linguistique et poétique », Paris, Editions de Minuit, 1963.

320 C'est-à-dire l'élément, la situation sur laquelle porte le discours

321 La fonction informative a pour but de communiquer une information sur le référent du message.

322 Cette information décrit une réalité subjective et dépend largement des circonstances, Ferrante est déçu par son fils et veut le dénigrer auprès de sa femme Inès. La réplique informe non seulement le personnage à l'écoute, mais le lecteur/ spectateur qui reconstitue ainsi la situation.

323 Henry de Montherlant, *Théâtre*, « La Reine morte », Paris, Gallimard, 1972.

324 *Id. Ibid.*

De même, dans *Le Cardinal d'Espagne*, Aralo et Estivel font le portrait du personnage principal pour exprimer leur haine, et dévoiler le caractère dur et austère du moine « Penser que c'était un moineillon qui crevait de faim quand il était étudiant, qui n'est sorti qu'à cinquante-huit ans d'une obscurité sordide, et depuis ne s'est élevé que par la faveur de la feuve reine Isabelle. »(I, 1, p.1104)³²⁵. Parce qu'elle est connue des deux personnages, cette information est destinée au public et lecteur, pour mieux diffamer le cardinal et justifier leur haine pour lui.

Cette fonction qui passe par les dialogues permet aussi les aveux. L'Infante apporte des informations capitales au roi (I, 1), Mariana et Tia Campanita rapportent le dénuement total dans lequel vit Alvaro (I, 1), Bruno explique et critique la désinvolture de Rosette « En huit mois, elle a totalisé deux mille cent soixante-dix-sept minutes de retard. [...] Trente-six heures de temps perdu. »(p.319)³²⁶, Ravier fait part de sa richesse et de la pauvreté de Christine « J'ai tellement d'argent qu'en recevoir davantage m'est une fatigue et un ennui : qu'en faire ? et la journée où je n'en reçois pas est une journée bénie. » (I, 1, p.613). Cette information est destinée à Christine qui de son côté est pauvre « Et vous, vous m'avez dit votre situation peu aisée. [...] Vous vivez dans une demi-gêne, c'est de votre bouche que je le sais. »(I, 1, pp. 614-615), Ravier donne toutes ces informations à Christine pour l'inviter à se rapprocher de lui, afin qu'ils se complètent, parce qu'ils ont besoin l'un de l'autre³²⁷. Les sœurs dénoncent les persécutions dont elles sont victimes et qui les fait vivre dans une angoisse effroyable « L'histoire de Port-Royal est un épisode de la lutte très ancienne de l'Esprit-Saint contre la bête. »(p.863)³²⁸ et Bernal fait part du complot. On en déduit que cette fonction place la parole comme instrument de l'action à travers les informations qui sont transmises et dont la nécessité dans la progression de l'action est évidente, c'est-à-dire déclencher l'action³²⁹.

Dès le début des pièces, les problèmes sont dévoilés. Les premiers échanges ont pour objectif de faire comprendre qui sont les personnages en scène(noms, origine, liens familiaux ou sociaux), la nature de leurs relations ainsi que de ce qui les oppose. Le message met ainsi en valeur une information, le référent qui permet à l'interlocuteur, premier destinataire d'être au courant de la situation, de comprendre les enjeux, pour que l'action soit déclenchée. La

³²⁵ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Le Cardinal d'Espagne* » *Op. Cit.*

³²⁶ *Id. Ibid.* « *Un Incompris* ».

³²⁷ Ravier a besoin de la jeunesse de Christine qui de son côté a des problèmes d'argent.

³²⁸ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Port-Royal* », Paris, Gallimard, 1972.

³²⁹ Au sens du faire.

fonction référentielle joue donc sur l'information et sur l'attente. Elle permet de poser les bases de l'action³³⁰, les éléments sur lesquels elle va évoluer.

I-2-2-Les mouvements du coeur

La première fonction référentielle se double de la fonction expressive qui utilise les mots pour exprimer les émotions et sentiments, traduire la sensibilité et les opinions, les jugements de valeur du locuteur, parce qu'au théâtre les mots se chargent de révéler les sentiments de celui qui parle.

Ferrante et Cisnéros sont maîtres dans l'art de s'apitoyer sur leur sort. Au troisième acte, lorsqu'il se sent partagé entre sa volonté d'être maintenu alors qu'il se doute des intentions du roi qui n'a cessé de lui faire subir des affronts, Cisnéros espère à travers la reine mettre Charles de son côté, en même temps, il est attiré par la vie de moine. Ce trouble intérieur l'affaiblit et lui fait perdre le contrôle de ses moyens, à présent, il se plaint de vivre parmi les «gens frivoles». Dès lors, il ne s'agit plus que de ses lamentations :

On parle beaucoup de charité. Mais qui a de la charité pour la vieillesse ? Qui a de la charité pour moi ? Qui me sait gré de l'effort que je fais pour vivre, pour gouverner encore, pour essayer que tout tienne encore autour de moi, quand moi je ne tiens plus ? Qui me sait gré de m'intéresser au lendemain, quand pour moi il n'y a plus de lendemain, quand pour moi il n'y a pas de demain ? (C.E.III, 2, p.106)

Le personnage de Cisnéros se lamente alors qu'on sait qu'au début il avait prétendu être au-dessus de tout : «Sachez que je fais ce qu'il faut pour qu'on me haïsse, et que je remonte quand bon me semble de cette machine de la haine.»(I, 7, p.1119)³³¹. Il y a eu beaucoup de changements dans les sentiments de ce personnage. Il est parti de l'assurance totale à l'inquiétude, à la peur et à l'irrésolution, sentiments qui se trahissent par toutes ses interrogations. Ferrante de son côté, se plaint d'être las au début de la pièce:

Pour moi tout est reprise, refrain, ritournelle. Je passe mes jours à recommencer ce que j'ai déjà fait, et à le recommencer moins bien. Il y a trente-cinq ans que je gouverne : c'est beaucoup trop. Ma fortune a vieilli. Je suis las de mon royaume. Je suis las de mes justices, et las de mes bienfaits ; j'en ai assez de faire plaisir à des indifférents (R.M. II, 3, p.77)

Le roi apparaît dans son humanité affaiblie, déprimé par la maladie et les obligations royales, il ne se retrouve plus dans ses actes, il se plaint de tout parce qu'il n'y croit plus. Il a le sentiment découragé de n'avoir rien fait, de s'être gaspillé et vainement répandu : « Je suis au point où j'étais quand j'avais douze ans [...] Si vous saviez comme je suis loin de moi-

³³⁰ Il s'agit de ce que vont faire les personnages par la suite.

³³¹ Montherlant, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

même. [...] et puis je ne suis pas un roi de gloire, je suis un roi de douleur. [...] Je suis comme un lion tombé dans une trappe. Je puis mordre, bondir, rugir : en vain. [...] Tout ce que j'ai fait est détruit.»(R.M. III, 5).

Dévoilant ses états d'âme à Inès, Ferrante se laisse découvrir comme un personnage fragilisé par la monotonie de sa vie. Après le personnage majestueux et terrible des premières scènes, c'est un personnage affaibli par l'âge et la lassitude que trahissent et révèlent maintenant la défaite du roi devant Egas Coelho : « Un jour vous serez vieux vous aussi. Vous vous relâcherez. Vos secrets sortiront malgré vous. » (II, 2, p.137) et ses confidences familières à Inès de Castro : « Regardez ce printemps. Comme il est pareil à celui de l'an dernier ! Est-ce qu'il n'y a pas de quoi mourir d'ennui ? » (II, 3, p.139).

Cisnéros, affaibli par son entretien avec la reine Jeanne, se perd en lamentations chez son neveu : « Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est que son mépris... Elle annule l'univers avec son mépris... Comme elle m'a fait sentir qu'elle me jugeait vulgaire de vouloir intervenir dans les événements ! Comme elle cherchait à m'humilier ! La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, la plaie d'une tentation inassouvie. » (III, 2, p.1154).

Les paroles de la reine démente ont ébranlé la toute puissance du moine qui finit par révéler son humanité à savoir le sentiment de faiblesse. Il est question comme le dit Anne Ubersfeld³³² d'une « construction/traduction d'une expressivité du personnage.»

Georges aussi s'exprime à travers des tirades pour convaincre, ou mépriser son fils et sa mère. Au premier acte (I, 4, p.41), Il revient sur sa douleur, sa souffrance, à cause de sa situation : il a subi l'humiliation et la honte dans l'histoire de la France, prisonnier, condamné comme prisonnier échappé à ne pas quitter la zone non occupée par les Allemands, dans une certaine mesure, il est prisonnier dans son pays. Ils révèle alors ses véritables sentiments, il en ressort un personnage affaibli, écorché, aux nerfs à fleur de peau.

Sa tirade a valeur de parole- récit³³³, puisqu'il rappelle en même temps le passé qui n'est pas et ne peut être représenté. Les tirades de Georges permettent de découvrir l'intériorité de ce personnage, ses sentiments : il est meurtri, et souffre de la situation de la France, en même temps de celle de son fils. Ce personnage critique vivement l'avilissement de sa nation qui a oublié les grandes valeurs : « La nation a besoin que les siens le soient (exceptionnels). Contrairement à ce qu'on annonce de toutes parts, il n'y a plus aujourd'hui en

³³² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p.183.

³³³ Dans cette fonction, le personnage se charge de rapporter les actions passées.

France, pour sauver l'honneur, que les individus, et les individus tirant sur l'exceptionnel. Penser que demain il fera jour, et avec des fils qui ne seront pas le mien !»(III, 3, pp.124-125).

Le dialogue entre Bruno et Pierre son ami est une plainte formulée ouvertement. En effet, le premier est las du comportement de sa petite amie : « Une demi-heure de retard ! Il y a huit mois que je m'intéresse à cette petite fille, et pas une seule fois elle n'est arrivée moins de trois quarts d'heure en retard à un de nos rendez-vous. C'est infernal. » (I, 1, p.317).

La fonction expressive se manifeste également dans le langage des sœurs du monastère de Port-Royal. Cette pièce montre essentiellement les mouvements d'âme de quelques religieuses, en particulier de sœur Angélique et de sœur Agnès. La première, est dans une grande douleur ; découragée et pleine de doutes suite aux persécutions dont est victime Port-Royal : « Nous ne devons jamais croire que Dieu ait sur nous des desseins extraordinaires ». (p.875).

Les paroles de cette sœur extériorisent une grande anxiété, une forme de renonciation : « Vous savez bien, ma mère, comme je redoute chaque année ce milieu de l'été, ces jours d'août où personne n'est plus là. On se sent si peu protégé, tellement à découvert... Je ne sais pourquoi nos amis ont cette rage de changer de place. Et soi, sans cesse à se dire qu'ils ne seront pas là au moment où l'on aura besoin d'eux. » (p.876).

La sœur Angélique affirme sa peur, non seulement des représailles qui vont sanctionner leur refus de signer le Formulaire qui condamne toutes les idées sur lesquelles ce monastère a été réformé, mais en plus, elle dénonce les abus du pouvoir :

Il ne faut donc pas s'étonner de voir, en ce siècle, qu'on accorde couramment les desseins les plus criminels avec le zèle du service de Dieu. Et cependant l'indifférence et la dureté de ces chrétiens qui nous oppriment restent pour moi quelque chose d'inconcevable. S'il arrivait que les deux plus grandes puissances de ce monde, la puissance ecclésiastique venue du plus haut, et la puissance séculière venue du plus haut, se refermassent comme des tenailles et écrasassent notre pauvre Maison, si cette conspiration de tout l'Enfer, de tous les démons de l'heure de midi, les uns en tuniques de prêtres, les autres en manteaux de rois, parvenait à ruiner cette Maison où l'on n'a cherché qu'à retrouver la foi, le sérieux et la ferveur du premier christianisme, est-ce que le ciel et la terre ne devraient point se dresser pour crier que cela est affreux ? Mais non, pas une feuille ne bougera. (p.883)

Par ses propos, la sœur Angélique dénonce le pouvoir du royaume et celui de l'Eglise qui sont les oppresseurs, elle critique vivement ce qu'elle considère comme une monstrueuse injustice, elle ne cesse d'exprimer ses doutes et ses craintes : « Dites-moi le vrai fond de votre pensée, ma Mère. Serons-nous dispersées ? Irons-nous en prison ? Cessez de vouloir me rassurer. Les gens qui me rassurent me font peur. Nous avons été trompées trop de fois. ».

Cette pièce est fortement marquée par cette intention communicative, à savoir révéler les sentiments des personnages. Ainsi, cette fonction émotive rejoint l'idéal théâtral de Montherlant qui veut exprimer avec beaucoup de profondeur les sentiments humains.

La sœur Agnès quant à elle reste raisonnable et équilibrée, ses paroles ont pour fonction d'encourager et de fortifier les autres sœurs, plus particulièrement sœur Angélique dont la foi est mise en difficulté : « Pourquoi vous tourmenter ? Dans notre religion, tout est tellement simple. Vous êtes heureuse ? Vous en rendez grâce. Vous êtes malheureuse ? Vous en rendez grâce. Vous n'avez qu'à vous laisser mener, attendre les moments de Dieu, adorer tout ce qu'il vous envoie. » (p. 878).

Ferrante, Cisneros, sœur Angélique, Bruno, Ravier ou Georges dévoilent leurs sentiments respectifs : la déception, le dégoût de la vie, à la vanité de celle-ci, l'injustice, la médiocrité et la légèreté des hommes. À travers la fonction expressive, ces personnages disent leurs différents sentiments, Ferrante est instable, inconstant, ondoyant, alternativement ange et démon, Cisneros est aveuglé par sa passion, il hésite sur le choix entre la submersion infinie et le pouvoir, Alvaro est certain de vouloir fuir les hommes et la richesse, mais il est perturbé un court instant par sa fille qui le déçoit mais par la suite va découvrir qu'elle est digne de lui, Georges hésite entre son amour paternel et son orgueil blessé, la sœur Angélique est prise de doute sur sa foi, à cause de la peur, Bruno est déçu par la désinvolture de Rosette, Ravier voudrait être aimé de Christine.

La forme du langage la plus appropriée pour exprimer cette fonction expressive dans les pièces étudiées est la tirade. Ces personnages qui parlent ont pour intention d'informer leurs allocutaires sur leur propre personnalité ou leurs propres pensées. Pour Jakobson, la fonction expressive³³⁴ « Vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte. »³³⁵

D'autre part, Paul Surer affirme: « A l'image de leur créateur, les héros de Montherlant se fixent une ligne de conduite librement consentie ; ils s'échauffent sur les causes, sans avoir forcément foi en elles.»³³⁶. Ces personnages font des choix par solidarité à leurs principes de vie, à leurs passions au détriment des sentiments humains. Cette instabilité

³³⁴ Encore appelée fonction émotive.

³³⁵ Roman Jakobson, « *Linguistique et poétique* », *Essais de linguistique générale*, Paris, Edition de Minuit, 1963.

³³⁶ Paul Surer, *Cinquante ans de théâtre*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969.

sentimentale est le moteur de l'action³³⁷ de ces pièces. L'émotivité de ces personnages dévoilée produit un effet perlocutoire contraire à celui qui est attendu par les protagonistes. En effet, au lieu d'émouvoir, ils suscitent plutôt du mépris, parce qu'ils ont passé leur vie à dédaigner leurs prochains. Lorsque Inès compatit à la douleur de Ferrante elle ne s'attend pas à ce que cet élan de faiblesse du monarque soit le moteur d'une action contre elle, tout comme Cisnéros qui se lamente devant son neveu ne reçoit que son arrogance comme réponse ; Georges aussi ne parvient pas à changer la volonté de Marie de partir, ou encore la médiocrité de son fils.

I-2-3- Le discours de la persuasion

Le langage théâtral sert aussi à convaincre, ce qui met en jeu la fonction impressive³³⁸, centrée sur l'interlocuteur. À travers le dialogue, le locuteur essaie de persuader son allocataire. La tirade est encore la forme du dialogue dont le but est la persuasion, puisque l'univers verbal est le domaine où chacun vise à produire un effet sur son allocataire. Il est selon les propos de Catherine Kerbrat-Orecchioni³³⁹ « Comme un champ conflictuel où se déploient des dispositifs stratégiques dont l'enjeu est loin d'être « purement » informationnel ». » le discours dans ce cadre a des buts illocutoires précis c'est-à-dire qu'il a une orientation argumentative.

Ferrante et Georges sont les personnages qui s'expriment le plus par les tirades. Le premier veut amener Inès à convaincre Pedro de revenir sur son refus. Sa requête n'en est pas une parce qu'elle est plutôt un ordre, une injonction : « Vous satisferez votre roi, qui incline vers la tombe, et a besoin que ses affaires soient en ordre. Faites-le donc sous peine de mon déplaisir, et vous souvenant que toute adhésion qu'on me donne agrandit celui qui me la donne. » (R.M., I, 5, pp.46-47).

Ferrante joue aussi sur l'émotivité de la jeune femme, passant par la sensibilité, il lui parle de sa mort prochaine tout en rappelant sa position de supériorité. Il se met hauteur par rapport à son interlocutrice. Son énoncé est chargé d'une double valeur illocutoire : une requête et un ordre. Le but de ce discours est directif : le personnage essaie de faire faire

³³⁷ L'agir de ces personnages sera orienté selon les sentiments que ces personnages expriment : la sœur Angélique va se révolter, Ferrante va se décider à tuer Inès, Cisnéros voudra continuer à gouverner, Georges va abandonner son fils, Ravier va d'avantage vouloir conquérir Christine, Bruno va se séparer de Rosette.

³³⁸ Encore appelée fonction conative, incitative, impérative.

³³⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 3^e éd. Paris, A. Colin/Masson, 1980, 1997, p.218.

quelque chose. La demande de Ferrante joue sur la dame qui est chargée de ramener le fils au père, tout en sachant que son refus serait suivi de lourdes conséquences.

L'argumentation de Egas Coelho tient aussi de ce désir chez le conseiller du roi de faire assassiner Inès. Il vise le point sensible de ce père qui a peur de paraître faible : « Votre Majesté, à cette heure, non seulement est faible réellement, sur certains points, mais sur d'autres, elle est obligée de feindre la faiblesse, pour mieux tromper ses adversaires» (R.M., II, 1, p.64).

En parlant au roi de sa faiblesse, le conseiller est conscient d'atteindre son talon d'Achille, il lui donnerait les raisons de réagir et d'adhérer à son idée, se débarrasser d'Inès qu'il a jugée coupable : « La postérité appellerait cet acte une clémence, s'il se plaçait dans une suite d'actes énergiques. Dans le cas présent, elle l'appellera une faiblesse. » (II, 1, p.132). Ce conseiller donne au roi des avertissements sous forme d'injonction : « Alors ne signez pas ! Examinons encore. [...] Sire, je vous en prie : avec de telles craintes, ne signez pas ! [...] Arrêtez vous ! » (II, 1, p.130) pour donner plus de poids à son discours, pour que Ferrante qui a pour habitude d'ignorer leurs avis, puisse changer d'attitude, mais c'est peine perdue car chez le roi, l'avis des autres ne compte jamais : « ... C'est dire que ces deux sortes de conseillers sont également inutiles. » (II, 1, p.130). Les injonctions de ce conseiller sont aussi des prières, mais leur objectif de persuasion n'est pas atteint.

De même l'Infante essaie de convaincre Inès des dangers de la cour. Elle a soudoyé un page pour obtenir les secrets des délibérations du conseil royal. Elle souffre de ne pouvoir convaincre Inès de l'accompagner en Navarre : « Quand on veut convaincre, et qu'on a dépassé le point où c'était encore possible, tout ce qu'on dit de surcroît ne fait que vous rendre suspect et endurcir l'être qu'on veut convaincre.»(II, 5, p.103). Habitée à l'assertion impérieuse, la tirade (II, 5, pp.102-103) trahit chez la jeune femme un extraordinaire désarroi : « Tout mon intérieur est desséché comme si on m'avait enfoncé dans la gorge, jusqu'à la garde, l'épée de feu de l'ange nocturne...» (p.103). Cette prise de parole à une double valeur, en même temps expressive et impressive. Non seulement elle transmet les sentiments de l'Infante, à travers les interrogations presque suppliantes, son inquiétude par les images hagardes qui se heurtent dans un propos dont la cohésion logique se défait : «Cela vient de ma bouche et de l'ardeur de cette route, qui était pâle comme un lion. »(p. 103) mais en plus elle vise à convaincre Inès de la suivre dans son pays, elle n'y réussit pas.

La fonction impressive jouera un rôle déterminant dans les différentes actions des pièces. Les échanges verbaux visant à convaincre, les personnages font état de leur art oratoire

afin de pouvoir atteindre leurs fins : « Je vais vous dire autre chose. En détruisant à votre mort votre œuvre politique, vous aurez enfin retrouvé Dieu. Songez-y bien, je vous dis ce que vous aurait dit la reine. ». Il est vrai que Cardona n'a pas réussi directement à donner à son oncle les motifs pour détruire son œuvre (III, 2, p.109) mais en fin l'effet escompté est le même puisque cet homme meurt. Tout le discours que tient la reine cherche à illuminer le moine sur la vanité de ses actes, son tourment sera causé par cette discussion.

Cependant, son but était de convaincre le moine de la vanité de ses actes, mais ce dernier n'a pas pu se résoudre à quitter le monde des « superbes » : « Vous vivez parmi les superbes. Vous manoeuvrez parmi eux. Le superbe n'est pas seul à être impur ; sont impurs tous ceux qui approchent de lui par goût. » (II, 3, p.81). Don Bernal essaie de rallier Alvaro à la cause du Nouveau Monde mais n'y arrive pas : « ...Allez passer seulement deux ans, seulement un an, au Nouveau Monde, vous en revenez riche... » (II, 1, pp.73-74).

Le comte de Soria, sous la demande des chevaliers tente de convaincre Alvaro de se rendre au Nouveau monde, il prétexte que c'est la volonté du roi (III, 3, pp.114-115), Alvaro aussi pousse sa fille à renoncer au bonheur après avoir accusé cette dernière d'indignité.

La sœur Angélique essaie de rallier toute la communauté religieuse à la cause qu'elle défend : le refus de signer le Formulaire : « Nous devons nous opposer à l'injustice, autant que les lois le permettent, parce que ce nous est une obligation de maintenir les droits de notre communauté, et que ce serait en quelque sorte consentir à l'injustice, que ne s'y opposer pas. » (p.869). Son « Nous » associe toutes les sœurs au combat, à la résistance face aux pouvoirs des autorités (religieuse et politique), c'est pour la suivre que sœur Françoise avoue : « Je suis indifférente sur la signature, mais je m'accrocherais contre elle à perte de forces, seulement pour n'être pas du côté de ces gens-là. » (p.874).

La réaction de cette sœur est loyale, pour la communauté, mais on note bien que ce n'est nullement par conviction, ce qui voue le discours de la sœur Angélique à l'échec.

Les personnages dans ces pièces n'arrivent pas à se convaincre mutuellement, ce qui oriente leurs actions vers une direction souvent contraire. Ferrante n'a pu convaincre ni son fils, ni Inès, ni Egas Coelho. Cet échec de sa parole le désarçonne en même temps qu'il le lasse, dépité par sa tâche, il est contraint à poser des actes auxquels il ne croit pas : « ...Mais j'ai dit aussi que je voulais agir comme si j'y croyais. » (III, 6, p.138) ; Georges ne parvient pas lui aussi à convaincre son fils sur la nécessité de la qualité qui est une valeur qu'il défend,

alors il se résigne à l'abandonner, plus tard, c'est au tour de son fils de le convaincre à le laisser entrer dans la Résistance, ce qui sera aisé parce que Georges a peur. Cisnéros voudrait se retirer des affaires du royaume mais sa passion pour le pouvoir l'aspire, présentant une disgrâce, son cœur ne résiste pas à l'échec. L'action³⁴⁰ de ces pièces est orientée selon l'état d'esprit des différents protagonistes. Les paroles qu'ils profèrent ou qu'ils reçoivent orientent leurs comportements futurs.

II- La dialectique du langage

Le caractère et la pensée déterminent les actions. Le caractère moral renvoie aux mœurs, à la qualité de ceux qui agissent ; quant à la pensée, il s'agit de l'opinion de celui qui agit. Les paroles prononcées sont parfois sincères et relèvent de l'assertion ; elles dévoilent les caractères et les pensées des personnages³⁴¹. Peirce³⁴² a montré que l'assertion est engagement à l'égard de l'allocataire et vise le partage d'une croyance. En effet, celui qui informe a une responsabilité à l'égard de son interlocuteur. L'enjeu interactionnel est l'expression et l'échange d'une information et celui transactionnel réside dans le rapport interpersonnel, donc de la confiance. Ce rapport implique que le locuteur s'engage sur la véracité de son dire et l'allocataire lui accorde créance et foi. Cependant, au-delà de la volonté de faire partager un savoir, le discours de sincérité vise aussi et surtout un objectif d'action. Cela peut être la recherche d'un allié dans une quête; donc il est question d'obtenir un comportement.

II-1-Les discours sincères

L'Infante dans *La Reine morte* est l'une des protagonistes qui accepte d'informer le roi sur les faits qui entraveraient le projet d'alliance des deux petits royaumes, son fils a eu peur de le faire. Ainsi, le père offensé, va se retourner contre son fils et réagir à l'outrage dont est victime la jeune princesse, elle induit alors un comportement chez le roi.

Inès aussi se dévoile, en laissant parler son cœur : « O mon Roi, je ne vous abandonnerai pas parce que vous dites la vérité, mais au contraire, moi aussi, je vous dirai

³⁴⁰ Le faire, l'agir.

³⁴¹ Ce qui renvoie à la fonction expressive du langage.

³⁴² Denis Vernant, *Du Discours à l'action*, Paris, PUF, 1997, p.66, cite Charles Sanders Peirce, Jarret E. Broock, « *An Introduction to Peirce's Theory of speech Acts* », Transaction of the C.S. Peirce Society, 1981, Xvii, n0 4, p.319-326.

enfin la vérité totale, que j'ai un peu retenue jusqu'ici.»(III, 6, p.167)³⁴³. Elle répond sans ambiguïtés aux interrogations du roi et va jusqu'à dévoiler ses secrets : son mariage avec Pedro et sa grossesse, contrairement à Egas Coelho qui a gardé le sien malgré l'injonction qui lui a été faite de livrer les motifs pour lesquels il voudrait la jeune femme morte : « Que ma bouche se remplisse de terre si j'ai parlé en vue d'autre chose qu'un surcroît de grandeur chez votre Majesté. »(II, 2, p.135)³⁴⁴. Mariana aussi accepte enfin de dire la vérité à son père pour ne pas se sentir coupable et aussi par amour et respect pour cet homme : « Mon père, il est grand temps que je vous désabuse. Tout ceci est une affreuse comédie...» (III, 4, p.119). À travers cet acte, elle se libère d'une culpabilité pour enfin obtenir l'amour et l'admiration de son père.

Au demeurant, la vérité est un élément rare dans le théâtre de Montherlant. Elle est régulièrement dissimulée, quelquefois dévoilée. Les personnages jouent à la fourberie, ils ont peur ou ils protègent leurs secrets, c'est dans ce sens que la sœur Angélique affirme : « Notre Seigneur a dit que la vérité délivre. Hélas ! la vérité emprisonne. Et l'insolence emprisonne. » (p.877). Lorsque Ferrante dévoile ses états d'âme à Inès, il est sincère, mais cette sincérité coûtera cher à son interlocutrice qui en payera de sa vie, pour avoir découvert « ses vérités ».

Et dans l'autre sens, la vérité sur sa relation avec Pedro ainsi que sa maternité prochaine sonne son glas. Ferrante essaie de convaincre Inès une dernière fois sur le bien fondé de sa démarche et de son projet, sur la nécessité et l'obligation de l'accomplissement de ses désirs, mais bien entendu les deux échouent dans leur entreprise.

Mariana non plus n'est pas heureuse en fin de pièce lorsqu'elle choisit de révéler la supercherie à son père, elle est consciente que cela causera l'anéantissement de la vie dont elle rêve quand elle s'écrie : « Partons pour mourir, sentiments et amour. Partons pour mourir. » (III, 5, p.519)³⁴⁵.

Alvaro ne cache pas sa pensée et ses idéaux à ses pairs, il leur explique clairement ce qu'il voit, ce qu'il pense et ce qu'il projette, son désir est de se retirer, car pour lui « Il est facile d'être pur quand on n'agit pas » et jusqu'à la fin hormis les brefs instants où il est pris

³⁴³ Henry de Montherlant, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

³⁴⁴ *Id. Ibid.*

³⁴⁵ *Id. Ibid.*

d'hésitation, il maintient sa volonté de se retirer du monde. C'est un personnage de vérité. Sa parole tient du début à la fin.

Il y a bien une image positive qui est relevée de ces personnages. En effet, Don Manoël Ocayo et Egas Coelho respectent le roi «Magnanime Ferrante... Grand roi, notre chef et notre père» disent-ils. Le roi est vénéré et adulé, on se demande si ce n'est par dévotion excessive, par peur ou par sincérité. Cependant, Inès est la seule qui est effectivement sincère avec lui : « Même si je mentais, je m'embrouillerais bien vite dans mes mensonges. C'est peut-être là tout ce qui m'arrête. »(I, 5, p.122)³⁴⁶, elle croit aussi en la sincérité de ce dernier, c'est pourquoi elle justifie ses actes: «Il était amer parce qu'il y a sans cesse des gens qui lui traversent l'esprit contre nous, et aussi parce qu'il est fatigué du trône[...]. Mais je crois sentir que lorsqu'il est sévère, il se force, et qu'il est par nature bienveillant et généreux» (R.M. II, 4, p.89).

La jeune femme se trompe sur ce jugement, c'est d'ailleurs ce que lui dit Ferrante avec ironie : « Je vois que vous avez une profonde connaissance de l'âme humaine. »(III, 6, p.123). Ce sentiment maternel et protecteur va animer Inès tout au long de la pièce. Mais on pourrait aussi interpréter son discours comme une stratégie argumentative ayant pour but d'attendrir le roi afin qu'il la laisse vivre avec son fils Pedro.

Comme Inès, l'Infante laisse percer ses intentions et s'exprime sans détours. Les deux femmes disent librement leurs pensées, quel que soit l'interlocuteur, l'honnêteté est un signe remarquable chez elles, à l'opposé des personnages masculins. Inès dès le début, entretient avec Ferrante une communication sincère, elle lui dévoile ses secrets en espérant l'attendrir, mais ignore alors que cet homme est fermé aux sentiments. La femme ne changera pas de discours même pour se défendre : «Est-ce que vous me brûlerez, Sire ? Si peu que je vaille, il y a deux êtres qui ont besoin de moi. C'est pour eux qu'il faut que je vive. – Et puis, c'est pour moi aussi, oh oui ! c'est pour moi ! » (III, 6, p.141).

Christine aussi dans *Celles qu'on prend dans ses bras* prétend dire la vérité : « J'adore dire la vérité. »(I, 1, p.617), même si ses répliques « coupent le souffle » comme le dit Ravier. Mais elle préfère lui avouer son indifférence par rapport à son amour, car dit-elle, Ravier ne doit rien attendre d'elle, à la question: «-Que faut-il donc pour conquérir votre amitié ? », elle

³⁴⁶ Henry de Montherlant, « *La Reine morte* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

répond : « Ne pas attendre que ce que vous offrez vous rapporte. » (I, 2, p.618). Elle lui dit la vérité pour qu'il n'attende rien d'elle, pour le décourager.

Pedro n'intervient que très peu dans la pièce, mais on note une cohérence dans son discours, comme Marie, il défend les droits de l'amour et de la famille et jusqu'à la fin se maintient dans cette position malgré les injonctions de son père : « J'ai quarante années peut-être à vivre. Je ne serai pas fou. Je ne les rendrai pas, de mon plein gré, malheureuses, alors qu'elles peuvent ne pas l'être. » (I, 3, p.31).

Cisnéros est excessif ; durant le premier acte, il affirme présomptueusement qu'aucun affront ne peut le blesser. Au deuxième il est troublé par la tentation de la retraite, mais lorsqu'à la fin le roi lui fait un affront et lui impose la retraite après laquelle il soupirait, il meurt de douleur. Le moine ne dit pas de mensonge lorsqu'il affirme son invulnérabilité seulement, il la découvre à la fin lorsqu'il est soumis à l'épreuve fatale. Il s'agit d'un homme qui se trompe lui-même, il vacille entre le vrai et le faux à la fin lorsqu'il chancelle, on comprend qu'il prêchait le faux pour le vrai, il disait le contraire de ce qu'il était.

Sa parole est celle d'un homme qui se trompe sur sa personne, la reine ne manque pas de lui dire sa vérité : « Vous vous êtes enfui vers des cloîtres parce que vous aimez trop le pouvoir. » (II, 3, p.1142)³⁴⁷, En effet, la reine lui a dit la vérité : « Cette tentation n'a été pour vous, le plus souvent, qu'une tentation. Ce que vous avez aimé par-dessus tout, c'est de gouverner ; sinon, vous seriez resté tranquille. Vous, vous composez ; moi, je ne compose pas. Vous, vous vivez dans la comédie ; moi, je n'y vis pas. » (II, 3, p.1142)³⁴⁸. La reine est irritée par cette prétention avouée de garder tout en composant tout. Globalement, ils appartiennent à deux mondes : celui des menteurs et celui des véridiques, les aveuglés et les clairvoyants.

La reine quant à elle, malgré sa folie, tient des discours cohérents et rationnels par rapport à sa conviction, celle du néant du tout. Elle sait qu'il lui arrive de perdre la tête et ne peut plus rien supporter du monde. Elle explique au cardinal que les idées ne sont rien, que gouverner c'est vivre dans la comédie au milieu des superbes et des canailles (II, 3, p.127). La reine Jeanne la folle fait comprendre au cardinal l'ambivalence de sa personnalité: un homme partagé entre le pouvoir temporel et son désir de se retrouver avec Dieu, lorsqu' elle lui dit : « Je parle au Cardinal d'Espagne, archevêque de Tolède, primate des Espagnes, régent et

³⁴⁷ Henry de Montherlant, « *Le Cardinal d'Espagne* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

³⁴⁸ *Id. Ibid.*

chancelier de Castille, Grand Inquisiteur de Castille et de Léon, qui n'est que poussière comme son bouffon et comme nous tous. »(C.E. II, 3, p.76) c'est pour lui rappeler ironiquement ces titres qui lui procurent tant de pouvoirs, lui signifiant aussi le caractère éphémère des choses mondaines.

D'autre part, Cardona essaie aussi de justifier les actes de son oncle, il le respecte et ressent de l'affection pour lui. Face aux adversaires de ce dernier, il s'érige en défenseur: «Mon oncle n'excelle que dans le service du royaume et de la religion. [...]. Il a recours à la violence pour imposer son autorité. [...]. Quand on emploie la force pour se faire obéir, c'est que les ordres n'y suffisent plus. » (C.E. I, 2, pp.25, 29). De plus, le jeune capitaine de la garde de Cisnéros a de la compassion pour son parent, il lui révèle sa fatigue: «Vous avez le visage fatigué [...] La cornée de vos yeux est jaune [...]» (C.E. I, 7, p.60-61). Il suggère à son oncle de détruire tous ses actes justement pour pouvoir se sortir de la «galère» où il s'est mis, et signifier au monde la dérision de ceux-ci, gagné comme par contagion, par le nihilisme de la reine et du cardinal.

Les vérités de Cardona et de la reine Jeanne ne laissent pas le moine indifférent. La reine lui dit à la fin pour résumer son propos : « Quel est cet homme qui me fait face et qui veut me persuader qu'il existe ? Comment pouvez-vous croire à ce qui vous entoure, vous qui n'êtes plus de ce qui vous entoure, quand moi je n'y crois pas, qui suis, paraît-il en vie ? Et vous voulez manier cela, jouer avec cela, dépendre de cela ? Et vous êtes un intelligent, et un chrétien ! A ces deux titres vous devriez faire le mort, comme je fais la morte. » (II, 3, p.1145)³⁴⁹. Elle lui redit cette vérité : « C'est le royaume qui est la mort. C'est faire quelque chose qui est la mort. » (II, 3, p.1142). Il est particulièrement touché par ces vérités de Jeanne, lorsqu'il reconnaît : « La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, la plaie d'une tentation inassouvie. Elle m'a fait briller cette retraite que plusieurs fois j'ai prise et plusieurs fois tenté de prendre. » (III, 2, p.1154)³⁵⁰. Alors que la reine commence par lui suggérer d'abandonner les « actes » qu'il affectionne, Cardona lui rappelle cette passion parce qu'il est aveuglé par propos de son interlocutrice « La boue aussi vous enivre. Vous dites à présent que votre esprit est étranger à votre œuvre. Mais c'est par ce que vous faites que vous existez. Si vous aviez cessé de faire, il y a longtemps que vous auriez cessé d'exister. »(II, 2, p.1155). Cependant, les deux points de vues se rejoignent même si l'appréciation du cardinal

³⁴⁹ Henry de Montherlant, *«Le Cardinal d'Espagne»*, Théâtre, Paris, Gallimard, 1972.

³⁵⁰ *Id. Ibid.*

est différente selon les propos de Cardona : « La reine vous a dit cela et vous l'en admirez. Moi aussi je vous l'ai dit, avant-hier, et de cet instant vous vous êtes tourné contre moi. » (III, 2, p.1157)³⁵¹. En effet, Cardona déclare encore :

« Vous êtes devant une nécessité à laquelle vous ne pouvez rien. Alors aimez-la, collaborez-y ! Oh ! comme cela serait beau, que votre œuvre s'écroulât en même temps que vous ! Avant de mourir, vous devriez déchirer votre œuvre, la déchirer ? la ravager de vos propres mains – par des actes, par votre testament. [...] Organisez vous-même le grand naufrage de votre galère. Ainsi, en mourant, vous signifieriez solennellement au monde que tout ce que vous avez fait est une dérision. Voilà qui aurait un grand sens, et qui serait digne d'un homme aussi exceptionnel que vous. Voilà aussi, Monseigneur, qui serait digne de la reine, et ce mot seul, je pense, va suffire à vous convaincre. » (III,2, pp.1159-1160)

Cardona reprend les propos de la reine avec beaucoup de sarcasme. Les deux personnages suggèrent au moins de laisser tomber les actes, de détruire ses œuvres car ceux-ci sont vains. Toutefois, le cardinal reconnaît une vérité, celle de la reine lorsqu'il reprend ses propos : « Vous êtes du monde des vivants et je suis du monde des morts ; il n'y a pas de langage commun entre nous. Une vérité pour les vivants. Une vérité pour les morts. » (III, 3, p.1160)³⁵². Implicitement, il prophétise sa mort qu'il sait proche, mais cela ne l'arrêtera pas dans son engouement à l'action.

La sincérité de Ferrante et de Ciséros se dévoile aux moments de faiblesse, c'est-à-dire quand ils sont désespérés, ainsi que le rappelle Inès: «Je vous ai parlé au moment où vous souffriez, où vous étiez faible, non pour profiter de cet affaiblissement, mais parce qu'alors vous disiez la vérité» (R.M. II, 6, p139-140). En effet, c'est pendant ses lamentations que Ferrante s'oublie dans un discours sincère, parce qu'il dit au début de la pièce : « Il ne faut pas être dans la mauvaise foi comme un poisson dans l'eau, mais comme un aigle dans le ciel. [...] Ce que j'ai dit ne compte jamais. Seul compte ce que j'écris. » (II, 1, p.129³⁵³). Preuve que ce personnage est régulièrement dans l'hypocrisie pour manipuler les autres, tel que l'indiquent ses propos : « Encore, bien entendu, est-ce une façon de parler. Ainsi j'ai été occupé toute la matinée à faire dans le projet du traité les trous par lesquels je compte m'évader de mes obligations. » (II, 1, p.129).

Cependant, le personnage de Montherlant meurt à cause de ses vérités, signifiant par là le caractère tragique de celles-ci. Il meurt lorsqu'il dit la vérité : Gillou est définitivement abandonné lorsqu'il avoue les véritables motifs du départ de sa mère, Inès meurt lorsqu'elle

³⁵¹ Henry de Montherlant, « *Le Cardinal d'Espagne* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

³⁵² *Id. Ibid.*

³⁵³ Henry de Montherlant, « *La Reine morte* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

dévoile son secret, tout comme le roi Ferrante meurt après s'être vidé de ses vérités; Dino del Moro le trahit alors qu'il lui a fait confiance, Mariana est condamnée à suivre son père dans son monastère alors qu'elle lui a révélé le mensonge. Parce que la parole sincère produit la mort, parce qu'un mot qu'on aurait dû taire provoque la mort, on recourt au mensonge.

II-2- Les discours hypocrites et l'action différée

Denis Vernant³⁵⁴ souligne que « Le mensonge constitue une stratégie interactionnelle ayant pour fin la manipulation du comportement de l'autre, fût-il soi. ». Celui qui cherche à manipuler l'autre à travers le mensonge est au courant de l'ignorance de ce dernier. Il procède donc de la plus perfide insinuation au plus grossier mensonge. Dans ce cas, le dire du menteur n'est pas conforme à sa croyance, il vise à imposer à l'allocataire des convictions et des croyances qui orienteront, selon ses vœux, ses actions³⁵⁵, c'est pour cela qu'il est question d'une action différée.

Cardonna trompe Cisnéros à la fin de la pièce pour se venger, il le trahit chez le roi, ce qui lui vaut sa destitution. *Le Monde littéraire* du 31-3-1960 fait une observation sur ce petit neveu : « Il mêle l'admiration et l'animosité, l'affection et la perfidie, qui aime tout en trahissant, et cela par envie ou par rancune, ou surtout par le sentiment incurable de son infériorité ». Ce jeune personnage agit sous l'impulsion de la colère, à cause de l'attitude et des paroles dédaigneuses de son oncle : « Mais vous avez toujours voulu m'humilier... Pourquoi m'avoir méconnu ? pourquoi m'avoir dédaigné ? Qui vous défendra après votre mort, sinon moi ? » (III, 5, p.120). Le comportement de Cardona est une réaction au mépris et aux humiliations dont il est victime, son oncle étant le bourreau.

Même si Cardona, comme le décrit André Brincourt³⁵⁶ est un étrange et peu convaincant personnage, qui est en plus un mélange de lâcheté et de révolte, de fidélité et d'opportunisme, il ne manque pas de défendre son oncle face à ses détracteurs et de le protéger, parce qu'il a tout de même de l'admiration pour lui, déclare : « Certes ! – Moi, j'ai mon franc-parler avec lui. Je lui disais hier : « Vous ne pouvez plus supporter les critiques. Vous ne pouvez plus supporter qu'une admiration sans réserve aucune. » » (I 2, p.25). Il dissimule ainsi son animosité pour le moine, contrairement à Aralo et Estivel qui ne cachent

³⁵⁴ Denis Vernant, *Du discours à l'action. Formes sémiotiques*, Paris, PUF, 1997, p.71.

³⁵⁵ *Id. Ibid.*

³⁵⁶ André Brincourt, in *Le Figaro* « Le Cardinal d'Espagne » ou la rencontre du pouvoir et de la folie », 25-11-1964.

pas la leur. ils parlent du régent avec une virulente ironie : « Le régent du royaume excelle à faire des retraites. Il excelle aussi à tirer parti des retraites. » (I, 2, p.23).

De plus il parle avec sarcasme au vieil homme. Lorsqu'il lui rappelle la dernière vexation que le roi lui a faite, il le dit avec contentement : « Ainsi donc, Monseigneur, Sa Majesté vous fait une nouvelle vexation, après celle qu'elle vous fit quand vous avez été à sa rencontre à Trujillo, et qu'elle ne vint pas. Sans parler de cette maison qu'on eut l'insolence de vous refuser. » (I4, p.29). Il jubile de savoir Cisnéros contrarié et prend un malin plaisir à lui rappeler les frustrations dont il est victime à cause du jeune roi. Aralo et Estivel attaquent de manière voilée le cardinal Cisnéros avec des propos ironiques et sarcastiques, mais comme ils sont les « petites choses », ils ne peuvent pas l'ébranler c'est d'ailleurs ce qu'avoue Aralo : « Rien de mesquin ne vous effleure jamais, Monseigneur. » (I, 5, p.30).

Ces deux personnages n'ont pas le courage d'affronter ouvertement leur ennemi, ils le dénigrent sournoisement, et devant lui, lancent des provocations indirectes. La réaction transactionnelle est d'ébranler le vieil homme, de le frustrer pour qu'il perde ses moyens. Les détracteurs du cardinal veulent sa mort, l'arme redoutable dont ils usent est la parole. Ils le fusillent de leurs méchancetés, mais comme le rappelle le moine « Je vous l'ai dit : être insulté m'amuse » (I, 7, p.1119)³⁵⁷

Cisnéros est conscient de la perfidie dont il est entouré lorsqu'il reconnaît vivre « dans une corbeille de reptiles » il dit aussi de ses courtisans « Qu'ils mentent tous. Pour rien. Pour le plaisir. Quand ils disent deux phrases, dans l'une ils disent le contraire de leur pensée, dans l'autre le contraire de la vérité. » (III, 2, p.95). L'indifférence du moine aux affronts est une autre facette de son aveuglement qui lui sera fatale. Pour cet homme, seul compte le but qu'il veut atteindre et rien, c'est-à-dire aucun affront ne peut l'en détourner « [...] Il vous a montré de ces affronts dont je vous parlais, qu'on ne sent pas quand on a un but, et qu'ils ne vous en détournent pas. » (I, 7, p.1119)³⁵⁸. La passion des actes que la reine reprochera au moine plus loin prend le dessus au détriment de l'ambiance qui prévaut autour de lui.

Mais à la différence de L'Infante qui reste transparente lorsqu'elle accepte de dévoiler à Ferrante l'affront de Pedro, les seigneurs n'ont pas le courage et la dignité de dire leur pensée, le roi reconnaît que « le mensonge est pour mes grands une seconde nature » (I, 5,

³⁵⁷ Henry de Montherlant, « *Le Cardinal d'Espagne* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

³⁵⁸ *Id. Ibid.*

p.43). Les courtisans dissimulent bien leurs sentiments réels au roi, Alvar Gonçalvès est obligé de déclarer des sentiments qu'il n'a pas pour l'Infante « Je l'aime extrêmement, et ce que je viens de dire est de ces petits traits que seule décoche la sympathie. »(II, 1, p.129), Dino Del Moro aussi confesse à Inès que « Tout le monde le trompe, ici. »(III, 3, p.159). Cependant, le roi n'est pas à plaindre puisqu'il est maître en la matière, c'est ce qu'attestent ses propos « Ainsi j'ai été occupé toute la matinée à faire dans le projet du traité les trous par lesquels je compte m'évader de mes obligations. »(II, 1, p.129)³⁵⁹. En outre, le mensonge est un code de vie, car Ferrante est le premier à l'appliquer en rendant ses propos légers: « Ce que j'ai dit ne compte pas. »(II, 1 p.129). Inès sera l'une des victimes de son hypocrisie : « Eh bien ! Dona Inès, je plaisantais : soyez toujours vraie avec moi ; vous n'aurez pas à vous en repentir. » (R.M., I, 5, p.44) car là aussi, il n'est pas sérieux, mais manipulateur. Elle lui avouera ce qu'elle avait jusqu'alors gardé secret, son mariage et son enfant à naître. À cause de cette vérité révélée elle mourra, tuée par Ferrante. Ce qui permet de déduire que la vérité est fatale.

Les chevaliers de l'Ordre qui sont pourtant les compagnons d' Alvaro n'hésitent pas à comploter sur son dos. Bernal qui appelle si bien le maître de Santiago « *mon ami* » ourdit un complot contre ce dernier. Il voudrait le pousser à agir contre ses principes, simplement pour pouvoir donner à son fils une épouse et une dot. D'ailleurs, tous les chevaliers sont au courant de la machination, c'est pourquoi ils sont des traîtres :

-Mais vous n'allez pas lui dire qu'il doit partir là-bas pour y faire fortune ! Vous savez quelle horreur il a de son intérêt

-Non, bien entendu, nous avancerons d'autres raisons, et elles ne manquent pas. Je glisserai dans l'oreille à ces messieurs, dès leur arrivée : pas un mot de l'argent. Nul d'entre eux, d'ailleurs, ne sait que j'ai une attache personnelle dans cette affaire. (M.S., I, 2, p.28-29)

Cette conversation entre Mariana la propre fille de Alvaro et Don Bernal, le chevalier de l'Ordre et ami personnel du maître révèle que tout le monde, sauf le concerné sera au courant du complot. Bernal n'a pas le courage de poser clairement le problème, connaissant l'avis de son ami à propos de ce voyage. Comme Pedro, il a peur de dire la vérité.

³⁵⁹ *Id. Ibid.*

Marie la mère de Gillou dans *Fils de Personne* ne respecte pas non plus la règle de la communication selon les catégories récapitulées par Cathérine Kerbrat-Orecchioni³⁶⁰, celle de la sincérité. Elle ne parle pas à cœur ouvert. Ses propos sont marqués de sous entendus. Elle prétend être incommodée à cause du climat de Cannes alors qu'elle a d'autres mobiles qui la poussent à vouloir partir. Ce mensonge déclenche les tensions dans la famille. Marie ne révèle pas les véritables mobiles de son malaise pour ne pas réduire les chances de pouvoir rejoindre son amant, car Georges est le seul à même de pouvoir lui procurer le nécessaire pour ses déplacements. Gillou aussi dissimule la vérité de sa mère pour protéger celle-ci.

Cette situation de lâcheté se justifie dans la mesure où les personnages qui dissimulent la vérité sont considérés comme les opposants, ceux qui gênent les projets des sujets. Pedro est contre le mariage programmé par son père, Egas Coelho est un mauvais conseiller, il ne dévoile pas les raisons pour lesquelles il souhaite la mort d'Inès. Il redoute Pedro roi et certainement Inès reine. Bernal et les autres courtisans mentent également pour atteindre leur but. Ravier prétend attendre de Christine qu'elle lui accorde son amitié : « Je suis un sentimental réaliste. Je ne vous demande même pas votre amitié. Je vous demande de me donner quelquefois votre présence. » (I, 1, p.616) alors que ce qu'il désire c'est de la posséder, tout comme mademoiselle Andriot ne dit pas la vérité sur ses sentiments de peur de perdre l'amitié et l'estime de Ravier : « Ainsi, vous croyez que je vous aime ? Ne serai-je donc jamais en paix avec vous ? Ne réussirai-je jamais à dissiper le malentendu qui vous empêche de me supporter ? Le sentiment que je vous aurais avoué... » (III, 1, p.664).

Ces personnages mentent ou déforment la réalité pour imposer à leurs interlocuteurs des convictions ou des croyances qui devraient orienter leurs actions selon leurs vœux. Si certains dissimulent la vérité pour préserver leurs intérêts, d'autres le font à cause de la peur. Le mensonge comme la vérité dans les pièces de Montherlant apparaît comme un moteur de l'action, ou mieux un véhicule conduisant l'action. Chacune des deux paroles vise une transformation de la situation. La dichotomie dans le discours (vérité et mensonge) contribue à attester du mouvement de l'action qui se joue aussi dans les différents états d'esprit des personnages, à la fois fourbes et sincères.

³⁶⁰ Cathérine Kerbrat-Orecchioni, *La Subjectivité du langage, dans L'enonciation*, A. Colin/Masson, Paris, 1980, 1997.

Dans en «*Relisant La Reine morte*»³⁶¹, Montherlant signale que l'«'inconsistance de Ferrante est une des données de La Reine morte. La cohérence de ce caractère est d'être incohérent», Cardona reconnaît ce même état de diversité chez son oncle : «Il y a tant d'hommes en vous! Le franciscain, le cardinal, le lettré, l'homme d'Etat, le capitaine. » (C.E., II, 2, p.162.). Leur inconsistance produit chez les courtisans un sentiment d'incompréhension et d'insécurité, chez d'autres de la haine et du mépris, on comprend pourquoi ils n'ont pas beaucoup d'adjuvants ou d'auxiliaires qui leur prêtent secours dans leurs différentes démarches.

La dialectique du langage s'inscrit dans une optique de dynamisation de l'action. Envisagée sous cet angle de mise en opposition des différents types de discours qui s'inscrivent dans la dramaturgie de Montherlant, l'action, le faire verbal est alors analysée comme tributaire de l'instabilité perçue dans les différentes formes de discours. Les personnages du dramaturge sont en réalité constamment dans un état d'esprit instable, c'est pourquoi l'action des pièces est dite intérieure.

Le mensonge ou la vérité sont orientés selon les sentiments inspirés par l'interlocuteur. Lorsque mademoiselle Andriot nie ses sentiments pour Ravier, elle est régie par la crainte de s'humilier d'avantage et de perdre l'amitié de cet homme. Toutefois, son dessein sera déçu parce que Ravier dira d'elle à Christine: « Ne vous occupez pas de ce serpent. Je lui écraserai la tête quand je le voudrai. Moi aussi, j'ai sept ans de haine qui ont leur mot à dire. » (III, 4, p.651)³⁶². En effet, la vérité que mademoiselle Andriot révèle à Christine « Un homme qui me disait de vous il y a trois semaines : « Que je couche avec elle et que ce soit fini ! Que je lui foute un gosse et que ce soit fini ! » » (III, 4, p.650)³⁶³. Cette vérité, tout comme celle des autres personnages sera la cause de plusieurs ruptures, rendant ainsi la parole tragique.

II- 3-Le caractère tragique de la parole : l'échec

La parole dans le théâtre de Montherlant entraîne la mort. Par un mot prononcé, les personnages meurent, ou sont châtiés. Soit la réaction transactionnelle n'est pas celle attendue dans ce cas la parole produit un effet inverse, soit la réaction interactionnelle est intentionnelle c'est-à-dire qu'on veut faire entendre ce qu'on désire en transformant les faits, dans les deux cas la parole échoue et est meurtrière parce qu'il n'y a pas eu respect des règles de la

³⁶¹ Henry de Montherlant, *En relisant La Reine morte*, Paris, Gallimard, 1947, p.170.

³⁶² Henry de Montherlant, « *Celles qu'on prend dans ses bras* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

³⁶³ *Id. Ibid.*

discussion à savoir la sincérité, l'informativité. La parole qui est à l'origine d'une catastrophe ou d'un événement malheureux participe aussi de l'action³⁶⁴ parce qu'elle en est l'un des éléments. Elle pousse à l'action, la produit.

II-3-1-mise en péril du pouvoir de la parole : l'absence d'action

Rares sont les personnages qui réussissent à convaincre. Leur parole échoue justement parce qu'elle n'arrive pas à persuader, à allier l'autre à sa cause. C'est ainsi que l'Infante, demandant peu de choses au roi et à Inès ne les obtient pas. Elle est impuissante parce qu'elle ne peut pas convaincre, comme le souligne Montherlant : « L'Infante c'est le désespoir ». ³⁶⁵.

Cependant, ses plaintes chez le roi ont reçu un écho favorable parce qu'à cause d'elles, Inès trouve la mort. Elle dit à la fin de la première scène : « Si Dieu veut, si Dieu veut, je serai guérie par mes choses grandes. Par elles je serai lavée. » (I, 3, p.110)³⁶⁶. L'Infante invite le roi à laver l'affront dont elle est victime ; ce dernier fait mettre son fils en prison (I, 6, p.126), et fait aussi tuer Inès. En voulant réhabiliter l'honneur bafoué de la princesse, Ferrante décide de faire périr celle qui constitue l'obstacle à leur projet. Indirectement, l'Infante est celle qui par la violence de sa parole et par sa volonté politique a entraîné l'issue fatale de la pièce.

Tout comme Georges ne réussit pas à rendre son fils quelqu'un de bien, de passionné. Au contraire, il le conduit vers les bombardements dans *Demain*. Malgré ses belles paroles, il ne réussit pas à convaincre son fils sur les notions de grandeur et de noblesse :

Tu as une façon de volatiliser tout mot un peu profond que je te dis, de le rendre inexistant, soit en n'y répondant pas, soit en répondant à côté. Et nous retombons toujours au silence, et à l'attente de ton bâillement, ou à tes petites inepties. Et tout meurt ainsi, faute de prise sur toi. Et pourtant et pourtant... j'aurais voulu faire de toi un homme. (II, 4, p.85)

En plus de ces paroles, Georges manifeste du mépris pour la « mauvaise qualité » d'un fils qu'il aime sans estimer : « Non seulement Gillou n'est pas d'un bon métal, mais il manque cruellement de génialité. » (III, 3, p.117).

Georges renonce très tôt à vivre avec Gillou et à continuer son éducation. Il ne réussit pas à persuader Marie de rester et préfère se libérer d'une situation qui ne lui crée que du trouble. Les arguments que Georges donne à son fils dans *Demain* ne réussissent pas non plus

³⁶⁴ Il s'agit de l'action au sens du faire, de l'acte.

³⁶⁵ André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, dans « *En relisant La Reine morte* » de Montherlant, Paris, SEDES, 1954, p.148.

³⁶⁶ Henry de Montherlant, « *La Reine morte* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

à dissuader Gillou d'aller se mettre dans la Résistance, il se moque d'ailleurs de ceux-ci : « Il faut donc que je te promette d'être lâche ? Oh ! bien sûr, on peut toujours promettre de faire »un peu attention ». Excuse-moi. Je suis peut-être impoli. » (II, 4, p.581).

Parce que Bruno ne réussit pas à convaincre Rosette du bien fondé de la ponctualité, il se sent obligé de se séparer d'elle : « Rosette ne rira pas tout à l'heure, si elle arrive à moins le quart passé, car je ne démordrai pas de ce que j'ai dit. »(p.320). En effet, Bruno reproche à Rosette ses multiples retards : « Hélas, la ponctualité est une horrible maladie. Voudrais-je être inexact, je n'y parviendrais pas. » (p.318), parce qu'elle arrive en retard une fois de trop, il se sépare d'elle : « Mais, peut-être inconsciemment, en t'entêtant dans ces retards, en voulant faire d'eux la règle, 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. » (p.326). Bruno, comme les autres n'a pas su convaincre Rosette, l'amener à respecter les heures de leurs rendez-vous, pour cet échec, il renonce à leur relation. Mais en plus, cette renonciation manifeste aussi un sentiment de peur, Bruno a peur d'être affaibli par ses sentiments pour Marie, peur d'être à sa merci.

Don Bernal ne réussit pas aussi à convaincre son ami et compagnon Alvaro à propos de la mission vers les Indes. Son premier échec ne le contraint pas à renoncer au projet. Après avoir usé d'arguments divers, l'Archevêque veut employer la force pour que les sœurs de Port-Royal signent le Formulaire, malgré ses menaces, sa parole n'aura aucun effet sur les nonnes, c'est ainsi qu'il passe de la parole qui ne réussit pas à la parole qui condamne : il faut arrêter les douze religieuses et les faire enfermer dans des couvents différents : « J'attendais que ces messieurs fussent venus pour vous dire encore quelque chose. Il y en a douze d'entre vous – les plus rebelles – que je vais ôter sur l'heure de ce monastère. Elles seront confinées chacune dans un couvent différent. » (P.R. pp.892-893)³⁶⁷.

Parce qu'ils ne parviennent pas à persuader leurs interlocuteurs, les personnages dont la parole est vouée à l'échec orientent leurs actes dans un autre sens, la renonciation ou la condamnation. Bernal est obligé de changer de stratégie et de faire entrer en scène le comte de Soria, l'Infante, n'ayant pas résolu Inès à la suivre se décide à abandonner la partie et s'avoue vaincue. Inès aussi se sait en danger alors qu'elle n'a pas pu attendrir Ferrante. Ce dernier décide de la faire assassiner pour mettre fin aux tourments (politiques, psychiques et

³⁶⁷ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal »*, Paris, Gallimard, 1972.

sentimentaux) qu'elle a causés. Georges aussi, faute de pouvoir convaincre Marie et son fils, les abandonne.

II-3-2-La violence de la parole (celle qui condamne)

Gillou est l'instigateur de son rejet. Son mensonge entraîne le dénouement de la pièce. Après avoir dissimulé les raisons pour lesquelles sa mère voudrait partir, il scelle son destin, il choisit Marie, en conséquence la séparation avec son père. Le jeune garçon se voit sacrifié pour un mot qui n'est pas dit : « Tu dis, quand les valises sont faites, tout ce qu'il fallait dire depuis trois mois. » (IV, 5, p.162) alors que Inès et Cisnéros le sont pour un mot qui est dit. Inès pour avoir dit la vérité : « Ô mon Roi, puisque cette nuit est pleine de grandes choses, qu'enfin je vous en fasse l'aveu : un enfant de votre sang se forme en moi. » (III, 6, p.131) et Cisnéros pour avoir reçu la lettre de sa retraite : « Je n'ai lu que la phrase me commandant de quitter Madrid et de me retirer dans mon diocèse aussitôt que j'aurai mis le roi au courant des affaires. » (III, 6, p.126). Sa mort qui s'ensuit est l'achèvement du processus de destruction du moine entamé par les propos de la reine. En effet, il a été hanté et déséquilibré par le discours de celle-ci.

Les mots de la reine ont un tel impact sur le cardinal qu'il sera après cette entrevue déséquilibré, et par la suite, le courrier du roi le destituant finit par l'achever. Lui qui prônait son insensibilité se retrouve dans une situation où il a perdu toute son assurance, comme l'a fait remarquer Maurice Herr³⁶⁸ : « Quelques mots d'une femme folle feront s'écrouler tout cela ! ».

De plus, la lettre du roi sera le coup fatal porté à la sensibilité fragilisée du monarque. C'est donc à juste titre que Romain Lancrey-Javal³⁶⁹ dira que *La Reine morte* et *Le Cardinal d'Espagne* sont des pièces sur les mots qui tuent : Inès meurt de la parole de Ferrante (précédée par celle des conseillers, puis de sa propre parole imprudente) ; Ferrante meurt d'un mot qu'il n'aurait pas dû dire (assassinat d'Inès), Cisnéros meurt d'un mot qu'on n'aurait pas dû lui dire, Gillou meurt pour un oui de son père dans *Demain* ; pour continuer la liste avec les autres pièces même si la fin n'est pas la mort, Mariana est condamnée à suivre son père dans son refus du monde et à vivre malheureuse pour un mensonge dévoilé, Gillou est abandonné par son père pour une vérité qu'il aurait dû révéler à temps dans *Fils de personne*, les sœurs sont

368 Maurice Herr, « *La Croix* », du 26/11/1964 : *La Terrible leçon du « Cardinal d'Espagne »*.

369 Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Paris, PUF, 1995, p.33.

condamnées pour avoir dit non au Formulaire. C'est dans le même sens que Lancrey-Javal³⁷⁰ ajoute: « Les personnages chez Montherlant meurent tous d'un mot qui n'était pas bon.». La parole meurtrière ou violente entraîne une action du même ordre. Par un mot qui est dit, ou qui n'est pas dit à temps, on perd la vie le royaume et le bonheur.

Puisque la parole des personnages est régulièrement mise en échec, peut-on encore parler de la parole action ? En effet, elle agit mais dans le sens contraire à celui qui est attendu, donc elle ne convainc pas dans un premier sens. Dans l'autre sens, les mots que les personnages prononcent scellent leur destin, les condamnent. C'est pourquoi il convient de revenir sur le pouvoir d'action de la parole.

Le théâtre de Montherlant est essentiellement dramatique dans la mesure où les personnages sont toujours en action, par la parole. La parole leur permet de menacer, d'ordonner(le plus souvent c'est Ferrante et Ciséros), de prendre une décision(Georges qui décide de laisser partir Marie et Gillou, Ferrante fait emprisonner son fils pour médiocrité, condamne Inès à la mort, Ciséros a le pouvoir de décision dans tout le royaume, Alvaro refuse de se rendre au Nouveau monde), d'avouer des secrets(Inès dévoile au roi son mariage secret et sa grossesse, Mariana fait savoir à son père le mensonge ourdi contre lui) d'exprimer un sentiment(tête-à-tête Inès /Ferrante, Ciséros/la reine Jeanne, la sœur Angélique, Ravier).

La parole dramatique de Montherlant s'intègre dans un système où les oppositions constituent l'essence même de l'action³⁷¹. Elle est conduite pour une vérité ou une information reçue, une sentence annoncée, ou un ordre donné. À travers sa qualité hypocrite ou sincère, la parole des personnages conduit également l'action (faire), et par conséquent, la qualifie de tragique parce qu'elle entraîne un dénouement fatal, qu'elle soit véridique ou mensongère. Le théâtre statique c'est-à-dire qui n'a rien de mouvementé est un théâtre de la parole et les conflits s'expriment à travers les dialogues.

Le discours théâtral de Montherlant est assez performatif, ce qui revient à dire qu'il a le pouvoir d'accomplir symboliquement une action. Et c'est d'ailleurs à juste titre que Georges déclare : « Un acte, à peine un acte, un mot, à peine un mot, un oui prononcé, et soudain, déclenchée, la punition, l'épouvante sans remède... Me voici entré dans le monde de la

370 Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Paris, PUF, 1995, p.34.

371 Intrigue

douleur. » (III, p.590)³⁷² car depuis Eschyle jusqu'à Brecht en passant par Shakespeare, les mots dans le théâtre ne sont pas le véhicule d'idées et de sentiments ; ils sont le moyen pour l'action de progresser, ils sont l'action.

Ce point de vue reste d'actualité pour le théâtre de Montherlant en particulier. En effet, Gaétan Picon n'avait pas manqué de relever l'ambiguïté d'un écrit (texte de théâtre) dont la nature et la fin est de devenir « parole » et « parole en action ». Cette idée est soutenue par celle de Jacques Schérer qui précise que la parole sert à « exprimer des conflits psychologiques particuliers à l'homme et à sa situation dans l'actualité quotidienne de la vie ». ³⁷³. Elle est une façon de faire, comme le résume encore Georges : « Un petit mot peut condamner un être plus sûrement que si vous l'aviez vu voler à la devanture d'une boutique. » (III, 3, p.246). En d'autres termes, le mot, la parole est comparable à l'acte, parler c'est agir, et le discours théâtral est toujours agir. Parce qu'un personnage parle pour agir sur l'autre, sa parole est parfois sa seule activité.

Le véritable combat entre les personnages du dramaturge est un combat de paroles, à l'issue duquel la victoire ou la défaite est acquise au bout d'un duel verbal qui dévoile également un conflit des forces et des passions. C'est pour le confirmer que Nathalie Sarraute³⁷⁴ affirme à propos du théâtre de Montherlant : « C'est un théâtre de langage. Il n'y a que du langage. Il produit à lui seul l'action ». C'est dans le même sens que s'illustrent les propos de Pruner Michel³⁷⁵ lorsqu'il constate que le théâtre est un récit qui s'exprime à travers des actions, des actions que l'on comprend dans et par la parole³⁷⁶. Bien que d'un point de vue théorique, la parole renvoie à une notion problématique, il reste néanmoins possible de retenir quelques définitions qui ont guidé cette analyse. Il en ressort alors qu'elle est incorporée au discours qui en est le synonyme. Elle est d'abord un acte d'énonciation. Chez

³⁷² Henry de Montherlant, « *Demain il fera jour* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

³⁷³ Jacques Scherer et alii, *Esthétique théâtrale*, Paris, S.E.D.E.S, 1982, p.284.

³⁷⁴ Nathalie Sarraute, *Le Monde*, 19 Janvier 1967.

³⁷⁵ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.25.

³⁷⁶ En Linguistique, F. de Saussure, oppose la parole à la langue, qui est un « système de parole, code employé par la parole », chaîne signifiante parlée composée d'unités de formes signifiantes acoustiques. La parole est définie comme « acte individuel de volonté et d'intelligence » et comprend toutes les activités liées au langage : organisation des signes en phrases, combinaison de leur sens pour constituer le sens global de la phrase et un acte individuel. Dans la terminologie saussurienne, la « parole » est l'actualisation de la langue par un locuteur dans une énonciation, l'usage particulier qu'une personne fait de la langue.

Gérard Genette³⁷⁷, le discours équivaut à l'énonciation et à la narration comme « acte narratif producteur »³⁷⁸.

Après avoir établi que l'action externe, c'est-à-dire le faire du personnage se manifeste dans sa parole et dans ses pensées, il convient maintenant d'étudier le fonctionnement de l'action d'après le schéma actantiel.

³⁷⁷ Gérard Genette. *Figures II*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 193.

³⁷⁸ Toute une partie de la grammaire repose sur le principe de l'énonciation, c'est-à-dire l'instance qui produit un énoncé: celui-ci se définit comme «toute suite finie de mots d'une langue émise par un ou plusieurs locuteurs » L'énoncé est une notion propre à la pragmatique. Dans le processus d'énonciation, un sujet donné produit un énoncé donné à un moment donné et à un endroit donné, et à destination d'un récepteur donné .

Chapitre II- Fonction dramatique des personnages

Le personnage théâtral en tant qu'actant (sujet, objet, adjuvant, opposant destinataire, destinataire) fait partie d'un système dynamisant de l'action. Les actants ou les *dramatis personae* comme les appelle Propp³⁷⁹ se définissent par les « sphères d'action » auxquelles ils participent, étant constitués par les faisceaux de fonctions qui leur sont attribués. Ce sont des classes d'acteurs ou encore des personnages qui se reconnaissent dans leurs fonctions³⁸⁰. Ils sont souvent assimilés au personnage, mais généralement comme l'a démontré Anne Ubersfeld, ils ne s'identifient pas à celui-ci lorsqu'ils renvoient à une abstraction, qu'ils assument plusieurs rôles actantiels différents ou lorsqu'ils sont scéniquement absents c'est-à-dire qu'ils ne sont pas sujets de l'énonciation.

Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*³⁸¹ propose une procédure d'analyse du personnage fort intéressante. Nous allons nous inspirer du modèle actantiel pour établir la fonction syntaxique des personnages, c'est-à-dire leur fonction dans la structure du théâtre. Il sera dans ce chapitre question de la fonction actantielle des personnages adaptée à l'angle montherlatien qui se focalise sur l'alternance³⁸², un chevauchement de deux forces antagonistes³⁸³.

Il sera, après l'étude pragmatique de la parole qui a établi que le discours des personnages permettait l'accomplissement des actions, des actes, qui mis ensemble, constituent l'intrigue, question de l'analyse de l'action dramatique³⁸⁴ à travers le schéma

³⁷⁹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.

³⁸⁰ L'importance d'un personnage se mesure aussi à sa fonction dans le texte c'est-à-dire à la mission qui lui revient dans la construction de l'intrigue, ainsi, la notion d'actant empruntée à l'analyse structurale du récit trouve toute sa place.

³⁸¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Bélin, 1996.

³⁸² Dès 1925, Montherlant prônait déjà les deux principes moraux qu'il défendra toute sa vie : le syncrétisme et l'alternance. Le syncrétisme, besoin impérieux qu'il ressentait d'être totalement lui-même dans sa diversité psychologique et morale, ne peut être satisfait que grâce au principe de l'alternance c'est-à-dire en permettant à chacun des différents êtres intérieurs de l'individu de vivre en alternance. Il résume ainsi cette conception : « L'acceptation de tout ce qu'il y a en moi (le syncrétisme) ne peut être résolu pratiquement que par l'alternance, c'est-à-dire en faisant jouer chacun des sentiments l'un après l'autre. ».

³⁸³ Le principe de l'alternance voudrait qu'en un même personnage, se retrouve des traits distincts qui font qu'il soit tantôt dans le rôle de sujet, tantôt dans celui d'opposant par exemple.

³⁸⁴ Ensemble des événements dans les pièces qui permettent de passer logiquement d'une situation à une autre.

actantiel³⁸⁵ ; étude moderne en complément à la première partie qui a vu l'action dans sa dimension traditionnelle.

La notion de personnage principal pose néanmoins des difficultés d'analyse dès le début de ces pièces éponymes³⁸⁶. En effet les personnages principaux détiennent un pouvoir considérable qui rend compte de leur silence et de leur prise de parole. Ils sont présents directement ou indirectement par leurs discours ou à travers ceux de leurs protagonistes, plus secondaires. Cependant, les plus forts ne sont pas forcément ceux qui ont le premier, ni le dernier mot, et leur force n'est qu'une illusion car en réalité ils cachent une grande faiblesse, ce qui justifie l'échec de leur quête. De plus, on les retrouve dans plusieurs rôles actantiels. Ce chapitre trouve son intérêt dans la mesure où selon Montherlant « Tout vient des êtres »³⁸⁷, en d'autres termes, son théâtre se focalise sur l'analyse intérieure des personnages, sur leur psychologie. Les personnages intéressent l'auteur, dans ce qu'ils font comme révélateur de ce qu'ils sont³⁸⁸.

I- Les fonctions actantielles et la loi d'alternance

Montherlant a placé ses personnages dans deux catégories actantielles³⁸⁹: Il y a d'un côté ceux qui détiennent le pouvoir, qui détermine l'action de tous les autres personnages, nous les avons placé provisoirement³⁹⁰ en position de supériorité, à cause de leur statut et d'un autre côté ceux qui subissent, ils sont en position d'infériorité. Le principe d'alternance³⁹¹ nécessite que soient mises ensemble des forces opposées. Il s'agit de *composer tout*.

³⁸⁵ Ce schéma repose sur la notion d'actants, éléments animés ou non qui influent sur l'action.

³⁸⁶ On parle de pièce éponyme parce que le titre renvoie généralement au personnage principal.

³⁸⁷ Montherlant Henry, épigraphe à l'*Exil, Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

³⁸⁸ Voulant « exprimer avec le maximum de vérité, d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine », *Notes, Théâtre*, 1976, Montherlant a trouvé avec le théâtre un moyen d'expression adéquat. Il y projette diverses facettes de lui-même sur ses personnages, un moyen d'exprimer sa propre multiplicité.

³⁸⁹ Dans les années soixante, Greimas (1966: 174-185 et 192-212) a proposé le modèle actantiel, inspiré des théories de Propp (1970). Le modèle actantiel est un dispositif permettant, en principe, d'analyser toute action réelle ou thématique (en particulier, celles dépeintes dans les textes littéraires ou les images). Dans le modèle actantiel, une action se laisse analyser en six composantes nommées actants. L'analyse actantienne consiste à classer les éléments de l'action à décrire dans l'une ou l'autre de ces classes actantielles.

³⁹⁰ Provisoirement parce qu'en fin de compte ils se révèlent faibles.

³⁹¹ La méthode de l'alternance de Montherlant consiste à « vivre toute la diversité du monde et tous ses prétendus contraires », à passer d'un bout à l'autre, pour atteindre la possession totale. Les personnages

On pourrait parler de personnages centraux et de personnages secondaires. Cependant, ces derniers prennent autant que les premiers des initiatives. Parce que les actants et les actions sont fluctuants, on pourrait faire des lectures multiples des forces agissantes si on commence à déterminer les différents vouloirs³⁹².

I-1- La qualité de sujet

Ce qui confère à cette première catégorie la position supérieure se trouve d'abord être la fréquence de parole et la longueur des interventions d'une part qui leur accorde la domination oratoire et la qualité de l'objet de leur désir d'autre part.

Ferrante semble être l'un des personnages centraux de *La Reine morte*. Il apparaît dans toutes les scènes. Même lorsqu'il ne parle pas comme dans la quatrième scène du premier acte, il est présent dans les discours des autres personnages.

En dehors des premières répliques où Inès convainc Pedro d'avouer la vérité sur leur mariage à son père, les dialogues trahissent la peur de ces personnages et les rend presque muets au profit de Ferrante. C'est dans ce sens que Louis Baladier affirme : « Le thème de la peur participe d'une nécessité psychologique et esthétique. »³⁹³. Elle rend Pedro timide et le paralyse devant son père, il se rattrape en parole chez Inès : « Jugez-moi sévèrement : je n'ai osé lui avouer ni que nous étions mariés, ni que ce mariage allait faire en vous son fruit. Sa colère m'a paralysé. » (I, 4, p.35).

Inès de son côté a peur de l'inconnu : « Avec autant de simplicité, je vous dirai : j'en ai assez d'avoir tous les jours peur. De retrouver chaque matin cette peur, au réveil, comme un objet laissé la veille au soir sur la table. La peur, toujours la peur ! La peur qui vous fait froid aux mains... » (I, 4, p.38). Malgré sa peur, elle s'exprime aussi avec beaucoup de liberté et d'aisance devant le roi qui trouve en elle une interlocutrice égale à travers sa position dans le classement quantitatif des prises de parole.

épuisent toutes les attitudes, mêlent des qualités opposées, la faiblesse, la dureté, la lucidité et l'aveuglement dans Montherlant, *Aux Fontaines du désir*, « *synchrétisme et alternance* », Paris, Gallimard, 1927.

³⁹² En principe, toute action réelle ou thématifiée (action « imaginaire ») est susceptible d'être décrite par au moins un modèle actantiel. Au sens strict, le modèle actantiel d'un texte n'existe pas: d'une part, il y a autant de modèles qu'il y a d'actions ; d'autre part, une même action peut souvent être vue sous plusieurs angles (par exemple, dans l'œil du sujet et dans celui de l'anti-sujet, son rival).

³⁹³ Louis Baladier, « *La Reine morte d'Henry de Montherlant* », l'Ecole des lettres, 1995/2006.

Ferrante aussi a peur des retombées de sa politique : « Mon père a passé sa vie à avoir peur : peur de perdre sa couronne, peur d'être trahi, peur d'être tué. Il connaît ses forfaits mieux que nous ne les connaissons, et sait que chacun d'eux crée la menace d'une représaille. [...] Les bêtes féroces, elles aussi, sont dominées par la peur. » (I, 4, p.38). Même si Pedro dévoile la peur de son père, il exprime aussi dans ses propos la force et la puissance de ce dernier.

La peur caractérise l'état d'esprit des personnages et détermine en partie leur agissement. Ces personnages vivent en permanence un drame qui crée le pathétique. Au demeurant, quoique tous ces personnages soient guidés par la peur, Ferrante se démarque des autres pour imposer son vouloir, lorsqu'il affirme : « Un roi se gêne, mais n'est pas gêné. » (I, 3, p.113).

Ferrante entre en dialogue avec tous les autres personnages et reste au carrefour de tous leurs discours. Ce vieil homme est dans l'axe principal de la dynamique de *La Reine morte*. Du début à la fin de la pièce, ce personnage use de la même comparaison de son règne avec l'ombre d'un arbre, se présentant comme le garant et le protecteur de tous les autres protagonistes : « Je suis comme un grand arbres qui doit faire de l'ombre à des centaines et milliers d'êtres. [...] Un roi est comme un grand arbre qui doit faire de l'ombre. » (R.M., I, 5, p.46, III, 8, p.146).

Ferrante est assez prolix dans l'ouvrage, il détient à lui seul plus de la moitié de la parole dans les dialogues et figure dans presque toutes les scènes. Dans le premier acte il a cinquante et sept prises de paroles sur un total de cent soixante sept répliques, soit la moitié sur quinze personnages qui interviennent dans cet acte, il est pourtant absent dans les scènes quatre du premier acte. Dans le deuxième, il parle également beaucoup, soixante douze répliques sur un total de deux cent cinquante huit, pour sept personnages environ, alors qu'il est absent aux scènes quatre et cinq du premier tableau. Au dernier acte on le voit prendre la parole à quatre vingt sept reprises pour un total de deux cent dix neuf pour plus de onze personnages environ. Son absence est insignifiante à la scène deux.

Ferrante est présent dans quinze scènes sur vingt, soit les trois quarts du temps. Ce personnage accapare la parole, laissant quelques rares moments à Inès, Pedro, l'Infante et le page Dino del Moro pour parler de lui : « Il aime être amer parce qu'il y a sans cesse des gens qui lui traversent l'esprit contre nous, et aussi parce qu'il est fatigué du trône. [...] Mais je crois sentir que, lorsqu'il est sévère, il se force, et qu'il est par nature bienveillant et

généreux.»(II, 4, p.89), c'est ainsi que le perçoit Inès, alors que pour Pedro : « Il fait pourtant des actes horribles. [...] Vouloir définir le Roi, c'est vouloir sculpter une statue avec l'eau de la mer.»(II, 4, p.90).

Non seulement La parole du roi est dominante en volume mais en plus, elle est déterminante dans l'action³⁹⁴. En effet, les autres protagonistes se situent par rapport aux exhortations, demandes, questionnement, ordre brutal, affirmations de cet homme : ayant reçu la plainte de l'Infante, il est conduit à agir non seulement parce qu'il l'a promis à la jeune princesse, mais en plus pour rétablir l'ordre et assurer sa succession. Entrent dans cette mission Inès, ses conseillers, Pedro.

Inès peut être classée au second rang, après le roi. On la voit dès le second tableau du premier acte, mais déjà, elle intervient dans les discussions centrales. Au premier acte, elle est présente dans deux scènes sur sept, deux scènes sur cinq au deuxième, et sept sur huit au dernier. Elle parle de plus en plus librement dans la pièce face à son interlocuteur principal qui n'est autre que le roi Ferrante. C'est d'ailleurs parce qu'elle parle beaucoup qu'elle mourra, selon le roi : « Vous m'avez étalé vos entrailles, et vous avez été chercher les miennes. Vous vous êtes servie de votre enfant à venir, pour remuer mon enfant passé. Vous avez cru habile de me faire connaître votre maternité en ce moment, et vous avez été malhabile.»(III, 6, p.139).

Les autres personnages ont une faible part verbale même si leur rôle n'est pas moins important. Cependant, il y a une confiscation de la parole comme le souligne à bon escient Romain Lancrey-Javal³⁹⁵, « confiscation de parole qui révèle les grands éléments de structure et d'équilibre de la pièce. ». En effet, c'est par et à travers sa parole que l'action³⁹⁶ de cette pièce s'organise.

Ces deux personnages principaux détiennent le monopole de la parole et ont le pouvoir d'orienter le dialogue selon leurs projets. On aura alors deux schémas actantiels dont les sujets différents seront ces deux personnages. Dans la pièce on s'attend à avoir deux points de vues : celui d'Inès et celui de Ferrante.

³⁹⁴ Intrigue

³⁹⁵ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de la Reine morte*, Paris, P.U.F, 1995, p.116.

³⁹⁶ Intrigue.

Le cardinal d'Espagne est aussi un personnage supérieur, il est présent dans la majeure partie des discours même lorsqu'il est absent de la scène. Au premier acte, il intervient dans soixante répliques sur un total de deux cent trente six environ, avec en moyenne six personnages, bien qu'absent dans les premières scènes, il est l'objet des conversations, sa domination oratoire est alors nettement perceptible.

Au deuxième acte, Cisnéros revient dans soixante douze répliques sur deux cent vingt cinq pour quatorze personnages, alors qu'au dernier, il prend la moitié des répliques soit cent deux sur deux cent trente sept pour dix personnages.

C'est aussi le cas lorsqu'on parcourt *Le Maître de Santiago*, le personnage qui revient dans toutes les scènes et dans tous les discours est Alvaro. Il y a au total quinze scènes, il est présent dans au moins treize. Cet homme comme les précédents parle beaucoup. Au premier acte il revient dans cinquante une réplique sur un total de cent soixante quinze, alors qu'il y a neuf personnages au moins.

Dans le second et le dernier acte, Alvaro intervient cinquante deux fois sur un total de cent soixante dix neuf, et cent cinq prises de parole, pour trois personnages. Alvaro est présent dans tous les discours dans lesquels il est sujet pour la majeure partie, et objet pour les autres ; en d'autres termes Alvaro est au centre de toutes les prises de parole, même en son absence, les discussions se ramènent à lui.

Mariana est aussi prolix ; après son père elle est le deuxième personnage dont la quantité considérable de répliques permet de caractériser de central. Au début de la pièce, elle intervient trente fois mais est absente aux quatrième et cinquième scènes. Au deuxième acte elle parle trente sept fois, avec une brève absence à la première scène. Au dénouement, elle revient trente et une fois tout en étant absente dans la scène trois.

L'autre personnage dont le rôle n'est pas de moindre importance est Don Bernal, il est aussi bavard, surtout au deuxième acte où on le voit prendre la parole quatre vingt sept fois, soit plus que les deux personnages précédents. Même s'il se tait à l'acte clausule, il est néanmoins présent dans le premier aussi par ses vingt trois voix.

La scène du *Maître de Santiago* se joue principalement avec trois personnages qui s'imposent par leur abondante prise de parole. Ils se positionnent par leur discours et donnent la structure de la pièce.

Le personnage central de *Fils de personne* est sans aucun doute Georges Carrion qui parle plus que les autres : au premier acte on le retrouve dans cinquante une répliques, sur un total de cent dix alors qu'il y a plus de trois personnages. Au second, il est présent dans quarante neuf, même s'il est absent aux scènes une et deux. Nous avons un total de cent soixante dix prises de parole pour quatre personnages.

Au troisième, Georges parle soixante onze fois sur cent quarante six, avec quatre personnages. Enfin au quatrième acte, il intervient à trente trois reprises sur cent dix sept prises de paroles en tout, alors qu'il y a cinq personnages.

Dans *Fils de personne* Georges prend la parole dans presque toutes les scènes, il est au centre de toutes les discussions, c'est lui l'actant sujet. Mais nous ne pouvons pas négliger les deux autres personnages à savoir Gillou et Marie dont la présence oratoire est aussi significative mais qui ne saurait être au même rang que le premier même si leur objet de quête détermine aussi l'action.

Puisque c'est l'ordre numérique des répliques qui nous intéresse, Marie est placé en position d'infériorité par rapport à son fils qui revient au total cent cinquante sept fois alors que cette dernière n'y est que cent cinquante deux fois, Georges étant le premier avec deux cent quatre répliques.

Dans *Demain il fera jour*, Georges est celui qui parle encore le plus, au premier acte, il compte environ soixante répliques sur un total de cent vingt cinq, alors que Marie intervient dans soixante deux répliques, quant à Gillou, il prend la parole à dix reprises. Au deuxième acte, Georges prend la parole quatre vingt une fois, Marie vingt sept fois, alors que Gillou revient environs cinquante trois fois. En effet, la cinquième scène de cet acte laisse place à une discussion entre père et fils, discussion déterminante pour l'intrigue parce qu'à l'issue de celle-ci, Gillou aura ou non l'autorisation de s'engager dans la résistance, Le fils essaie de convaincre son père de le laisser entrer dans la Résistance. Au dernier acte, Georges et Marie, dans la douleur et la tristesse de la disparition de leur enfant partagent les soixante seize répliques.

Bruno de *Un Incompris* parle quatre vingt deux fois alors que son ami Pierre totalise cinquante quatre prises de parole et Rosette quarante pour cent soixante dix-huit répliques en tout³⁹⁷.

Dans *Celles*, Ravier parle plus au premier acte avec quatre vingt quatre répliques, mademoiselle Andriot vient au second rang avec cinquante deux répliques alors que Christine n'en compte que trente et une. Au deuxième acte, Ravier parle cinquante six fois, Andriot soixante dix-huit et Christine cinquante huit. Au troisième acte, Ravier revient à soixante cinq reprises, mademoiselle Andriot vingt et une et Christine treize. Au total, Ravier détient la domination oratoire sur les deux femmes, d'autre part, Christine s'efface au profit de la vieille femme.

La sœur Angélique aussi parle abondamment, elle détient cent trente six répliques pour un total de cinq cent cinquante et une alors qu'il y a plus de vingt personnages parmi lesquels l'Archevêque qui parle quatre vingt trois fois.

Au demeurant, les répliques abondantes sont l'apanage des personnages au cœur de l'action. Ceux-ci prennent régulièrement la parole pour agir ou pour faire agir leurs protagonistes. Le fait qu'ils soient prolixes connote leur suprématie sur leurs allocutaires. Ils dominent comme le dit Ferrante, ils font de l'ombre aux autres.

D'ailleurs, on remarque dans la plupart des cas qu'ils usent des tirades ; c'est dans le but de s'imposer, de donner autant d'arguments susceptibles de faire changer de situation. Cette omniprésence discursive leur confère une suprématie oratoire.

Ainsi, Ferrante, Inès, Cisnéros, Georges, Bruno, Ravier, la sœur Angélique, la sœur Françoise la mère Agnès et Alvaro sont les sujets, c'est-à-dire les personnages principaux de ces pièces compte tenu de leurs apparitions par rapport aux autres. Cependant, la quantité des prises de paroles ne suffit pas pour déterminer leur supériorité, l'objet de leurs actes tient aussi une place importante car c'est ce dessein qui détermine l'action³⁹⁸.

Tableaux synthétiques des prises de paroles

³⁹⁷ Il y a un quatrième personnage qui intervient, le Lourdaud avec 2 prises de parole.

³⁹⁸ L'intrigue

La Reine morte

| | | | |
|--------------------|--------------------|--------------------|----------------------|
| <i>Actes</i> | | | |
| <i>Personnages</i> | I : 15 personnages | II : 7 personnages | III : 11 personnages |
| Ferrante | 57/167 | 72/258 | 87/219 |
| Inès | 25 | 66 | 70 |

Le Cardinal d'Espagne

| Actes Personnages | I: 6personnages | II: 14personnages | III:10personnages |
|----------------------|-----------------|-------------------|-------------------|
| Cisnéros | 60/236 | 72/225 | 102/237 |
| La reine Jeanne | 0/236 | 95/225 | 0/237 |
| Cardona | 77/236 | 4/225 | 93/237 |

Le Maître de Santiago

| Actes Person- nages | I : 9 personnages | II : 9 personnages | III : 3 personnages |
|---------------------------|-------------------|--------------------|---------------------|
| Alvaro | 51/175 | 52/179 | 52/179 |
| Mariana | 30/175 | 37/179 | 31/179 |
| Bernal | 23/175 | 88/179 | 0/179 |

Fils de personne

| Actes Personnages | I : 3 person- nages | II : 4 personnages | III :4 personnages | IV : 4 personnages |
|----------------------|------------------------|--------------------|--------------------|-----------------------|
| Georges | 51/110 | 49/170 | 71/146 | 33/117 |
| Marie | 39/110 | 40/170 | 38/146 | 28/117 |
| Gillou | 16/110 | 73/170 | 32/146 | 40/117 |

Demain il fera jour

| Actes Personnages | I:3 personnages | II : 3 personnages | III : 2 personnages |
|----------------------|-----------------|--------------------|---------------------|
| Georges | 60/125 | 81/162 | 37/72 |
| Marie | 62/125 | 27/162 | 36/72 |
| Gillou | 17/125 | 53/162 | 0/72 |

I-2- Les desseins en question

Dans *La Reine morte*, et *Le Cardinal d'Espagne* les desseins³⁹⁹ ou encore les moteurs principaux de l'action, selon la syntaxe de Greimas, semblent assez ambigus. On apprend dès l'entrée en scène qu'il y a un problème politique, et dans le fil des pièces, le problème se transforme en une interrogation psychologique.

Le mariage navarrais

Ferrante veut faire de son fils Pedro un digne successeur. Conscient des difficultés de cette tâche à cause de la rupture qu'il y a entre eux, il s'acharne à réaliser le mariage Pedro/Dona Bianca qui va sceller l'alliance entre la Navarre et le Portugal. En effet, Ferrante et le roi de Navarre sont tombés d'accord pour fonder une coalition entre les deux royaumes sur un mariage, souscrire à un traité qui va unir les deux pays. Dans une tirade, l'Infante résume les circonstances de ce projet:

Vous êtes venu, seigneur, dans ma Navarre pour vous y entretenir avec le Roi mon père des affaires de vos royaumes. Vous m'avez vue, vous m'avez parlé, vous avez cru qu'une alliance entre nos couronnes, par l'instrument du Prince votre fils, et de moi, pouvait être faite pour le grand bien de ces couronnes et pour celui de la chrétienté. (R.M. I, 1, p.18)

L'union des deux royaumes, motif politique officiel, permet aussi à Ferrante de récupérer son fils. C'est la volonté de se recréer dans son héritier, ou mieux de ne pas mourir car comme on l'a constaté l'idée de la mort ne cesse de le hanter, elle lui fait peur:

L'une après l'autre, les choses m'abandonnent ; elles s'éteignent, comme ces cierges qu'on éteint un à un, à intervalles réguliers, le jeudi saint, à l'office de la nuit, pour signifier les abandons successifs des amis du Christ. Et bientôt, à l'heure de la mort, le contentement de se dire, songeant à chacune d'elles : « Encore quelques chose que je ne regrette pas. » (R.M. II, 3, p.77)

Ce projet est très important pour le roi qui rappelle à son fils l'enjeu de cette union: «Oui, je suis passionné pour ce mariage [...] En vous ma suite et ma mémoire. »(R.M. I, 3, pp.29, 32).

L'objet du désir de Ferrante est présenté par l'Infante comme condition nécessaire à la prospérité des deux royaumes. L'enjeu politique est décisif, ils ont besoin de cette alliance.

³⁹⁹ Il s'agit de l'objet de la quête.

Dans une harangue publique, l'Infante rappelle le poids politique du mariage, déplore l'affront verbal qu'elle a subi, demande publiquement réparation. En cela elle détient une force, celle d'avoir dit devant tout son honneur blessé (I, 1, p.18).

L'acceptation de l'union clandestine

L'objet de l'action dans le point de vue d'Inès c'est la reconnaissance de son amour clandestin pour Pedro, du mariage, de l'enfant à naître. Inès est secrètement mariée à Pedro, et veut légitimer cette union en fondant une vraie famille, par l'abandon de la clandestinité d'où elle vit depuis que le pape l'a unie à Pedro : « Seigneur, le voudrais-je, je ne pourrais dénouer ce que Dieu a noué. [...] Il y a près d'une année, en grand secret, à Bragance, l'évêque de Guarda nous a unis, le Prince et moi... » (I, 2, p.5).

La jeune femme sera chargée de lui annoncer son amour et son mariage avec Pedro, ce dernier n'ayant pas eu le courage d'affronter le courroux de son père. « Le jour où je l'ai connu est comme le jour où je suis née. » (R.M. I, 5, p.44), loue-t-elle devant le roi les vertus de l'amour. C'est ce qui déclenche son malheur. Il faudra maintenant que le roi trouve un compromis pour réaliser le projet navarrais : faire annuler le mariage de son fils avec Inès par le Pape, et convaincre son fils réticent d'épouser l'Infante.

Inès oppose à la politique ses sentiments, son amitié, sa passion. Elle met en exergue l'homme dans son expression intime, et non plus dans son rôle de citoyen. C'est l'univers de l'affection et de la morale, et non plus de la raison et de la raison d'Etat.

Initiation à la noblesse

Dans *Fils de personne*, l'objet que recherche Georges c'est la formation de son fils, il voudrait forger ce jeune être à l'image qu'il se fait de l'homme. Faire de lui quelqu'un de convenable. C'est un idéal de délicatesse, car comme tout parent, cet homme nourrit de grandes ambitions pour Gillou. Son devoir est de protéger ce dernier contre la médiocrité : « Je ne suis père que depuis deux ans, mais maintenant je le suis : j'ai le devoir et le droit de protéger mon fils. » (II, 5, p.92).

Ces propos de Georges Carrion manifestent sa volonté d'assumer ses responsabilités paternelles. Il se décide à prendre en charge l'éducation de son fils. Cependant, sa passion de la qualité est au-dessus de son amour : « Vous ne comprenez toujours pas. Je vous répète que

je suis pris entre l'affection que je lui porte et une certaine morale qui est mienne, morale qu'il contredit et offusque. » (III, 4, p.252).

Le maître de Santiago veut que sa fille s'interdise tout avenir au-delà de lui, en le suivant dans sa retraite mystique. Cet homme épris d'absolu désire se retirer du monde, il reconnaît n'avoir « soif que d'un immense retirement » (M.S. I, 5, p.41) mais Mariana voudrait qu'il aille au Nouveau monde pour s'enrichir. La crainte du père est qu'on le dépouille de son âme, c'est ce qu'il cherche à préserver et à protéger. Il a aussi peur de la richesse qui le détournerait de sa véritable volonté.

Même s'il reconnaît manquer d'ambitions, cet homme est également conscient des préjugés qu'il cause à la société. Ils vont s'entreprendre l'un et l'autre à la réalisation des différents desseins. L'absolu pour lui correspond à l'honnêteté, la justice, la pureté, la pauvreté qui se trouve dans le cloître, c'est-à-dire dans le renoncement à toute action. C'est la même quête de l'absolu chez la reine Jeanne. Toute action pour elle est impure et conduit vers le néant : « C'est le royaume qui est la mort. C'est faire quelque chose qui est la mort. » (II, 3, p.1142). Il est question pour l'un de la quête du vide, du néant, du creux alors que l'autre, c'est-à-dire Mariana recherche le plein représenté par la vie, le mariage, le bonheur.

Le pouvoir et la spiritualité

Ainsi perçue, la spiritualité fait partie des premiers amours du cardinal et de don Alvaro. Les deux personnages ont des points communs par bien des côtés. Ils sont révoltés par la bassesse des hommes: « Je ne souffre pas des hommes qui m'insultent, je souffre des hommes qui m'indignent. » (C.E. I, 7, p.40) affirme Cisnéros, de son côté, Alvaro reconnaît : « Je suis fatigué de l'indignation. J'ai soif de vivre au milieu d'autres gens que des malins, des canailles, et des imbéciles. » (M.S. I, 4, p.50).

Alvaro a « soif d'un immense retirement » et le cardinal parle « d'un besoin de submersion infinie ». Cependant, cet homme a renoncé à toute action alors que le cardinal est un homme d'action, comme le dit la reine : « Ce que vous avez aimé par-dessus tout, c'est de gouverner, sinon, vous seriez resté tranquille. [] Vous vivez parmi les superbes. Vous manoeuvrez parmi eux. » (II, 3, pp. 1142-1143). La pièce dont il est le personnage central nous décrit ce drame qui se livre dans son âme, la lutte entre deux passions contradictoires: celle du pouvoir temporel celle de la vie religieuse: « Il oscille entre le goût de la puissance et la tentation de s'enfermer dans un couvent pour se retrouver seul en face de son Dieu et de

lui-même. »⁴⁰⁰, mais son véritable penchant ne tardera pas à s'imposer comme le déclare Aralo : « L'Eglise et le royaume sont sa femme et son fils. » (I, 4, p.28). Pour lui la décision ne posera pas de problème puisqu'il sait pour quoi il est le plus passionné : « Mais la retraite hélas ! n'est pas encore pour demain. » (III, 2, p.104) dit-il.

Cisnéros est un personnage toujours en quête de quelque chose : « On surmonte son mépris quand il y a derrière eux quelque chose à atteindre. » (II, 3, p.1143) ; c'est encore le même discours d'action que Cisnéros échange avec Cardona au début de la pièce : « On ne sent pas les affronts quand on a un but, et que ces affronts ne vous en détournent pas. Seulement avez-vous un but ? » (I, 5, p.1114). Dès lors, on comprend que tous les actes que pose le moine sont orientés vers un but, celui de commander, de diriger, de gouverner : « Ce que vous avez aimé par-dessus tout c'est gouverner. » (II, 3, p.1142). Ces propos de la reine confirment ceux d'Aralo : « La Régence va finir, mais il cherchera à s'incruster, comme conseiller intime de ce petit roi. Ce qu'il veut, c'est le pouvoir ; peu lui importe le titre. Encore qu'on raconte à Rome qu'il y eut un moment où il rêva d'être pape. » (I, 2, p.1107).

La fuite trois fois vers le cloître de ce moine correspond à son amour de la vie contemplative, de la piété. Arrivé malgré lui au faite de la puissance et des honneurs, l'ancien religieux franciscain est resté pieds nus dans ses sandales; il garde une robe de bure rugueuse et s'inflige le port du cilice ; il dort à même le sol, dans une solitude et un dépouillement qui ressemblent étrangement à ce dans quoi s'enferme la reine folle. C'est lui qui établit cette ressemblance avec Jeanne:

Elle est la femme la plus riche de la terre, et moi ma dignité est la première et la plus forte de l'église après le Saint- Siège, plus riche et plus puissant moi seul que ne l'est ensemble toute la noblesse d'Espagne ; et elle vit dans une chambre misérable, et je me cache pour vivre comme un moine. Il lui arrive de dormir à même le sol, et je dors à même le sol. Elle raccommode ses robes ; je ressemelle mes sandales [...] (C.E. III, 2, p.165-166)

La correspondance est bien flagrante et c'est avec désespoir qu'il en prend conscience. La différence entre les deux vient de leurs divergentes visions du monde, celle de la reine étant le néant, mais Cisnéros prétend vouloir rester au service de l'Etat par devoir pour Dieu et pour le plus grand bien de l'Espagne. C'est pour cela qu'il est tout le temps retourné dans le monde. Le cardinal donne l'impression de ne pas voir clair en lui. Son entretien avec la reine ne fait que le plonger d'avantage dans ce questionnement intérieur.

⁴⁰⁰ Commentaire tiré du Journal *Paris jour* du 24 novembre 1964.

D'après la présentation que nous fait connaître Montherlant dans les didascalies (II, 3, p.100-101), le cardinal donne l'apparence d'un moine humble, dans son habillement, mais son comportement hautain, son mépris des autres et sa méchanceté ne cadrent pas avec cette vie spirituelle, c'est la raison pour laquelle Aralo, Estivel et les autres souhaitent sa mort, leur dessein est explicitement exprimé dès les premières répliques.

Cisnéros, homme épris du pouvoir recherche aussi la submersion infinie. Il veut servir Dieu tout en gardant le royaume, or lorsqu'on veut rentrer dans le monde, on se détache du monde parce que les deux ne peuvent se concilier comme le soutient la reine : « Dieu et César ensemble : comment accordez vous cela ? »(II, 3, p.79).

Dans *Celles qu'on prend dans ses bras*, Ravier voudrait conquérir le cœur de Christine. Ici, il y a un vieux nommé Ravier et une jeune demoiselle nommée Christine. Le premier est un riche antiquaire et l'autre est une pauvre fille sans argent. Ravier est amoureux de Christine mais cette dernière ne l'aime pas. D'autre part, ce personnage a une relation ambiguë avec mademoiselle Andriot, une sexagénaire secrètement amoureuse de lui. Dans cette pièce, l'objet du désir c'est l'amour, mais il n'est pas partagé, en effet, chacun désire quelque chose qu'il cherche à obtenir.

Bruno dans *Un Incompris* voudrait que Rosette arrive enfin à l'heure à leurs rendez-vous, mais cette dernière ne prend pas au sérieux ce désir de son ami; les sœurs de *Port-Royal* refusent de signer le Formulaire qui remet en cause toute l'idéologie de leur congrégation, l'Archevêque essaie de les faire changer d'avis.

Les conflits dramatiques de Montherlant présentent généralement deux faces : une « affective » dont l'enjeu ou l'objet du désir est l'amour d'un être, le mariage, le bonheur et l'autre « objective » où l'enjeu est un but politique, un pouvoir, une idée. L'une des deux subordonne l'autre. Le croisement des désirs constitue alors le sommet ou encore le nœud de l'action dramatique. À ce sujet, Anne Ubersfeld⁴⁰¹ fait remarquer que « Ce que fait ici le théâtre, c'est montrer l'intrication proprement insoluble entre les situations de fait (familiales, émotionnelles, politiques), et les principes intellectuels. ».

Les différents objets du désir des personnages sont donc mis dans des axes opposés, ce qui fait l'enjeu des pièces. Puisque d'un côté, se trouvent les faibles, ceux qui sont « secondaires », situant leur dessein sur un plan tout aussi accessoire, alors que les

⁴⁰¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue du théâtre*, Paris, Belin, 1996, p.32.

personnages « centraux », ceux qui détiennent le pouvoir, placent leur volonté au-dessus de toute autre. Ces sujets des pièces de Montherlant sont dans la plupart des cas poussés par une force, leur passion, vers un but, dans l'accomplissement d'un idéal. Leurs projets sont d'origines diverses : ambition politique, quête d'absolu, passion du pouvoir, passion de la qualité, passion de l'absolu. La juxtaposition de l'enjeu politique ou objectif et de l'enjeu sentimental devient dramatique.

I-4- Les forces manipulatrices et les bénéficiaires

Les forces manipulatrices signifient ce qui motive les sujets, ce qui les pousse à l'action. Pour qui agissent-ils ? Et à qui profitent leurs actions ?

Selon la syntaxe dramatique proposée par Anne Ubersfeld⁴⁰², il s'agit des destinateurs et destinataires⁴⁰³ de l'action engagée. Le destinateur correspond à ce qui fait agir le sujet, à cause de quoi ou de qui il agit ; le destinataire quant à lui renvoie à ce à quoi il attribue sa quête, pour quoi, pour qui il agit. Dans les deux cas, on parle de motivations.

Les sujets de Montherlant agissent généralement pour leur propre intérêt. La motivation est dans ce cas interne, elle vient du sujet lui-même, de ses aspirations, de son idéologie. Et l'action menée sera une satisfaction juste de cet idéal. Il faut que les sujets se réalisent dans cet acte.

Bien que les personnages principaux de Montherlant aient admis que tout acte est vain, qu'il n'y a rien qui est important, leur philosophie consiste à fonder sur un nihilisme un pragmatisme, c'est-à-dire faire semblant de vouloir quelque chose. Tous les actes qui seront perpétrés resteront motivés par leur orgueil et leur fantaisie, à cause des idéaux dont ils sont les seuls adeptes. Ils agissent pour satisfaire leur ego, pour se prouver leur existence.

À cause des défauts de son fils, de sa « médiocrité », du fait des conséquences de l'éducation reçue par sa mère, Georges Carrion veut modeler Gillou sur son image de l'homme idéal. Il réalise sa déroute vis-à-vis de son idéal humain car pour lui « l'âme compte plus que le sang ». Il est question de l'âme recherchée qui lui a échappée. C'est donc une

⁴⁰² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p.107.

⁴⁰³ C'est l'axe de la transmission (axe du savoir, selon Greimas): destinateur / destinataire. Le destinateur est ce qui demande que la jonction entre le sujet et l'objet soit établie. Le destinataire est ce pour qui la quête est réalisée. En simplifiant, interprétons le destinataire (ou destinataire-bénéficiaire) comme ce qui bénéficiera de la réalisation de la jonction entre le sujet et l'objet. Les éléments destinateurs se retrouvent souvent aussi destinataires.

consolation, un rattrapage qu'il recherche. Si ce père reconnaît être en marge de son propre code, il souhaite se racheter à travers son fils. Malheureusement il ne tient pas compte de la réalité de celui-ci : « Non seulement Gillou n'est pas d'un bon métal, mais il manque cruellement de génialité. » (III, 3, p.117).

Georges agirait aussi pour le bien de la société, son désir de faire de Gillou un modèle social relèverait d'un souci de changer la société à travers son fils qui représente une catégorie clé de la population : « Quand j'ouvre ma fenêtre sur le monde, ce qui me fait le plus souffrir, c'est le spectacle de l'indulgence. [...] La nation a besoin que les siens le soient (exceptionnels). Contrairement à ce qu'on annonce de toutes parts, il n'y a plus aujourd'hui en France, pour sauver l'honneur, que les individus, et les individus tirant sur l'exceptionnel. » (III, 3, pp.114, 124).

L'amour pour son fils et la passion pour la qualité poussent donc ce personnage à l'action et par conséquent, constituent les destinateurs. Ce père a pour son fils un amour passionné, c'est pourquoi il n'est pas tolérant, il voudrait que sa progéniture soit de la bonne graine, du bon métal ; sa quête de la perfection absolue est justifiée par sa résolution d'offrir à la société un être exceptionnel : « Penser que demain il fera jour, et avec des fils qui ne seront pas le mien ! » (III, 3, p.125).

Cependant, destinataire et destinataire se confondent aussi dans le cas de cette pièce. Le père est poussé par son désir solitaire du rêve de qualité. Il est comparable à Alvaro qui voudrait se retirer de la vie mondaine pour ne vivre que dans la spiritualité et le dépouillement, anéantir le monde et par là le péché. Nihiliste, il est fasciné par le néant terrestre car tout est vanité. Il s'engage dans un processus de dépouillement et voudrait y entraîner non seulement sa fille mais aussi toute l'Espagne, il ne manquera d'ailleurs pas de proclamer à la fin la mort de l'Espagne qui correspond à sa mort au monde : « Il n'y a plus d'Espagne. Eh bien ! Périssent l'Espagne, périssent l'univers ! si je fais mon salut et si tu fais le tien, tout est sauvé et tout est accompli. » (M.S., III,5, p.130).

Le désir d'anéantir le monde chez Alvaro correspond à la disparition du péché et sa rupture avec le monde à l'accession au royaume de l'absolu. Alvaro réalise ainsi ses penchants profonds pour son seul intérêt. À cause du péché, de la dépravation des hommes, de l'impureté du monde, il affirme n'avoir « rien dans un temps où l'honneur est puni, -où la générosité est punie, -où tout ce qui est grand est rabaissé et moqué » (I, 4, p.47).

Alvaro de son côté agit pour l'intérêt de l'Espagne car pour lui, ce pays décline vers la dépravation générale. Tout est sali. Le projet des Indes sonne le glas de cette nation : « Les Indes sont le commencement du crépuscule de l'Espagne » (I, 4, p.46). Son exil lui permettra de conserver ce qui lui reste de meilleur, comme un souvenir que l'on préserve jalousement.

La volonté de ces personnages d'atteindre la perfection à travers leurs enfants ou en les y entraînant est d'autre part personnelle, individuelle, elle ne tient nullement compte des aspirations de ces derniers et ne profite donc qu'à ceux qui s'y entreprennent. C'est dans ce sens que Paul Ginestier⁴⁰⁴ remarque : « Alvaro réalise ainsi ses tendances profondes, alors que Mariana les ruine », c'est aussi l'avis de Bernal lorsqu'il lui dit : « Vous sacrifiez votre enfant à vous-même, à vous-même et à rien d'autre que vous-même ! » (II, 1, p.75). Georges le reconnaît lorsqu'il affirme : « Je l'ai sacrifié à l'idée que je me fais de l'homme. Elle l'a sacrifié au besoin qu'elle a de l'homme. Chacun de nous, elle et moi, parlait du sacrifice qu'il faisait. Et c'est lui seul qui était sacrifié. » (IV, 3, p.154).

Le projet de départ, celui de Bernal : persuader Alvaro de partir pour le Nouveau Monde est un échec après l'acte de bravoure de Mariana : « Mon père, il est grand temps que je vous désabuse. Tout ceci est une affreuse comédie. » (III, 4, p.119). Mais cela n'est pas sans conséquences pour cette dernière qui ne pourra plus aspirer au bonheur ni à une progéniture : « Partons pour mourir, sentiments et amour. Partons pour mourir. » (III, 5, p.129). Ce projet qui détermine, de l'avis de Paul Ginestier⁴⁰⁵, la structure de la pièce devait représenter la planche de salut de tous ces personnages : apporter une dot considérable à Bernal, assurer la survie de l'Ordre ainsi que l'avenir de la jeune fille. Mais l'intrigue de la pièce va plutôt s'orienter vers le projet personnel d'anéantissement de Alvaro qui va entraîner sa fille dans sa quête de l'absolu : « Désormais je touche à mon but : ce but, c'est de ne plus participer aux choses de la terre. Rentrons dans la réalité. Oh ! comme depuis toujours j'y aspire ! » (III, 5, p.124).

Le Cardinal Cisneros, ancien moine franciscain, grand Inquisiteur ne vit que pour Dieu et l'Espagne où il exerce la régence au nom du futur Charles Quint, âgé de dix sept ans, qui réside en Flandres. Le pouvoir et les actes sont sa passion, comme le mariage navarrais est celle de Ferrante : « Il y a une exaltation qui vient de Dieu. Et il y a une exaltation qui vient de

⁴⁰⁴ Paul Ginestier, *Montherlant. Théâtre de tous les temps*, Paris, Seghers, 1973, p.50.

⁴⁰⁵ *Id. Ibid.* p.47.

la terre. Dois-je me reprocher la terre, quand depuis trente ans je n'ai cessé de faire servir la terre et Dieu ? J'ai fait servir Dieu à la terre, et j'ai fait servir la terre à Dieu. [...] J'ai fait tout ce que je pouvais faire. » (II, 3, p.1144)⁴⁰⁶

Parvenu au faite du pouvoir, Cisnéros est cependant tiraillé par son désir de retrait, de renoncement, d'enfouissement dans la pauvreté et la solitude d'un ermitage : « La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, la plaie d'une tentation inassouvie. Elle m'a fait briller cette retraite que plusieurs fois j'ai prise et plusieurs fois tenté de prendre. Toute ma vie j'ai lutté pour ma solitude... » (III, 2, p.100).

Mais pour ses adversaires, ces tentatives sont un jeu pour se faire mieux désirer, sa dévotion serait une habileté manipulatrice. En plus, le cardinal espère rencontrer le roi et le convaincre de son dévouement : « Je vivrai pour rencontrer le roi. » (III, 3, p.115). Cette démarche constitue le fil de l'action. Il compte sur la probable incapacité du jeune roi à assurer les affaires du royaume : « Au vrai, peu importe que je sois ou non « l'ami bien-aimé » du roi. Moi, j'ai à le servir. Lui, il a à se servir de moi, et à m'entendre. [...] Que de choses j'ai à lui apprendre et de qui les saurait-il- dites un seul nom !- si ce n'est de moi ? Je l'ai créé, je suis son père, je lui dois ce pour quoi j'ai vécu et qui s'étale derrière moi comme une traîne... » (I, 5 et III, 2, p.104).

Le moine prétend agir pour le bien du royaume et de l'Eglise sa mission lui serait assignée par Dieu : « Mais les desseins de Dieu et les desseins du gouvernement de Castille ont toujours été identiques. » (II, 3, p.83). Cependant, selon la reine et les courtisans, Cisnéros agit par ambition personnelle, sa passion du pouvoir le contraint à agir contrairement à sa volonté de se retirer du monde : « Si nous ne faisons pas les choses dans la passion, nous ne faisons rien. » dit-il à la reine (C.E., II, 3, p.83). En réfléchissant ainsi, Cisnéros agit pour son seul plaisir, pour assouvir cet amour excessif qu'il a du pouvoir. Il est alors poussé par cette passion et en est le seul véritable bénéficiaire même si certains de ses actes sont positifs pour le royaume :

Le cardinal offre au roi qu'il a fait, quand celui-ci prend possession de son royaume, une noblesse hier soulevée, aujourd'hui presque toute obéissante- nous en sommes la preuve, n'est-il pas vrai ? – une armée réorganisée, une flotte redoutable, un trésor allégé de sa dette, une Espagne forte de sa cohésion et de son indépendance, et qui a grandi en quelques années au-dessus de tout ce qui l'entoure... (I, 2, p.24)

⁴⁰⁶ Henry de Montherlant, « *Le cardinal d'Espagne* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

En somme, le moine Cisnéros est poussé d'abord par sa passion du pouvoir, sa volonté d'être toujours au-dessus des autres pour les mater et les humilier, se prouvant ainsi sa force ensuite par le royaume et par Dieu: « Mon oncle n'excelle que dans le service du royaume et de la religion. »(I, 2, p.23).

De l'autre côté, Ferrante veut convaincre son fils d'épouser la princesse de Navarre. Il est le manipulateur et bénéficiaire de ses projets même s'il prétend être au service de Dieu et du royaume : « Je vous ai toujours vu abaisser le motif de mes entreprises : croire que je faisais par avidité ce que je faisais pour le bien du royaume ; croire que je faisais par ambition personnelle ce que je faisais pour la gloire de Dieu. »(I, 3, p.27).

Ferrante éclaircit les motifs de ses actes : il agit par avidité et par ambition personnelle : « Oui je suis passionné pour ce mariage. »(I, 3, p.29). Ce vieux roi a l'intention de solidifier sa puissance à travers son fils Pedro. Sa vieillesse et son déclin le poussent à poser un acte ultime qui assurera sa pérennité : « en vous ma suite et ma mémoire. »(I, 3, p.32). Il agit donc pour son propre compte, manipulateur et bénéficiaire. Il voudrait que Pedro épouse l'Infante pour des motifs personnels et politiques et le profit sera celui de son royaume et surtout le sien, parce que, l'acte réalisé, il récupère son fils qui devient son dauphin, son héritier: « 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. »(III, 8, p.145).

Bruno veut préserver ses principes, selon lui pour la société : « Et pourtant, une société deviendrait tout autre, une société serait régénérée si un petit nombre d'hommes seulement acceptaient de sacrifier ce qu'ils aiment le plus à un principe. »(p.323)⁴⁰⁷. En effet, ce personnage ne peut plus supporter les retards à répétition de Rosette, son acte est donc pour lui un sacrifice, même s'il est incompris : « Je fais un sacrifice héroïque, et on me traite de mufle ! »(p.325)⁴⁰⁸. De plus, Rosette est coupable parce qu'elle a de l'emprise sur Bruno : « Mais, peut-être inconsciemment, en t'entêtant dans ces retards, en voulant faire d'eux une règle, 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. » (p.326)⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Un Incompris* » Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁰⁸ *Id. Ibid.*

⁴⁰⁹ *Id., Ibid.*

Bruno est poussé non seulement par son orgueil d'homme blessé mais aussi par un certain principe qui lui est propre. L'amour pour lui doit conjuguer avec la justice, la sagesse, la fierté : « Est-ce donc cela, l'amour, quelque chose où la justice, la sagesse, la fierté ne peuvent avoir place, sous peine d'y devenir ridicules ? Mais qu'est-ce donc, l'amour ? » (p.320)⁴¹⁰, il fait alors penser à Georges qui concilie amour et estime. En revanche, son ami Pierre a une autre idée de l'amour, celle que partagerait l'homme ordinaire : « Quand l'amour prend visage de justice, de sagesse, de fierté, il prend mauvaise figure ; il prend un masque, et de carnaval ; il devient chienlit. » (p.320)⁴¹¹.

Bruno en réalité veut sauvegarder son amour propre : « Je t'aime, mais il faut croire, je le reconnais, que je m'aime plus encore que je ne t'aime. »(p.329)⁴¹². Il est donc motivé dans son entreprise: « Et je veux que la leçon porte ; sinon, à quoi bon ? »(p.322)⁴¹³. Comme Ferrante, Alvaro, Georges ou Ciséros, Bruno a une haute idée de lui, il est un défenseur des valeurs hautes et nobles : « Je perdrais doublement le respect que je me porte, si je continuais d'aimer dans la faiblesse et l'indignité, en acceptant que chaque semaine tu me désobliges ; et si je le continuais après t'avoir dit que je ne continuerais pas. 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. » (p.329). Il est le principal manipulateur et bénéficiaire de sa quête : « Je comprends cela quand je me place à ton point de vue, puisque mes raisons t'échappent. Mais moi, qui suis sensible à ces raisons, je m'admire incroyablement. » (p.330)⁴¹⁴.

Les personnages des pièces de Montherlant sont présents dans les grands axes du schéma actantiel plus précisément dans les enjeux idéologiques. Les motivations sont *à priori* le fait de leurs propres aspirations, elles sont d'ordre métaphysique, le désir de chacun de se surpasser, d'atteindre une perfection qui n'existe que dans leur code de vie qui est différent du code commun, comme le déclare Bruno à la fin de la pièce : « Jamais un homme n'a fait ce que je fais. Penser, pour quelques petits retards ! » (p.330). Ces personnages veulent atteindre un état où leur âme serait dépouillée de toute médiocrité. Si ces personnages rencontrent des

⁴¹⁰Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Un Incompris* » Paris, Gallimard, 1972.

⁴¹¹ *Id, Ibid.*

⁴¹² Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Un Incompris* » Paris, Gallimard, 1972.

⁴¹³ *Id, Ibid.*

⁴¹⁴ *Id, Ibid.*

obstacles dans l'accomplissement de leurs projets, ils reçoivent néanmoins le soutien de certains autres.

I-5- Les adjuvants et les opposants

Deux catégories d'opposants se juxtaposent dans les pièces de Montherlant : les opposants externes et les opposants internes. Il s'agit des personnages dont le rôle est de contrarier les projets des sujets en action. Les vrais adversaires de ces personnages sont d'abord eux-mêmes. C'est le cas de Cisnéros et Ferrante qui ont comme premier ennemi eux-mêmes. En effet, le conflit dramatique se tient dans leur conscience.

Par son aveuglement, Cisnéros se révèle être son propre adversaire. Ce personnage est attiré en même temps par les actes et par la conscience de leur vanité. Au moment de choisir la voie la plus appropriée, par rapport à son âge, il se perd par amour excessif du pouvoir : « Mon Dieu, oui, à l'occasion, j'aime mieux voir quelqu'un englouti dans Tintinabul qu'englouti dans l'obsession politique. » (III, 2, p.96) lui dit Cardona. En effet, le moine préfère gouverner : « Mais la retraite, hélas ! n'est pas encore pour demain. » (III, 2, p.104), à cause de cette passion, il s'écroulera de désespoir au moment où la retraite lui sera imposée : « O mon Dieu ! Qu'ai-je fait, Pourquoi cette punition ? » (III, -, p.127). Pour Cisnéros, il faut faire les choses jusqu'à la fin. Serrer les dents, dicter les dépêches politiques à quelques jours de sa mort. Les actes pour cet homme sont imposants : « Je puis vous affirmer que quiconque ne m'obéira pas en répondra devant moi et devant Dieu. » (III, 5, p.118).

De plus, Cisnéros est celui qui s'attire l'inimitié des autres : « Depuis la défaillance du cœur qu'il a eue il y a trois semaines, les rancunes se redressent en sifflant, les vengeances éclatent de toutes parts comme des flammes. [...] Malheur au puissant qui a fait un faux pas. On le croit à terre et tous se jettent sur lui. » (I, 2, pp.24-25). Finalement le cardinal s'inquiète peu de se faire aimer, il veut faire peur et être craint. Son ennemie est la faiblesse qui emporterait tout sur son passage. Il sait notamment que « sans cesse il y a quelqu'un d'ici qui me dénonce au roi, comme un écolier fautif. » (I, 5, p.36). Cette notation est-elle signe de perspicacité ou prescience ? Cisnéros semble se comporter comme le Christ qui sait que Judas va le trahir. C'est d'ailleurs à juste titre parce que comme le dit Cardona :

Vous irritez tout le monde. D'abord en étant le maître. Ensuite, par ce que vous demandez pour vous, qui contrarie les gens. Et par ce que vous ne demandez pas qui leur fait croire que vous leur donnez la leçon. Vous vivez dans une corbeille de reptiles. Et il va y en avoir un autre, un serpent à la tête pâle, qui s'est glissé tortueusement des Flandres jusqu'ici, pour enlacer et étouffer le brave lion de Leon. (I, 5, p.31)

Les forces complexes traversent *Le Cardinal d'Espagne*. Mais globalement, il est question de la mise à mort de Cisnéros. Par son aveuglement, ce personnage est son premier adversaire. En effet, la tension principale du drame est dans la double postulation du régent attiré en même temps par l'action, les actes et par la conscience de sa vanité.

Comme adjuvants, Cisnéros prétend avoir de son côté Dieu : « Je sais bien où je vais, et j'ai des actes parce que l'Eglise a besoin d'eux. »(II, 3, p.76). Cardona pourrait dans une certaine mesure être un adjuvant mais c'est seulement quand il doit le défendre contre les attaques des autres : « J'ai encore dû vous défendre contre un de ces messieurs qui vous caressent si doucement. »(I, 5, p.30). En réalité, il est l'opposant le plus redoutable : « Et voilà un oncle qui se croit en sûreté, parce que rien en ce moment ne lui arrive. Mais les armées arrivent la nuit. (I, 10, p.54)», l'autre allié du moine est constitué de son armée : « J'aime mieux l'odeur de mes canons que les parfums de l'Arabie. »(III, 5, p.118).

Ferrante commet des actes horribles en sachant qu'ils n'ont pas d'utilité. Les hésitations dont il est en proie justifient cette tension qui existe en lui. Il est son premier obstacle. D'un autre côté, il n'a pas de véritables alliés ; il dit de ses conseillers : « Les Africains disent que celui qui a autour de lui beaucoup de serviteurs a autour de lui beaucoup de diables. J'en dirais autant de mes ministres. » (pp.138-139)⁴¹⁵. En effet Ferrante ne fait pas confiance à ses ministres : « Ils sont là à vivre de ma vieille force comme un plant de lierre d'un tronc d'arbre rugueux. Des coquins qui m'enterreront ! Mon premier ministre est un diable merveilleux. Il m'a joué à moi-même quelques tours, mais avec un art infini. Aussi lui ai-je pardonné. Seulement, sur qui m'appuyer ? » (p.139)⁴¹⁶.

Dès lors, le but que doit atteindre Ferrante est confronté à plusieurs obstacles, il est seul contre tous, même l'Evêque de Guarda refusera d'annuler le mariage qui compromet son projet : « Le nonce me fait dire par don Alvar que le Pape accueillerait comme un outrage que je sévisse contre l'évêque. Le Pape ne donnera pas l'annulation. Je suis comme un lion tombé dans une trappe. » (III, 4, p.117).

⁴¹⁵ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *La Reine morte* », Paris, Gallimard, 1972.

⁴¹⁶ *Id.*, *Ibid.*

Les sœurs de Port-Royal sont seules face à leur sort : « Il estime que nous avons raison, mais que nous devons céder, parce que les puissants sont contre nous. »(p.874)⁴¹⁷ déclare la sœur Françoise, ces propos sont corroborés par ceux de la sœur Angélique :

S'il arrivait que les deux plus grandes forces en ce monde, la puissance ecclésiastique venue du plus haut, et la puissance séculière venue du plus haut, se refermassent comme des tenailles et écrasassent notre pauvre Maison, si cette conspiration de tout l'Enfer, de tous les démons de l'heure de midi, les uns en tuniques de prêtres, les autres en manteaux de rois, parvenait à ruiner cette Maison où l'on n'a cherché qu'à retrouver la foi, le sérieux et la ferveur du premier christianisme, est-ce que le ciel et la terre ne devraient point se dresser pour crier que c'est affreux ? Mais non, pas une feuille ne bougera. (pp.883-884)⁴¹⁸

Les sœurs n'attendent aucun secours, elles sont abandonnées à leur sort, et même dans leur congrégation, il y a des opposantes ; c'est le cas de la sœur Flavie : « Celles qui mourront sans signer, on jettera leurs corps à la voirie ! Mais il n'y en aura pas. Toutes ! vous signerez toutes ! Vous verrez à la fin des choses si étranges, que c'est vous qui demanderez de signer, et qui le demanderez à genoux. » (p.911)⁴¹⁹. Parce qu'elle a décidé de se soumettre aux autorités religieuse et temporelle, actuelles et à venir, sœur Flavie a dénoncé les futures prosrites et les douze rebelles qui refusent de se soumettre seront expulsées de leur couvent.

Ravier n'a que sa fortune comme adjuvant : « Je vous ai dit il y a un instant, et sans intention, que chez moi il y a tellement d'argent que je n'en sais jamais le compte. »(p.664)⁴²⁰ , la circonstance favorable ici dans sa quête est la détresse financière de Christine :

Et vous, vous m'avez dit votre situation peu aisée. Vos parents à Metz, se débattant dans des affaires difficiles. Vous, vivant seule ici chez votre oncle, qui a un emploi modeste, et ne connaissant rien de la vie de Paris, puisqu'il n'y a que quatre mois que vous êtes des nôtres ; sans ouvertures, sans relations, gagnant vos journées en plaçant des motifs de décoration, qui vous rapportent sans doute un peu, parce que vous ne manquez pas de talent, mais enfin... (pp.614-615)

Christine n'aime pas Ravier mais elle revient le voir, soit par curiosité soit par nécessité : elle a des dessins à placer, et a besoin d'un peu d'argent.

Au départ, Mademoiselle Andriot semble être une amie et confidente mais elle dévoile très vite son véritable visage : « Et je suis le n'importe quoi qui recueille cette eau précieuse. Mais qu'ai-je à voir avec vos coucheries, présentes ou à venir ? Ce domaine n'est pas le mien. ». La subite méchanceté de cette dame se justifie par le sentiment de jalousie car elle

⁴¹⁷ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Port-Royal* », Paris, Gallimard, 1972.

⁴¹⁸ *Id. Ibid.*

⁴¹⁹ *Id., Ibid.*

⁴²⁰ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Celles qu'on prend dans ses bras* », *Op. Cit.*

éprouve des sentiments amoureux pour son ami Ravier, elle est donc jalouse de Christine et souffre de subir les confidences de Ravier sur son amour pour la jeune fille.

Ravier est vieux et n'a donc plus d'atouts physiques pour attirer la jeune fille dont il est amoureux : « Elle hait ma vieillesse, et elle hait mon argent. J'étais arrivé jusqu'à ce jour sans savoir ce qu'était devenu mon visage. Les femmes que je payais se gardaient de me le dire. Elle, insidieusement, elle m'a appris que j'étais vieux. Elle ne cesse de revenir là-dessus... Partout où je me sens blessé, je la trouve. » (p.626)⁴²¹. Christine est l'autre obstacle qui perturbe la volonté de Ravier, la jeune fille se refuse à lui comme le demande avec sarcasme Mademoiselle Andriot : « Alors, elle s'est encore refusée ? »(p.620)⁴²².

Alvaro aussi est un obstacle à son désir de pureté, au moment où il hésite, il manque de décision et d'énergie pour se faire moine, de plus, son mépris pour sa fille risque de l'aveugler. Tout comme Georges est pris entre ses sentiments pour son fils et sa morale de qualité qui érige une barrière et interdit toute possibilité de conciliation entre père et fils. C'est pourquoi Romain Lancrey-Javal⁴²³ affirme à propos de ces personnages: « Il y a en chaque personnage des forces contraires, des aspirations et des obstacles à ces aspirations. ». Ferrante Cisnéros et Georges sont pour eux-mêmes leur premier et dernier ennemi car l'affrontement dramatique se déroule dans leur conscience.

En dehors de ces personnages qui sont autodestructeurs, se présentent d'autres opposants, les courtisans, Cardona, le roi, Jeanne, Aralo et Estivel pour Cisnéros ; Pedro, Inès et son enfant, le pape pour Ferrante, Marie et dans une certaine mesure Gillou pour Georges, Alvaro a pour ennemis tous ses compagnons de la chevalerie, sa fille au début, le comte de Soria, les sœurs sont persécutés par les autorités politique et religieuse représentées par l'Archevêque, Bruno est confronté à la légèreté de sa copine.

Il convient maintenant de visualiser ces différentes forces dans des schémas actantiels pour expliciter les relations entre personnages ainsi que l'action dramatique.

II- Visualisation des schémas actantiels des pièces

Le schéma actantiel de Greimas permet une analyse efficace de la situation dramatique, une modélisation de l'action. À partir de recherches de Souriau (*Les Deux cent mille*

⁴²¹ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Celles qu'on prend dans ses bras* », *Op. Cit.*

⁴²² *Id. Ibid.*

⁴²³ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, *Op. .Cit.* p.83.

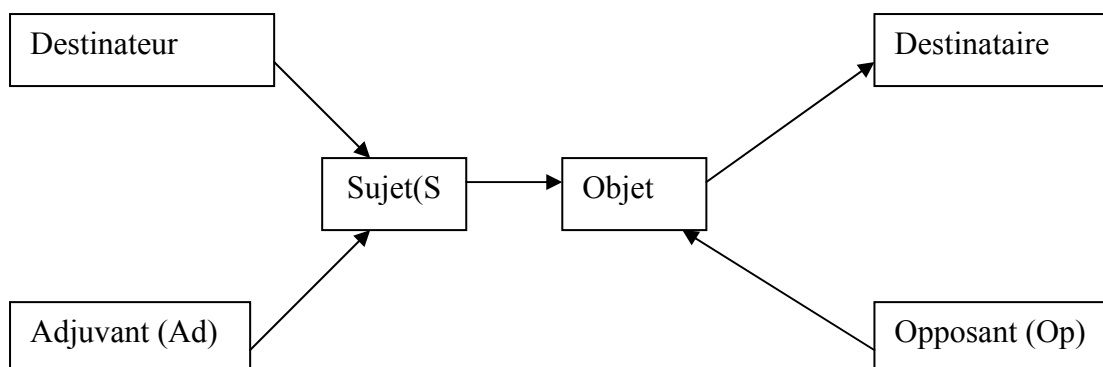
Situations dramatiques) et de Greimas (*Sémantique Structurale*), Anne Ubersfeld⁴²⁴ a mis au point une démarche définissant la construction syntaxique de toute action dramatique : c'est le modèle actantiel. Il permet d'approcher immédiatement la structure profonde de l'action (intrigue), en dévoilant les fonctions respectives des actants qui peuvent être des personnages ou même aussi des abstractions. Selon ce schéma, la situation dramatique met en scène une combinatoire invariable de six actants qui assument une fonction syntaxique au sein de l'action, envisagée comme une phrase.

Un sujet (personnage ou groupe) poussé par un destinataire (personnage ou entité comme la cité ou la passion) qui l'incite à agir, est attiré par un objet (un autre personnage ou tout autre objet de son désir, de sa haine ou de son ambition. Il agit pour le profit d'un destinataire (personnage pouvant être lui-même ou une finalité abstraite) et est aidé par l'adjuvant (personnages ou circonstances favorables) mais se heurte à l'opposant (personnages ou obstacles) qui contrarie ses projets.

Le modèle actantiel peut être transcrit sans peine dans les termes classiques de la dynamique de l'action (intrigue). En effet, l'ensemble de la structure figure à la fois les desseins opposés et les efforts contraires. La structure, en tant qu'elle présente les desseins, a été décrite dans l'exposition, elle a ensuite été mise en mouvement par les efforts contraires pour former le nœud. En revanche, le dénouement nécessite que la structure actantielle se transforme voire disparaisse, faute de combattants ou d'enjeux. Il advient que le Sujet meurt, que l'Objet soit conquis, anéanti ou modifié, que les Adjuvants ou les Opposants soient éliminés.

L'établissement d'une structure actantielle unique, qui schématiserait l'action de la pièce, n'est en aucun cas le but de l'analyse. D'abord, la structure qui représente l'action évolue nécessairement car le dénouement serait impossible si elle se figeait. Il convient donc d'établir plusieurs structures qui représentent toutes les phases consécutives à celle que l'on a dessinée à partir de la situation initiale.

⁴²⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris Belin, 1996, p.107 et suiv.

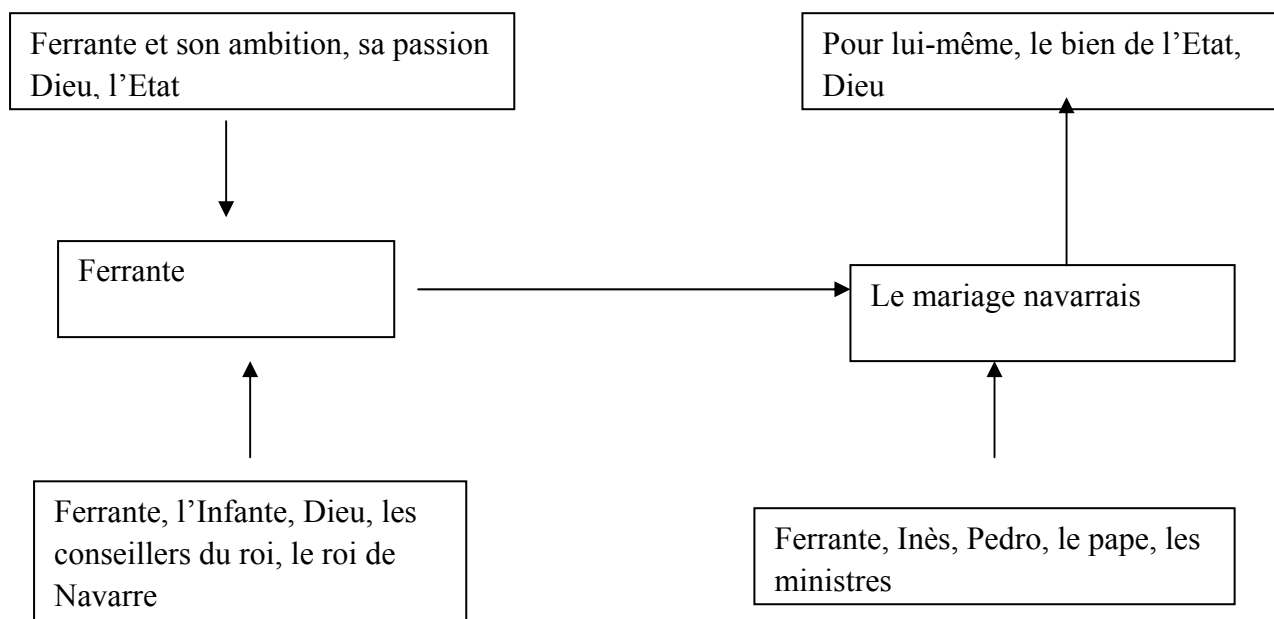


L'action étant constituée par des transformations successives de situations, les relations entre les actants évoluent. C'est pourquoi chaque situation nouvelle demande un schéma différent, tout comme chaque schéma représente une action. Nous allons présenter les différents schémas possibles correspondants à chaque action dans les pièces de Montherlant.

La démarche des personnages dits secondaires rend difficile la détermination du véritable schéma dynamique d'une pièce. Il est alors question de dégager la juste démarche entreprise car des lectures multiples des pièces sont possibles. Les schémas présentés sont ceux susceptibles de rendre compte de la réelle dynamique de ces pièces.

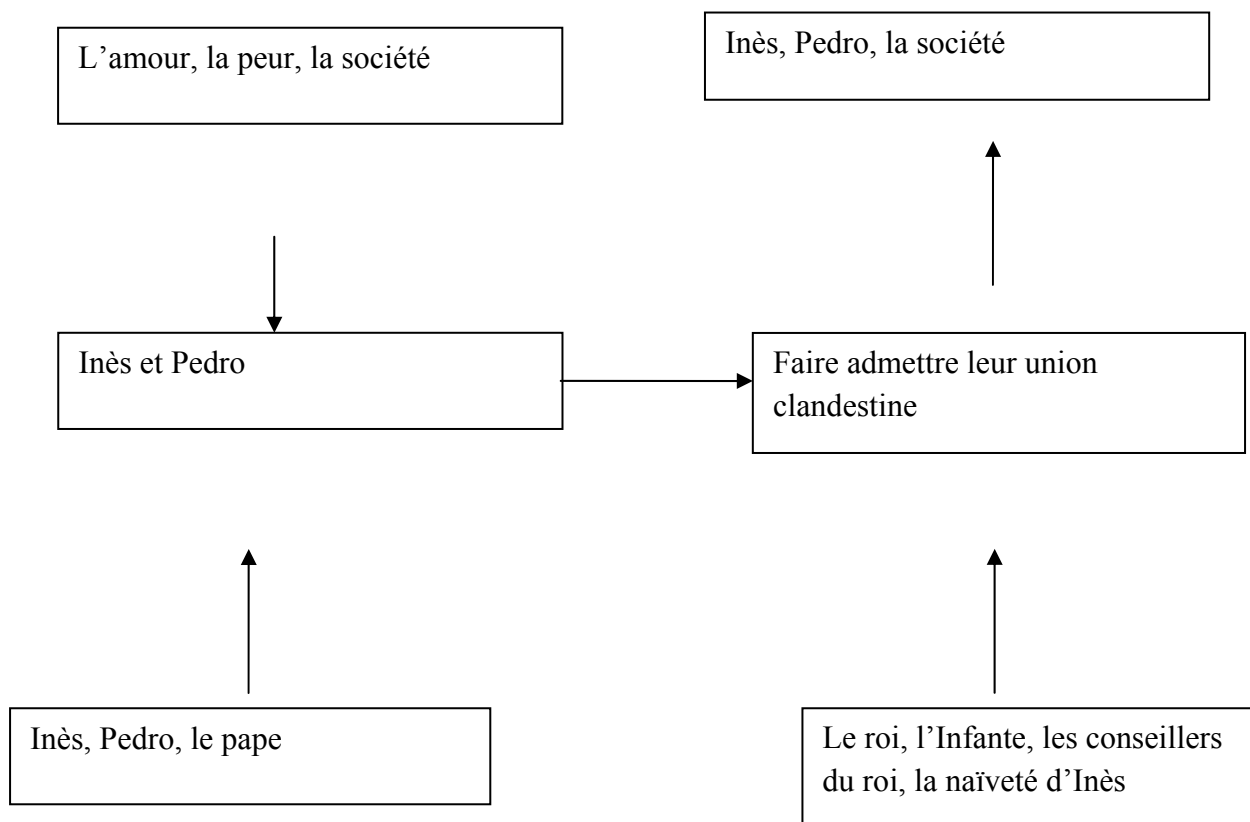
Le premier point de vue est celui de Ferrante dont la phrase de base sera : La réalisation du mariage navarrais, c'est le point de vue de la raison d'Etat. Ferrante désire, pour le bien de son pays unir son fils à l'Infante de Navarre, « alliance » salubre pour son royaume. Cependant, Pedro, égaré pour le roi, est déjà marié à Inès qui attend un enfant. Il sera question pour Ferrante de faire annuler ce mariage, ce que le pape va rejeter, poussant le sujet à l'extrême décision à savoir la mort d'Inès qui constitue avec son enfant à naître un redoutable obstacle à ce projet. Mais, Inès morte ne résoudra pas le problème et le roi le sait, il hésite et finit pas commettre l'irréparable.

Schéma1 : Ferrante désire réaliser le mariage navarrais (la raison d'Etat)



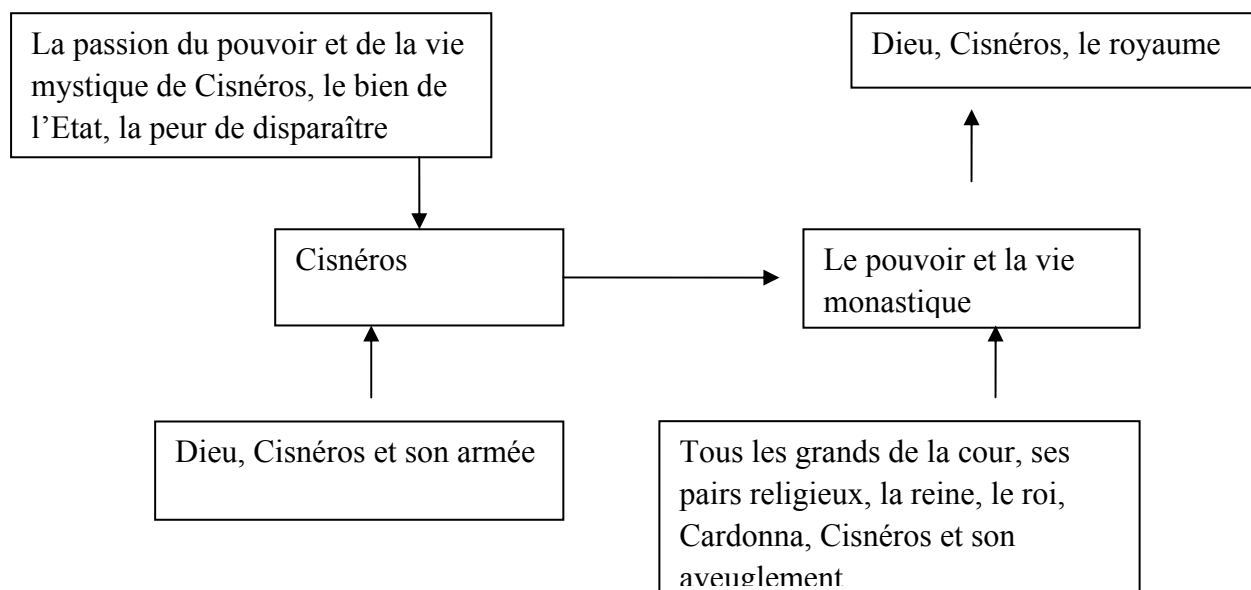
L'autre point de vue est celui du bonheur et des sentiments amoureux, de la famille, défendu par Inès et Pedro. Ils sont alors des sujets, des manipulateurs et bénéficiaires. S'opposent à leur désir le roi, ses courtisans et l'Infante alors qu'ils sont seuls contre tous. Mais Inès se fera tuer parce qu'elle n'aura pas su convaincre le roi, en réalité ce dernier la tue pour échapper aussi à tout ce vers quoi il se sent glisser à savoir l'attendrissement, l'affaiblissement du caractère

Schéma 2 : Inès et Pedro voudraient faire admettre leur union et leur enfant clandestin



Le Cardinal d'Espagne propose aussi plusieurs possibilités d'analyse actantielle. Deux points de vue sont à retenir, celui de base : Cisnéros veut le pouvoir et Dieu, et l'autre qui est le souhait de voir Cisnéros mourir. Ces deux phrases sont le fondement de la pièce.

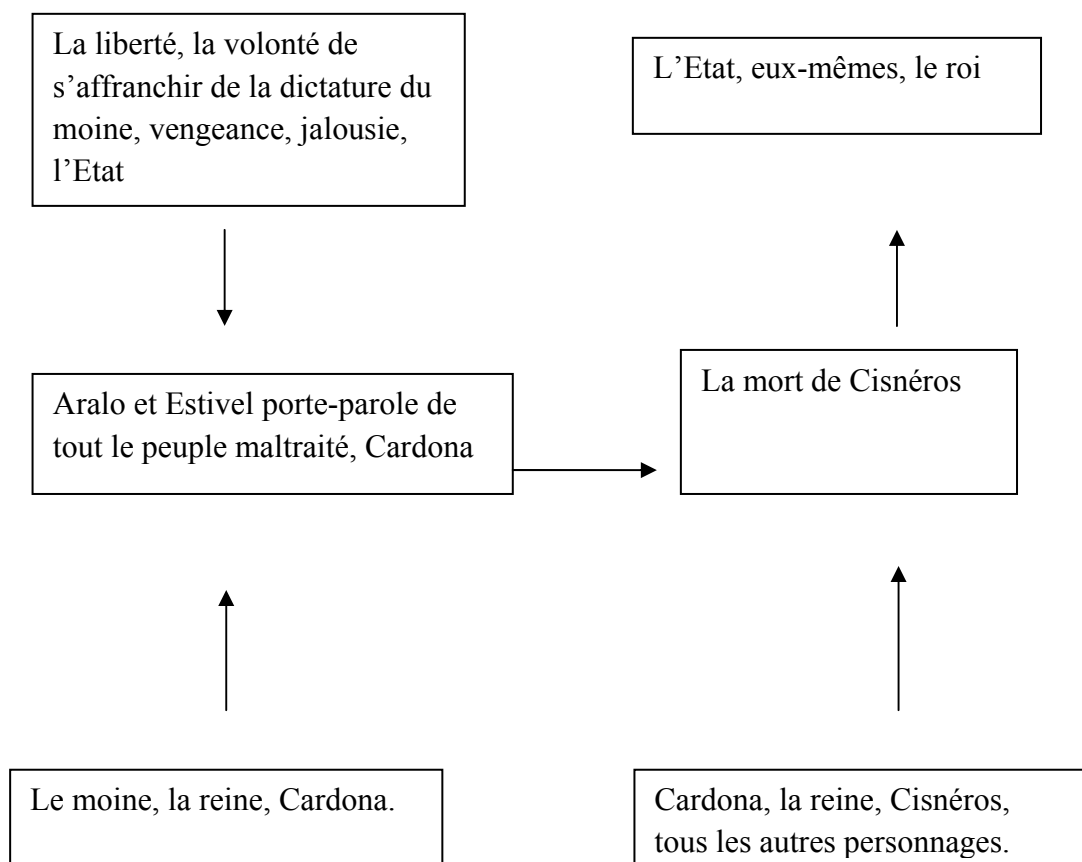
Schéma 3 : Cisnéros est partagé entre le pouvoir temporel et la vie monastique



Pour ce point de vue dans lequel Cisnéros est sujet, son désir est double celui du retraitement et celui du pouvoir, il rencontre plusieurs obstacles qui constituent les différentes forces conflictuelles à savoir son aveuglement lié au conflit des deux passions inconciliables ; son âme est prise entre ce duel de passions.

Un autre point de vue démontre une autre facette de l'action, sa phrase de base est : le souhait de voir Cisnéros mourir.

Schéma 4 : La mise à mort de Ciséros

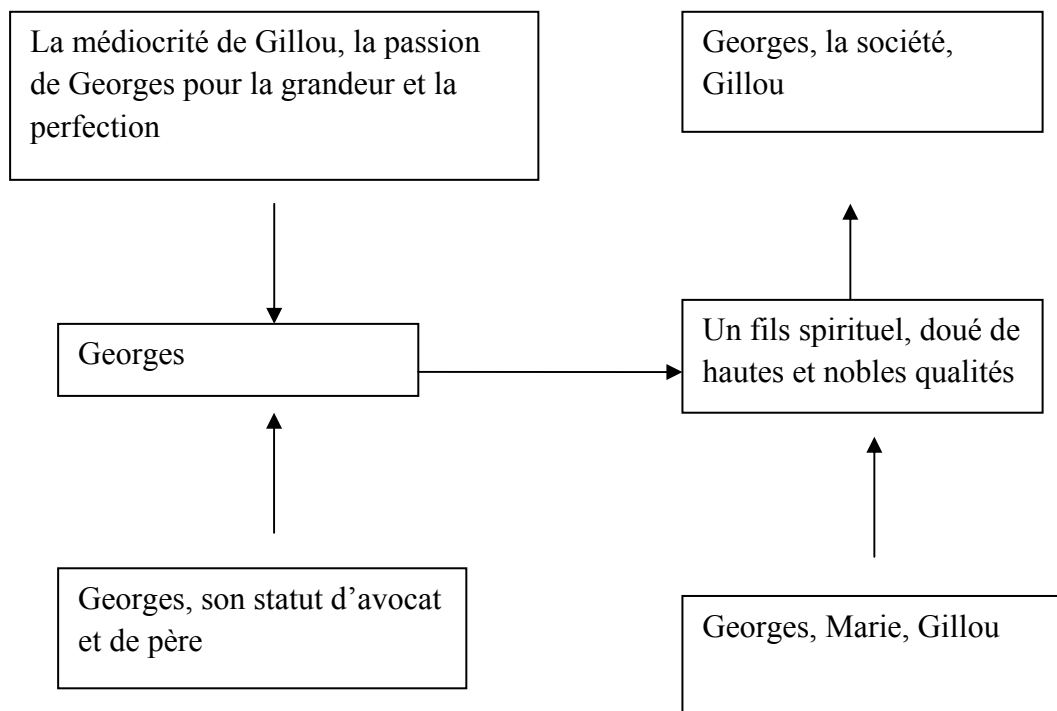


L'action selon ce schéma est orientée sur le souhait de Aralo et Estivel, l'acte de Cardona qui favorise la destitution du roi est un autre adjuvant ayant occasionné la mort de ce dernier. Dès l'attaque de la pièce, l'attente d'une mort est dans tous les esprits.

Les personnages blessés par les mots et les actes établissent dans leur impatience, la présence de la mort. La reine essaie vainement de sortir le moine de ce gouffre qui l'entraîne inexorablement, Cardona de son côté le défend chaque fois qu'il le peut tout en étant contre lui.

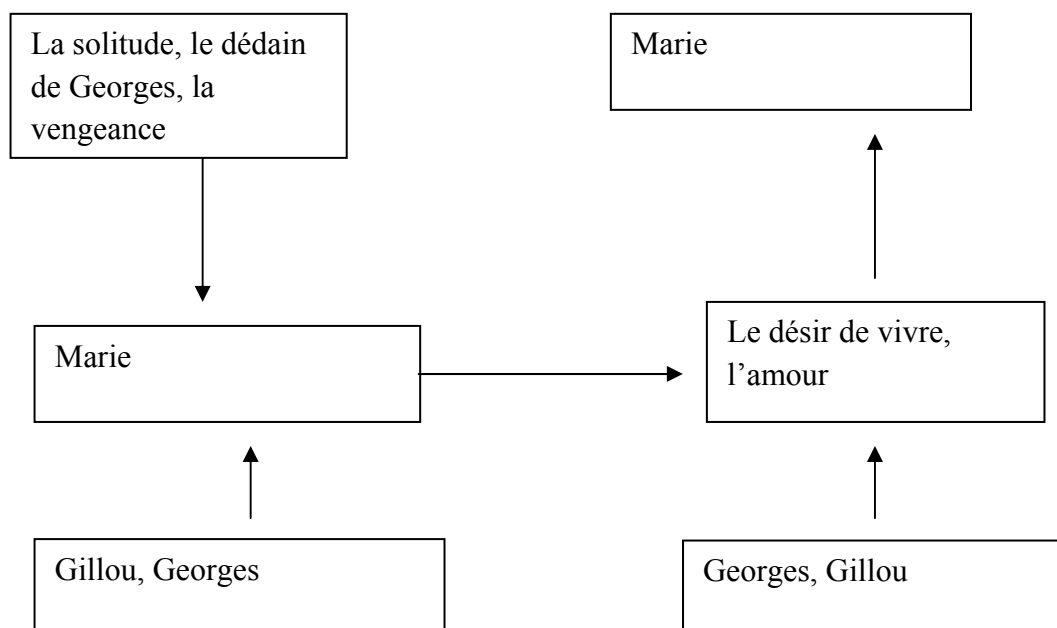
Fils de personne présente un visage tout à fait similaire. Cependant, la présence de Georges reste prépondérante dans tous les axes.

Schéma 5 : Georges veut un fils de qualité.



D'autre part, *Fils de personne* présente le conflit du père et de la mère autour du fils. Lequel des deux l'enfant choisira-t-il ? De toute évidence, compte tenu de ses relations avec sa mère, il la choisira dans un premier temps et ce n'est que plus tard qu'il se rétracte mais pour Georges c'est décidé. Ce choix prématuré de Gillou offre un prétexte à son père pour se détacher de lui qui constitue un obstacle pour sa quiétude.

Schéma 6 Marie voudrait le bonheur



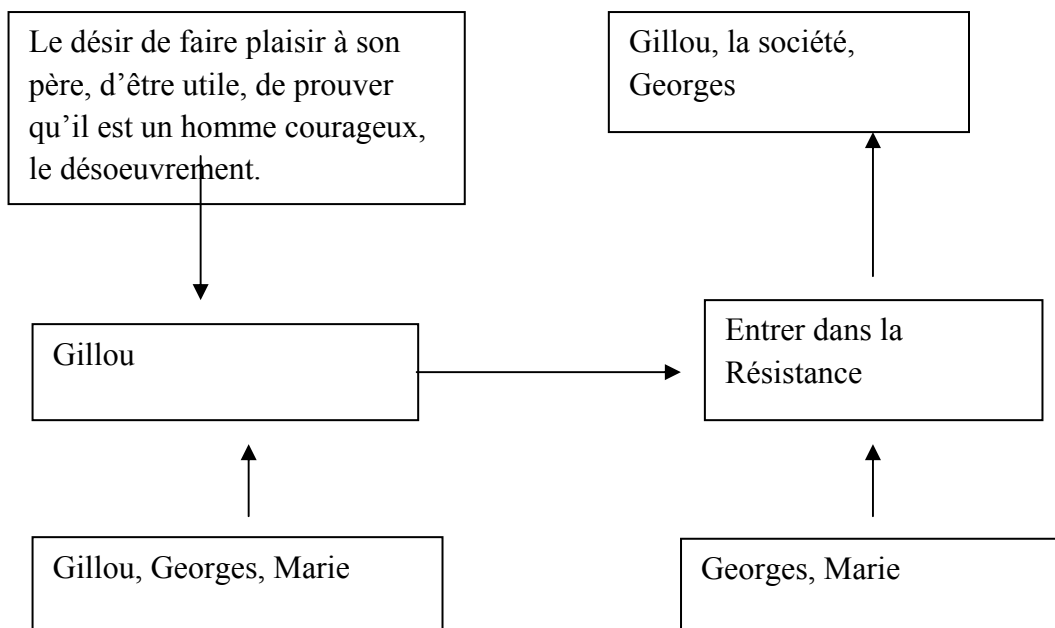
Dans sa quête du bonheur, Marie aussi sacrifie son fils, puisque son vouloir vivre ne profite qu'à elle seule, sa volonté de suivre son amant successivement à Paris et au Havre est égoïste, d'autant plus qu'elle se sert de son influence sur son fils. Georges est un adjuvant dans la mesure où il cède sans trop de résistance à ces caprices.

Dans la suite de cette pièce *Demain il fera jour*, c'est Gillou qui cherche à convaincre son père de le laisser entrer dans la résistance. Gillou confronté à une situation de guerre, cherche selon son père, un passe-temps : « En somme, il voudrait se jeter dans le courage, comme un passe-temps pour l'été. Le désœuvrement est père de bien de choses. » (p.563)⁴²⁵, pour sa mère, c'est un caprice auquel il faut céder pour faire plaisir à Gillou : « Je dis seulement que cela lui donnerait un but, durant ces mois où il n'aura ni un plaisir, ni même la satisfaction d'une tâche terminée. » (p.563)⁴²⁶. Alors qu'au départ, Marie souhaite laisser son fils s'engager dans la Résistance, elle y renonce plus tard, Georges aussi est contre cette idée, mais à la fin à cause de la peur, il l'acceptera. Les positions des deux ne sont jamais identiques.

Schéma 7 : Gillou désire entrer dans la Résistance

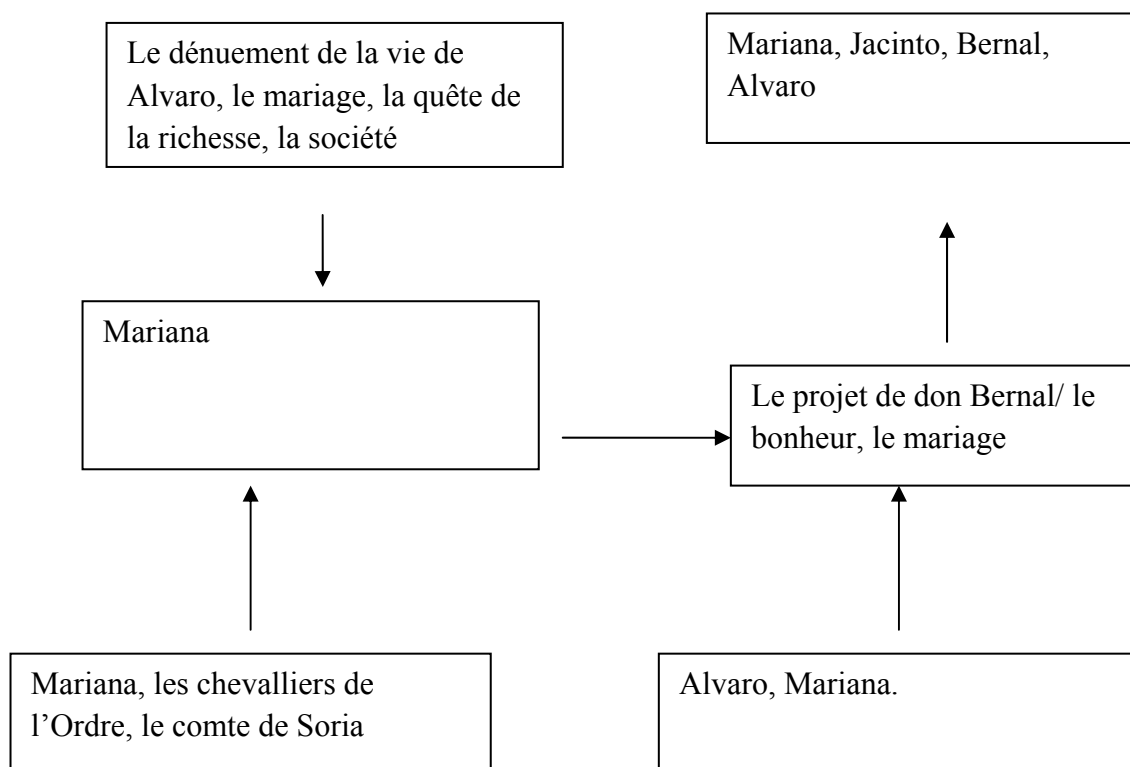
⁴²⁵ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Demain il fera jour* », *Op. Cit.*

⁴²⁶ *Id. Ibid.*



Alvaro quant à lui semble à priori détenir la place actantielle de sujet, puisqu'il est le personnage principal de la pièce, mais, au regard de l'armature de l'intrigue, il en ressort que Mariana en est le sujet principal. Ce qu'elle désire c'est le bonheur avec Jacinto, mais sa volonté s'oppose à celle de son père qui ne rêve que de son salut. Le projet de don Bernal qui détermine la structure de la pièce est conjoint à celui de Mariana. Au départ, elle lui dit oui donc, elle accepte la richesse, le mariage, la séparation avec son père. Or Alvaro dit non au projet en trois temps : aux membres de l'Ordre, à Bernal, au comte de Soria. Il est question d'un conflit entre le temporel et le spirituel, et la décision finale dépend de la jeune fille.

Schéma 8 : Mariana en quête du bonheur

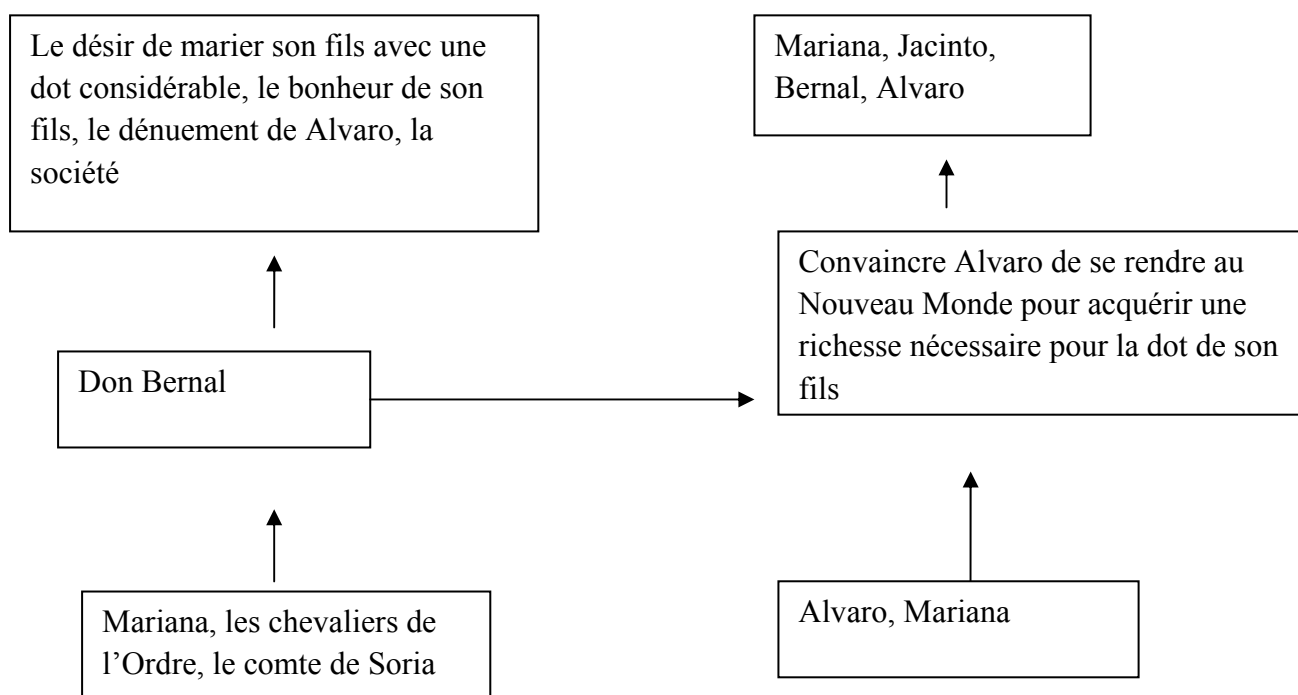


Le projet de Bernal est profitable à tous les personnages impliqués, même Alvaro qui en est le principal opposant y trouverait son compte, disant oui, il va refaire fortune, restaurer sa maison, régénérer l'Ordre, marier sa fille car comme le soutient

Paul Ginestier⁴²⁷ : « Il choisira le temporel, indispensable en un certain sens pour nourrir et fortifier le spirituel».

Mais en agissant ainsi, il va dans un sens opposé à ses principes, car ce qu'il veut c'est le retirement, la pauvreté, le dénuement total pour la pureté de son âme, comme le visualise le schéma actantiel *infra*

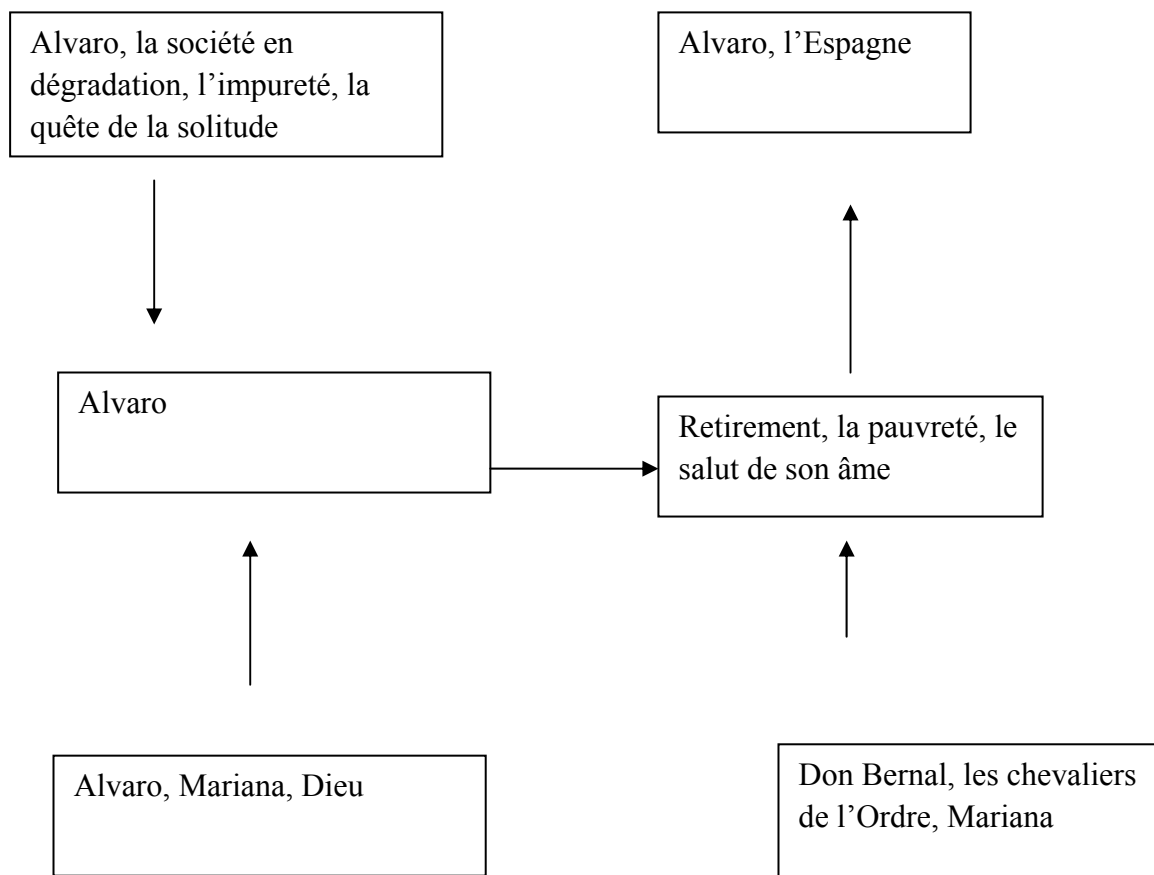
Schéma 9 : Le projet de don Bernal



À côté de cette figure, se dresse l'option du père : se retirer du monde pour une vie plus austère.

⁴²⁷ Paul Ginestier, *Montherlant*, Paris, Seghers, 1973, p.48.

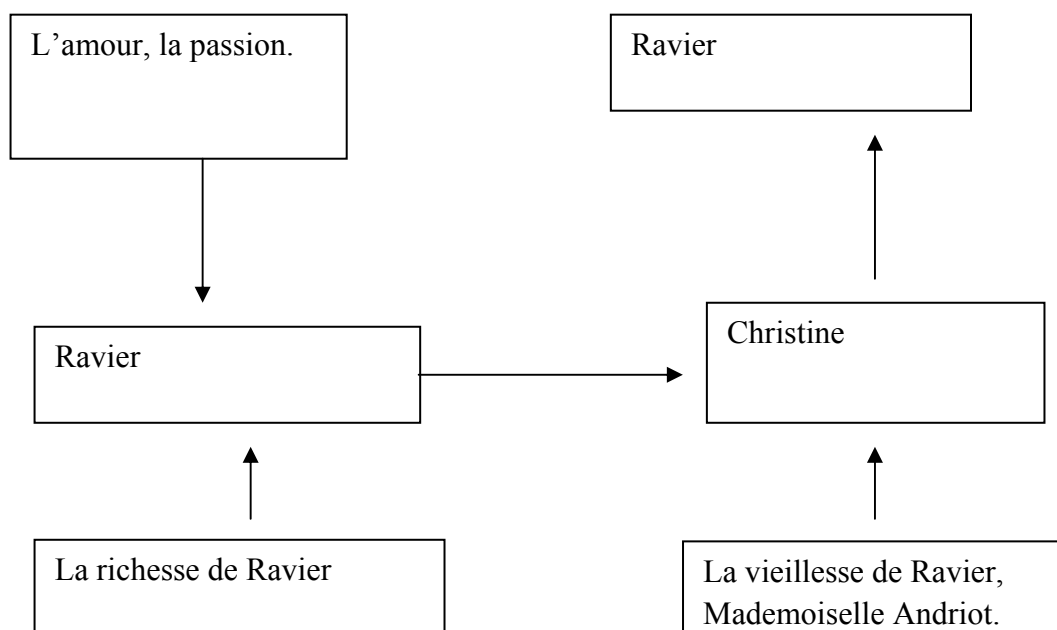
Schéma 10 : Alvaro veut une âme pure



À travers ces schémas, on constate que le projet de Bernal est profitable à tous, simplement qu'il va à l'encontre de l'idéal de pureté de son ami. Deux camps s'opposent alors, celui de Mariana avec comme auxiliaires Bernal, les autres chevaliers, le comte de Soria militant pour le projet du Nouveau Monde, de l'autre Alvaro seul contre tous. Au milieu du dernier acte, il est sur le point d'accepter mais sa fille intervient et rétablit l'obstacle paternel et par conséquent anéantit son rêve. Elle sauve par cet acte la pureté de son géniteur et se retrouve dans le camp de ce dernier que Ginestier⁴²⁸ nomme camp du « refus. ».

Dans *Celles qu'on prend dans ses bras*, trois schémas explicitent la compréhension de l'intrigue. Le point de vue de Ravier, celui de Christine et celui de Mademoiselle Andriot. Cette pièce est celle de l'amour non partagé. Ravier veut conquérir Christine, qui veut profiter des largesses de Ravier, Mademoiselle Andriot de son côté est amoureuse de Ravier son ami.

Schéma 11 : Ravier veut conquérir Christine



⁴²⁸ Paul Ginestier, *Montherlant, op.cit.*, p.50.

Schéma 12 : Christine veut profiter des largesses de Ravier

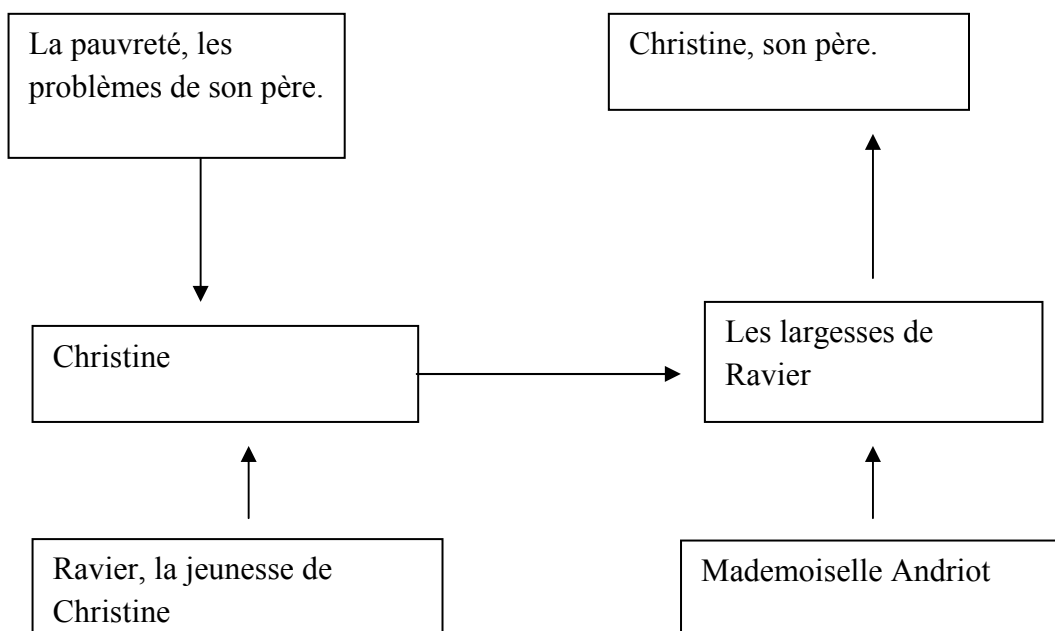
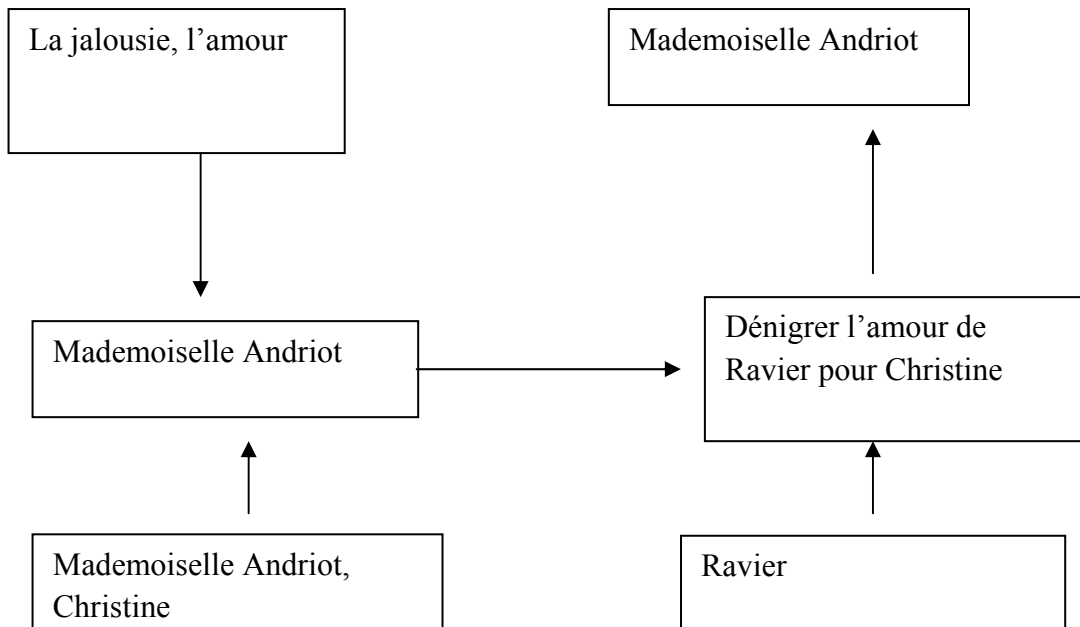
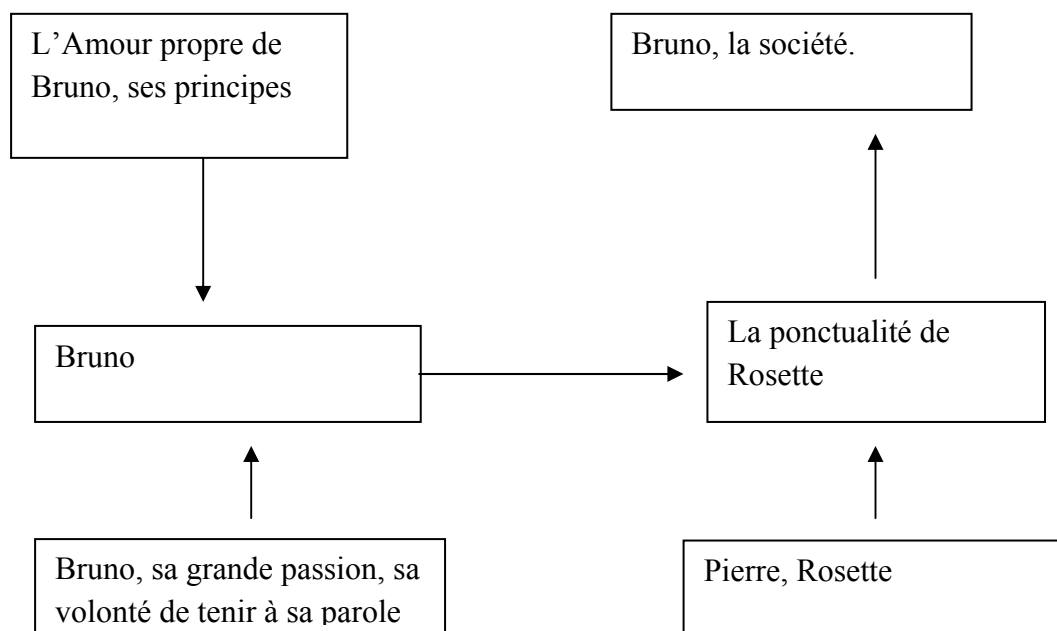


Schéma 13 : Mademoiselle Andriot veut dissuader Ravier dans son désir de posséder Christine.



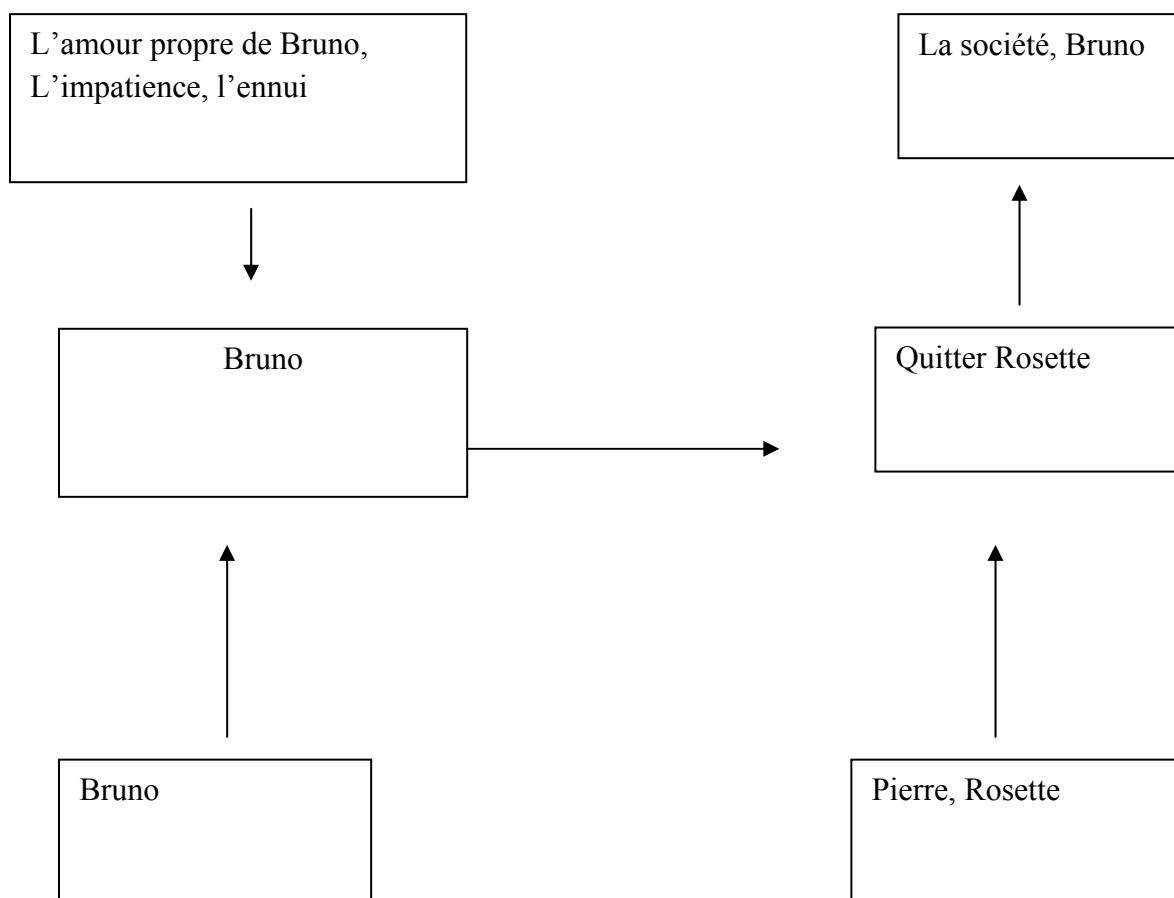
De son côté, Bruno, passionné de la ponctualité décide de quitter sa copine coupable de retards répétés.

Schéma 14 : Bruno veut que Rosette arrive à l'heure au rendez-vous.



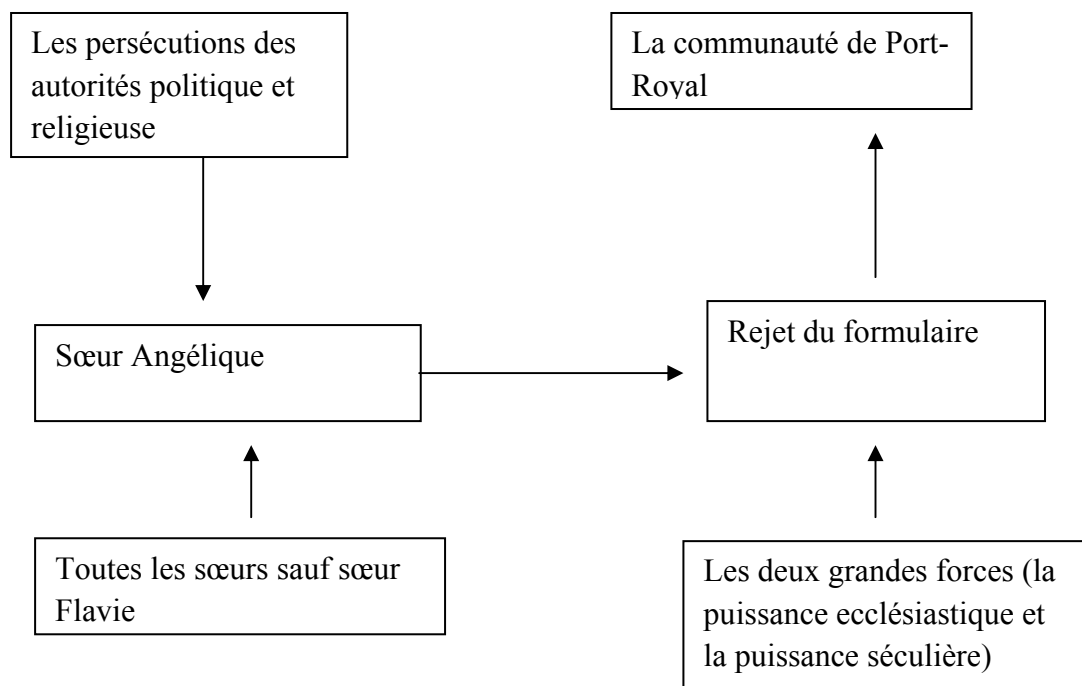
D'un autre point de vue, Bruno est déterminé à rompre avec Rosette si elle arrive en retard.

Schéma 15 : Bruno veut rompre avec Rosette si elle arrive encore en retard.



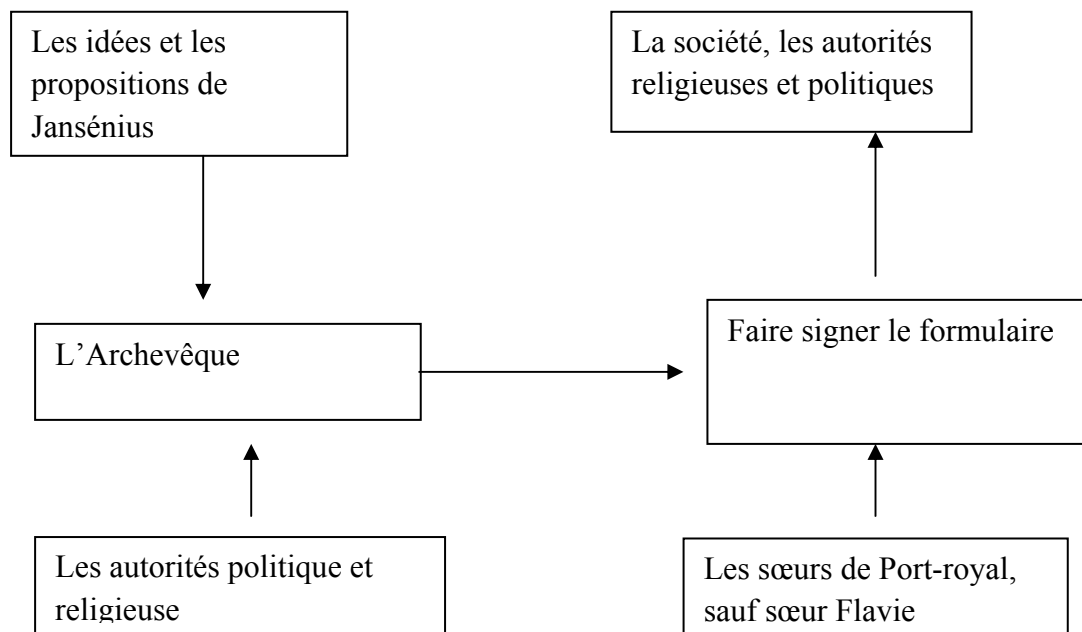
Dans *Port-Royal*, la volonté des religieuses représentée en le personnage de sœur Angélique est de refuser de signer le formulaire qui condamne toutes les propositions de Jansénius.

Schéma 16 : les sœurs refusent de signer le formulaire



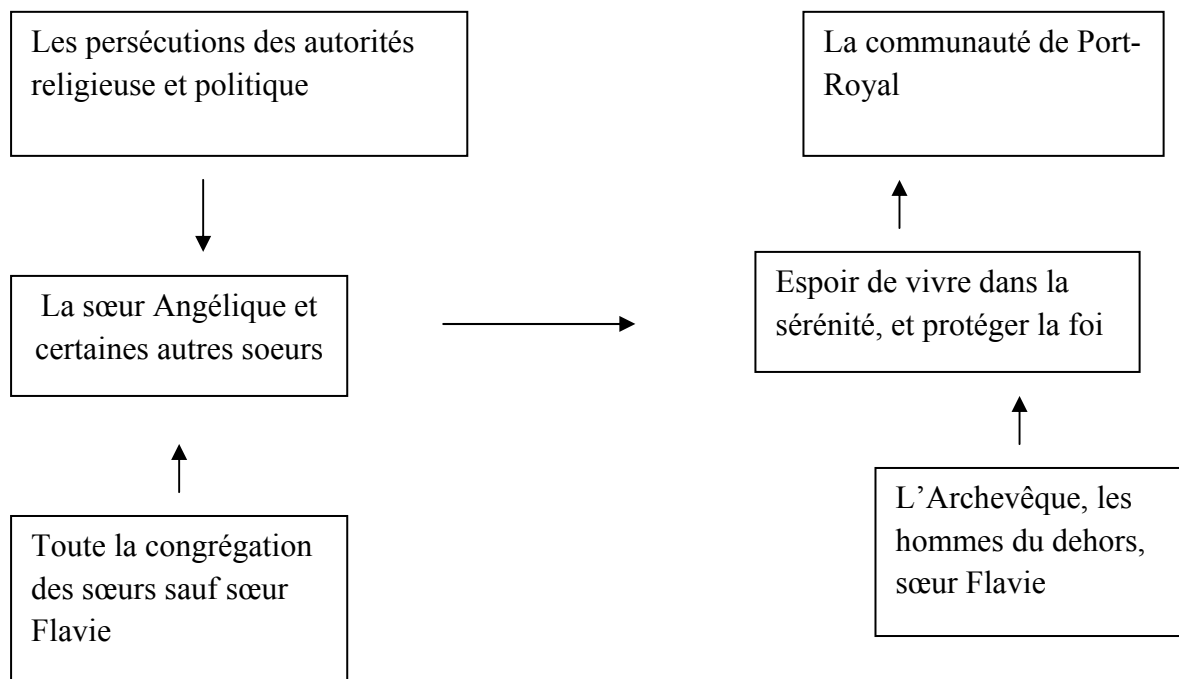
D'autre part, l'Archevêque occupe aussi la place actantielle de sujet.

Schéma 17 : l'Archevêque veut faire signer le formulaire aux religieuses



L'action de cette pièce étant intérieure, il n'est pas superflu de considérer l'inquiétude dans laquelle sont les sœurs et leur désir de voir leurs tourments arrivés à leur fin.

Schéma 18 : les sœurs espèrent un dénouement heureux du problème qui les oppose aux autorités. Elles désirent vivre en paix comme le déclare sœur Angélique : «



La volonté des personnages dits « secondaires » ou moins centraux ne facilite pas ou tout au moins, elle dissimule les véritables dynamiques des pièces. Les instigateurs, destinataires, sujets, opposants, adjuvants, objets et actions sont fluctuants. Aux questions : qui décide ? Qui agit ? Quels sont les opposants ? Pour quel enjeu ? Peuvent être apportées de multiples réponses relatives aux multiples lectures possibles des pièces qui ne sont en réalité que l'histoire d'une déchéance. En effet, le héros de Montherlant est celui qui échoue. Ces personnages échouent à un titre ou à un autre : certains meurent, d'autres sont anéantis.

Une pièce de théâtre n'est basée que très rarement sur une seule action (acte). L'unité d'action classique est en cela trompeuse car elle désigne en réalité l'unification logique d'une action principale avec des actions secondaires. Certes, le premier modèle actantiel qu'il faut établir est bien celui qui paraît le mieux expliciter les enjeux de l'action principale (le fil principal). Il doit être construit autour du héros (nom que l'on attribue au Sujet de la structure actantielle qui représente l'action principale). Puis, doivent être dessinés les modèles qui peuvent figurer les actions secondaires. C'est dans ce cas que l'opposant ou l'adjuvant au dessein du héros devient sujet dans une autre structure. Le fil principal et les fils secondaires

s'imbriquent alors pour former le tout nommé intrigue, car chaque personnage, même secondaire a son importance dans le déroulement de l'action.

La psychologie du personnage, ou encore le caractère, autre aspect de la construction de l'action, est appréhendée par ce modèle actantiel. Dans la dramaturgie d'Aristote, les caractères dérivent de l'action et de l'intrigue et n'en sont pas la source. Le plus important est l'agencement des faits en système. En effet la tragédie est représentation non d'hommes mais d'actions. Cependant, Montherlant donne préséance aux caractères au détriment de l'action.

Troisième partie : Temps et espace comme éléments constitutifs de l'action

Chapitre I- La spatialisation de l'action dramatique

La spatialisation de l'action renvoie à la manière dont l'auteur aménage l'espace. Celle-ci explicite l'organisation de l'action. L'essentiel de la spatialité dans nos pièces est tiré des didascalies et quelquefois des dialogues permettant ainsi de juxtaposer le discours de l'auteur et celui des personnages d'une part et l'espace scénique et dramatique de l'autre.

L'espace scénique est le lieu de la représentation, il correspond au lieu réel où s'inscrit le rapport entre le spectateur et l'acteur, l'un joue un rôle et l'autre ressent des émotions. Pour reprendre Anne Ubersfeld, l'espace scénique est «L'ensemble abstrait des signes de la pièce»⁴²⁹, c'est en d'autres termes le dedans, l'espace visuel où est représenté la partie de la fiction. Il est, s'appuyant sur l'idée de Pruner⁴³⁰, le lieu «des corps en mouvement» et selon Cornud-Peyron⁴³¹, « Le lieu de rencontre au service de l'action ». Parce qu'il est le support du jeu scénique, c'est la partie du théâtre où se déroule le spectacle. C'est dans cet espace que les personnages des pièces étudiées sont présents lors de la représentation. Et c'est celui que le lecteur imagine à l'aide des didascalies.

L'espace dramatique quant à lui est donné par le texte de théâtre, à travers les paroles des personnages; il conditionne l'ensemble du texte car est en même temps l'espace réel où les personnages évoluent et l'ailleurs qui est souvent imaginaire; l'espace dramatique est donc actuel et virtuel. C'est pour relever son importance que Michel Pruner dans son *Analyse du texte de théâtre*⁴³² affirme : « Il est nécessaire de définir l'espace dramatique dans lequel l'auteur place son action. ».

L'auteur du *Cardinal d'Espagne* fait de l'espace l'image d'un lieu réel du monde dans lequel il intègre une représentation plus fidèle et ample du mouvement et de la diversité de la vie humaine, qui constitue l'enjeu essentiel de son théâtre. Ses personnages évoluent dans cette dichotomie spatiale composite où l'espace actuel se double du virtuel pour montrer une dynamique spatiale qui engage une action en mouvement.

⁴²⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'Ecole du spectateur*, Paris Belin, 1981.

⁴³⁰ Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.47.

⁴³¹ Mireille Cornud-Peyron, *Cap sur le CAPES de Lettres*, Paris, Honoré Champion, 1999, p.166.

⁴³² Michel Pruner, *Op. Cit.* p.48.

En analysant les lieux dans leur dimension ambivalente, et à travers une étude des rapports entre l'espace et le discours, nous déterminerons dans quelle mesure cet élément dramaturgique est une composante essentielle de l'action.

I- La dualité de l'espace

Les oppositions entre les différents espaces (actuel/virtuel, ouvert/fermé) permettent l'expression de la nature des conflits entre les personnages. La dynamique théâtrale de Montherlant repose sur l'intrusion dans un espace fermé d'un élément venu d'ailleurs et c'est dans ce sens que Michel Pruner⁴³³ affirme : « L'alternance entre scènes d'intérieur et scènes d'extérieur crée souvent des oppositions qui éclairent l'action dramatique. ».

La plupart des conflits présentés ont partie liée avec cette opposition entre le lieu ouvert et le lieu fermé, intérieur et extérieur. Ce mouvement entre les deux types d'espaces établit une dynamique perceptible dans l'action.

Même si l'ensemble du corpus étudié présente une forme de singularité spatiale, parce que l'action est projetée dans un pays : l'Espagne, Le Portugal ou la France, il n'en demeure pas moins vrai que Montherlant promène ses personnages d'un espace à l'autre. Ce passage contribue à nouer des tensions en changeant aussi l'état d'esprit des personnages ; autrement dit, le changement de lieux pour un personnage est facteur de son changement d'état d'esprit, et c'est en cela que l'action, intérieure, des pièces se trouve en mouvement. Montherlant n'a pas voulu limiter les déplacements de ses personnages en multipliant les lieux de l'action. Le dramaturge a donc dévié la règle qui préconise le choix d'un seul et unique lieu⁴³⁴. L'analyse des relations éventuelles entre le lieu concret et le lieu abstrait révèle des indications sur le fonctionnement de l'action.

I-1- L'intérieur et l'extérieur

Les scènes principales et même centrales se déroulent dans les palais des rois ou les cabinets, les villas, les appartements, le monastère. Ces espaces sont des facteurs de l'action dans la mesure où ils attirent ou repoussent les personnages selon les cas : c'est l'intérieur, l'espace actuel dans lequel parlent, se rencontrent et évoluent les personnages. Dans *La Reine morte*, c'est d'abord le palais du roi qui est vu, son cabinet de travail. L'action s'y déroule

⁴³³ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.56.

⁴³⁴ J.P. Ryngaert, dans *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999, p.69 souligne que le lieu unique s'est imposé progressivement en France dans les années 1630. Dans les premiers temps d'usage de la règle, les auteurs s'ingéniaient dans leurs préfaces à prouver qu'ils étaient dans les règles, au prix parfois d'une entorse rendue nécessaire par une fable qui avait du mal à se couler dans le moule des unités.

pour la plupart des scènes, hormis celles qui se tiennent hors du palais royal, dans la maison d'Inès, à l'extérieur, c'est le lieu des rencontres entre Pedro et Inès, le lieu de l'amour.

Les références sur le hors-scène sont également précises, les personnages évoquent généralement le couvent, le monastère synonyme de refuge et de salut pour Inès, La Navarre, l'Espagne que vante l'Infante, le jardin et le château de Santarem comme lieu idyllique. Le ciel, la terre et l'enfer s'opposent également comme endroit où vont et viennent les personnages, c'est généralement un lieu recherché, objet d'un désir. Ce hors-scène est essentiel à l'action dramatique puisqu'il devient un élément à conquérir ou à éviter : c'est l'espace virtuel.

Dans *Le Maître de Santiago*, c'est la salle d'honneur de la maison de Alvaro qui est représentée, la scène est d'intérieure, présentant une situation conflictuelle entre les chevaliers qui veulent convaincre Alvaro de se rendre au Nouveau monde, ailleurs paradisiaque fréquemment évoqué. Cet ailleurs s'oppose à l'espace intérieur qu'est l'âme défendue par le père de Mariana. Le monastère, lui aussi évoqué, est un lieu, comme l'âme pure, recherché par Alvaro et vers lequel il va conduire sa fille; en opposition avec le Nouveau monde vers lequel il pourrait s'enrichir. L'action trouve sa quintessence dans ce duel entre les deux espaces dramaturgiques : celui vers lequel on pousse le héros et celui vers lequel il aspire : ses pairs de la chevalerie le poussent vers l'ailleurs, espace virtuel : le Nouveau monde, alors qu'il ne rêve que de se retirer pour se consacrer à son âme, aux choses de l'esprit : « Pour mon père, seul est important, ou plutôt seul est essentiel, ou plutôt seul est réel ce qui se passe à l'intérieur de l'âme. » (I, 1, p.23).

Toute la scène de *Fils de personne* se déroule dans un studio de la villa meublée louée par Georges et où vivent Marie et Gillou. Le milieu est celui d'une bourgeoisie aisée, le père est un avocat d'affaires qui dispose de sa famille grâce à sa situation et à son argent : « (...) Je dispose de vous, à cause de ma situation sociale. A cause de mon argent ... » (F.P., II, 5, pp.92-93).

Par conséquent Georges est le maître de ces lieux ; puisque son pouvoir lui est conféré du fait de sa situation sociale. De plus, il entretient sa famille. Parce qu'il dispose de l'espace, il est le personnage principal qui oriente les différents désirs des autres.

Cependant, les lampes allumées illustrent l'espoir que nourrit intérieurement la maman de Gillou, espoir de vivre à nouveau. Elle rêve d'amour, de tendresse de volupté ; si elle se plaint des circonstances, c'est parce qu'elle est empêchée de rejoindre son ami en zone

occupée et ses multiples déplacements sont la recherche permanente de ce désir: « Mieux vaut mourir auprès d'un être... enfin, entourée d'affection, comme celle de tes grands-parents, que vivre abandonnée et dédaignée. » (F.P., II, 2, p.68).

Le décor de la maison de Marie ne change pas d'un acte à l'autre, cette monotonie bien que suggérant un climat morose et froid dans les relations entre personnages, laisse aussi penser à un départ imminent; leur présence à Cannes n'est que provisoire.

Marie vit sa présence actuelle à Cannes comme une contrainte : « Cannes, cette sale ville ! » (I, 2, p.33) ne pouvant se résoudre à partir tout de suite, elle procède par la manipulation de son fils qui aura été ballotté d'un lieu à l'autre en quelques mois et que cette situation commence à perturber. En juin il était à Janson, en octobre, huit jours à Marseille, et ensuite à Cannes, en novembre ce sera Marseille, Paris ou le Havre ?

Fils de Personne aussi représente un lieu unique : le studio dans la villa qu'occupe Marie à Cannes. Cet espace intérieur est en rivalité avec l'espace extérieur, celui qu'évoque régulièrement Marie à cause de son inconfort : « ...Mais je reconnais que la côte d'Azur me fait peur. » (I, 1, p.28) c'est tour à tour Marseille, Paris, Le Havre en un mot l'ailleurs pourvu que ce ne soit pas le lieu dans lequel elle se sent confiné : « Il y a un fait : je ne puis vivre à Marseille. Ce bruit, cette poussière, et puis ce mistral... Si j'étais restée à Marseille- je vous le dis sans plaisanteries ni exagération, - après six semaines j'aurais dû entrer dans une clinique pour maladies nerveuses. » (I, 1, p.31). Sa première destination souhaitée c'est Paris : « Il y a longtemps que ta mère s'est mis dans la tête ce retour à Paris ? » (I, 3, p.37).

Cannes où réside Marie, espace actuel, est celui de tous les désagréments de la jeune femme alors que l'ailleurs, le virtuel est celui dont elle rêve : l'amour, la volupté. Le conflit qui va l'opposer à Georges naîtra de son désir de se détacher de cet espace intérieur qui est pour elle un lieu d'enfermement, un lieu hostile à son épanouissement, à son désir de vivre. La conquête du nouvel espace, l'ailleurs, ouvert pour elle, devient un objet primordial de sa quête dans laquelle son fils deviendra une arme qu'elle va manipuler :

Quelle vie, mon Dieu, quelle vie ! Loin de son chez-soi, loin de ses parents, seule, sans amis, sans occupations, dans un climat qui vous est mauvais, dans une ville dont on a horreur, et sans même pouvoir correspondre à cœur ouvert avec ceux qu'on aime ! Et pour combien de temps ! Et toujours si déçue, en tout, alors qu'ailleurs...Et tout cela pour que ton père te voie quelques heures par semaine, qu'il passe à te faire des observations. (II, 2, pp.65-66)

Marie se plaint de son inconfort devant son fils, elle joue sur la sensibilité de celui-ci pour qu'il exprime ses désirs à elle auprès de Georges. Cette attitude de Marie confirme les propos que Georges tient à la fin de la pièce : « Elle l'a sacrifié au besoin qu'elle a de

l'homme. Chacun de nous, elle et moi, parlait du sacrifice qu'il faisait. Et c'est lui seul qui était sacrifié. » (IV, 4, pp.260-261).⁴³⁵ Marie, pour éveiller la compassion de son fils, évoque cet ailleurs qu'elle appelle « son chez soi », elle rappelle aussi sa famille qui lui manque, sa solitude, son oisiveté, sa déception. Ses propos expriment tout son mal être à Cannes qui n'est pas en réalité causé par le climat comme elle l'a précédemment déclaré à Georges, mais plutôt par les motifs qu'elle donne à son fils. De plus elle ne trouve aucun intérêt à vivre dans cet espace qui lui semble être imposé, il est pour la dame comme une prison. En effet, selon Marie, le regroupement familial ne profite qu'au père.

Après Paris, c'est le Havre la prochaine destination de Marie, parce qu'elle a reçu les nouvelles de son ami Roger : « Tiens, du courrier. Il y a même une carte du Havre. » (II, 2, p.64). Ce nouvel ailleurs est l'espace de l'espoir pour Marie : « Au Havre, dans la maison de tes grands-parents, le vent de mer ne m'a jamais rendue malade comme la chaleur moite de cette méditerranée. » (II, 2, p.67). Le Havre, l'extérieur symbolise pour Marie la liberté, l'amour, la joie de vivre, alors que pour le père c'est la séparation, la mort : « Il paraît qu'il y a une idée du Havre qui flotte dans l'air. Mais je serai très ferme là-dessus. Paris encore, à la rigueur... Mais Le Havre ! Avec les avions, les risques de débarquement, la situation sanitaire, qui est mauvaise. » (II, 5, p.92). Cette mère a les besoins du héros cornélien qui cherche toujours à sortir de l'espace scénique, pour répondre aux sollicitations du dehors.⁴³⁶

À cause de sa situation d'ancien prisonnier, Georges ne peut s'installer en zone occupée, cet ailleurs de Marie est un lieu qu'il ne peut franchir, d'où le conflit entre les deux parents : « ... Et alors je me demande si toute notre organisation actuelle, qui avait pour but de le rapprocher de vous, n'a pas perdu sa raison d'être. » (I, 1, p.31), Marie estime alors que sa raison d'être à Cannes ne tient plus, d'autant plus qu'elle étouffe dans cet espace réel « La côte d'Azur est traître. Ces rues où s'engouffrent le vent de mer... et les couchers de soleil... [...] Mais je reconnais que la côte d'Azur me fait peur. » (I, 1, p.28). Cependant, si l'extérieur s'avère profitable pour la mère, il reste hostile au père : « Rentrer à Paris de l'armistice, au début de l'hiver, dans le Paris du froid sans chauffage, des restrictions, de l'occupation, des bombardements » (I, 3, pp.37-38) ou encore « ... La scission. Gillou à Paris, et moi ici, et cela durant des années peut-être, puisque comme prisonnier évadé, il m'est impossible de rentrer en zone occupée avant la fin de la guerre. » (I, 1, p.31).

⁴³⁵ Henry de Montherlant, « *Fils de personne* », *Théâtre, Op. Cit.*

⁴³⁶ Contrairement à celui de Racine qui est continuellement ramené vers l'espace scénique par la force de son obsession. Jean-Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995, p.91.

L'espace convient à Georges parce qu'il peut avoir son fils, mais éloigne la mère de ses aspirations à savoir l'amour. Son ami se trouve à Paris au début de la pièce, ce sera au Havre à la fin. Ces deux dernières villes sont pour Georges des lieux fermés parce qu'il ne peut s'y rendre, alors que pour Marie, elles sont ouvertes, parce qu'elle va y retrouver le bonheur et l'amour, soit la liberté.

Dans sa suite *Demain il fera jour*, la scène se déroule à Paris, et reprend les trois personnages de *Fils de personne*. Marie, abandonnée par son amant se retrouve à Paris et y invite Georges :

Vous avez vécu deux ans et demi au Havre, je n'avais pas cessé d'espérer. [...] Pourtant, lorsque, il y a un an, vous avez été lâchée par ce monsieur et êtes revenue à Paris, et lorsque alors vous m'avez demandé de venir – lorsque vous m'avez appelé, - je suis venu. Dans le Midi, j'étais un embusqué ; monter à Paris, c'était monter au front. Je suis revenu de la zone libre dans le Paris de l'occupation, avec toutes les difficultés et tous les problèmes que cela comportait pour moi, et je l'ai fait uniquement à cause de lui. Car j'avais du remords de l'avoir laissé partir de Cannes⁴³⁷. (I, 1, p.564)

Le retour de Marie à Paris signifie la fin de ses illusions, de son amour. Cependant, si elle a perdu l'amour de son amant, elle l'a reporté sur son fils, selon les propos mêmes de Montherlant : « Il lui faut avoir « abdiqué l'emploi d'amante » pour reprendre de la hauteur. Son amour maternel n'est pas autre chose que la passion amoureuse prolongée. »⁴³⁸.

L'action ou l'intrigue de cette pièce tient dans l'appartement de Marie, il est question de la décision que va prendre Georges au sujet de l'engagement de Gillou dans la Résistance. Paris qui symbolisait extérieur, l'ailleurs rêvé dans *Fils de personne*, n'est plus un espace de bonheur, car c'est toujours une zone occupée, mais par sentiment de culpabilité, Georges y rejoint sa famille, pour corriger son erreur : « J'espérais toujours, je ne pouvais me faire à l'idée de disparaître un jour sans lui avoir donné quelque chose de ce qu'il y a en moi. »⁴³⁹ (I, 1, p.564). À son tour, le fils est attiré par l'extérieur, loin de la maison, vers le danger, l'action, pour prouver qu'il est un homme comme le déclare Marie : « Il veut faire quelque chose de propre, de français. »(I, 3, p.571).⁴⁴⁰

L'ailleurs, l'extérieur est devenu un rêve pour Gillou, alors que pour sa mère et son père, c'est le danger, la mort : « Ton père a eu bien raison de t'interdire hier de t'embarquer

⁴³⁷ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Demain il fera jour* », Paris, Gallimard, 1972.

⁴³⁸ Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972, p.100.

⁴³⁹ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Demain il fera jour* », *Op. Cit.*

⁴⁴⁰ *Id. Ibid.*

dans cette aventure. S'il t'avait laissé faire, j'aurais pensé que ce rêve la marquait d'un signe sinistre. » (II, 1, p.573).⁴⁴¹

Marie à présent redoute le dehors car il représente la mort : « Fermez la fenêtre. Ce qu'on voit là, c'est encore pire que l'obscurité. » (III, p.588)⁴⁴². Cette peur du dehors est accentuée par le départ de son fils, son engagement. Elle craint en réalité le danger pour Gillou.

D'autre part, le retour à Paris chez Georges est aussi synonyme d'espoir, il compte se racheter d'avoir abandonné son fils, d'avoir renoncé à son rôle de père, mais ce retour de la zone libre vers la zone occupée pour retrouver son fils déchaîne une fatalité implacable : la mort de Gillou.

Contrairement à la pièce précédente, *Le Cardinal d'Espagne* se joue en plusieurs lieux. La scène juxtapose également intérieur et extérieur, actuel et virtuel. Le cabinet du palais de la régence à Madrid, les appartements de Ciséros ainsi que la chambre de la reine dans son château sont l'intérieur actuel quoique séparés géographiquement. L'un symbolise le pouvoir, la puissance et l'autre ne garde que le titre honorifique de la royauté parce que la reine se refuse à son rôle. Le conflit entre les deux espaces vient des aspirations de chacun des occupants de ces différents lieux. La reine est partisane de la non-action alors que le moine ne vit que pour ce qu'il fait. L'action résultera donc de ce chevauchement entre les différents choix de vies : prôner le néant de toute choses ou alors s'adonner aux plaisirs des actes ? De plus, l'âme de Ciséros est partagée entre l'enfer et le ciel, il aspire vers les deux et n'arrive pas à se déterminer, là est son conflit interne : celui de son âme.

Lieux du pouvoir et du mystère

Le palais occupe une place importante dans le théâtre de Montherlant. Dans la majeure partie de ses pièces historiques, les scènes sont jouées ou mieux l'histoire se déroule dans l'enceinte du palais ou dans la maison du personnage principal. La résidence du souverain est chez ce dramaturge le lieu du pouvoir et du mystère qui cache bien de secrets et de complots, le lieu où se passe toute l'action. Cet espace apparaît comme un enjeu de l'action en tant que lieu dans lequel et contre lequel tout se déroule.

⁴⁴¹ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Demain il fera jour* », *Op. Cit.*

⁴⁴² *Id. Ibid.*

En effet, les bureaux du palais du roi Ferrante sont au centre de l'action dramatique de *La Reine morte*, il y prend avec ses conseillers, les grandes décisions. C'est également un lieu de sécurité et de puissance. Lorsqu'il affirme: « J'ai ma couronne, j'ai ma terre, j'ai ce peuple que Dieu m'a confié, j'ai des centaines et des centaines de milliers de corps et d'âmes. Je suis comme un grand arbre qui doit faire de l'ombre à des centaines de milliers d'êtres. » (I, 5, p.47), il fait valoir son droit d'être suprême, mieux il est Dieu sur la terre, dominant sur tout l'espace, par son omniprésence. L'existence d'un autre personnage en dehors du roi en ces lieux aurait fait penser à une volonté de ses pairs de le destituer, or rien n'augure cela, ce qui justifie sa toute puissance qu'il proclame sans ambages.

Le palais est en plus le lieu de toutes les rencontres, c'est un grand carrefour où toutes les décisions sont prises sous son égide. Il symbolise le pouvoir, la politique c'est pour cela qu'il reste ouvert. Dans les didascalies où il est indiqué, le palais est vu à travers une salle du palais à Montemor-o-velho, et le cabinet du roi.

De même, c'est dans la maison du maître de Santiago que se retrouvent les chevaliers de l'Ordre tous les mois, il est respecté, et sa gloire est reconnue, parce qu'il est le seul à avoir fait résister la déchéance de son Ordre, et maintenu en vie la chevalerie en tant que corps : « Aujourd'hui, sept chaises seulement. Ces messieurs ne seront donc que six à venir ? Le mois dernier ils étaient huit. » (I, 1, p.17).

Même si ce personnage n'accorde aucune importance à l'aspect de sa demeure : « Les murs entièrement nus, de teinte gris ocre... » celle-ci reste néanmoins un endroit sûr pour les rencontres de la chevalerie et cela lui confère un certain prestige. Les ombres que l'on y remarque cependant sont l'expression de ce mystère qui plane dans la vie de ses habitants, et cela contribue à durcir l'action dans le sens où Alvaro restera catégorique, parce que maître des lieux.

Alvaro et Mariana sont des personnages opposés dans leurs projets et ambitions, elle veut le bonheur et une vie plus gaie, alors que lui n'aspire qu'à la réclusion dans une vie dépouillée : « Et voilà pourquoi vous vivez dans une chambre dont un des murs a perdu tout son revêtement, sans qu'on le fasse remplacer. » (I, 1, p.21).

Si les chevaliers persistent à revenir dans cette demeure qui manque de chaleur, c'est parce que le maître des lieux ne veut y sortir, et leur dessein est justement de l'emmener vers un ailleurs moins austère : « Venons au fait. Don Alvaro, vous que nous nommons si respectueusement et si affectueusement « le Maître de Santiago », ne pensez-vous pas qu'il y

aurait honneur pour vous à nous accompagner aux Indes ? » (I, 4, p.490).⁴⁴³ En effet, l'objet des chevaliers est de soutenir don Bernal dans son projet de marier son fils avec une dot honorable, pour le faire, Alvaro est l'instrument. Cependant, il faudrait que ce dernier quitte l'espace actuel, son intérieur pour un espace virtuel, l'ailleurs qui lui répugne « Mais des milliers d'Espagnols brûleront pour l'éternité en enfer, parce qu'ils seront allés au Nouveau Monde. [...] Tout ce qui a trait au Nouveau Monde est impureté et ordure. Le Nouveau Monde pourrit tout ce qu'il touche. [...] Les Indes sont le commencement du crépuscule de l'Espagne. » (I, 4, pp.490-491).⁴⁴⁴

Cisnéros comme les précédents, reste le maître du palais du conseil de la régence à Madrid. Même en son absence, ce lieu lui appartient parce que des espions écoutent aux portes pour lui. Tous les cabinets du palais cachent sa force et sa puissance et sont le centre de toute l'intrigue. Le mystère que revêtent les murs du palais est explicité en ce personnage central: « Ch... Il est là qui écoute à la porte. » (C. E., I, 1, p.17). À la fois présent et absent, ce personnage qui inspire la crainte et le mépris impose le respect, cela n'empêchera pas que tous les complots soient ourdis dans son palais.

Le palais confère aux personnages centraux un certain prestige : il figure la puissance, la force, la sérénité, la confiance, leurs actes sont teintés de ces caractéristiques, ce qui permet d'affirmer qu'ils sont influencés par leur cadre de vie.

Lieux des grands complots et de l'inquiétude.

Les pièces de Montherlant sont toutes liées par des complots qui architecturent l'action. Dans chacune, l'intrigue porte un complot contre le personnage central, parce que la conspiration se trame chez lui, dans son palais, la situation devient tragique.

Don Alvaro est l'une de la victime de Montherlant; la machination sur son prochain départ pour le Nouveau monde se tient chez lui: « -Moi aussi, Mariana. Car notre réunion d'aujourd'hui va être importante pour vous. [...]Vous, moi, Jacinto, en vue de votre bonheur, nous avons besoin qu'il parte. [...] Nous avancerons d'autres raisons, et elles ne manquent pas. Je le glisserai dans l'oreille à ces messieurs, dès leur arrivée : [...]. » (M.S. I, 2, pp.27-29).

Bernal fait part de son projet à Mariana, projet dont le but est de faire partir don Alvaro pour le Nouveau Monde, vers cet ailleurs prometteur. Les Indes pour Bernal et les autres

⁴⁴³ Henry de Montherlant, « *Le Maître de Santiago* », *Théâtre, Op. Cit.*

⁴⁴⁴ *Id. Ibid.*

compagnons sont le salut du trio (Mariana, Jacinto, Bernal) : « J'ai de bonnes raisons pour être assuré que votre père, en ce peu de temps, peut faire fortune là-bas ; je lui en fournirai les moyens. » (I, 2, p.28). Mariana a besoin de se marier avec Jacinto, c'est pour cette raison qu'elle accepte la proposition de don Bernal tout en sachant qu'elle est en déphasage avec les principes de son père : « Mais vous n'allez pas lui dire qu'il doit partir là-bas pour y faire fortune ! Vous savez quelle horreur il a de son intérêt. » (I, 2, pp.28-29).

Le maître de Santiago estime qu'il est plutôt urgent de changer en soi, de rechercher la pureté, les valeurs nobles que l'Espagne a perdues, au lieu de chercher à conquérir quelque chose du monde extérieur, qui ne contribuerait qu'à avilir d'avantage.

La conquête des Indes est le point de désaccord entre Alvaro et ses pairs. Cet ailleurs pour le premier n'apporterait que des malheurs à l'Espagne, alors que les autres pensent à la richesse matérielle qu'il donnerait : « Allez passer seulement deux ans, seulement un an, au Nouveau Monde, vous en revenez riche. » (II, 1, p.73). Pour eux, l'ailleurs c'est le paradis. Il convient aussi de noter le conflit spatial qui se présente pour Alvaro. D'un côté, il est harcelé de rejoindre les Indes pour s'enrichir, de l'autre il voudrait préserver la pureté de son âme qui risque d'être corrompue par la conquête du Nouveau Monde. Lorsqu'il déclare : « Chaque fois que je pointe la tête hors de ma coquille, je reçois un coup sur la tête. L'Espagne n'est plus pour moi que quelque chose dont je cherche à me préserver. » (I, 4, p.492),⁴⁴⁵ il reconnaît la menace que représente cette entreprise. L'extérieur est une menace pour lui, un danger, un espace dont il cherche à se préserver, l'intérieur représentant de son côté tout ce qu'il a en lui et qu'il cherche à préserver : son âme, c'est ce qu'il aime par-dessus tout « O mon âme, existes-tu encore ? O mon âme, enfin toi et moi ! » (I, 7, p.495).⁴⁴⁶

Cisnéros est également la victime de complots et de médisances. Son palais est un enjeu de l'action parce qu'il est un lieu à conquérir. Ceux qui l'entourent y compris son neveu cherchent à le déstabiliser, à le chasser de cette demeure. Ces affronts ne l'ébranlent guère au contraire il s'enorgueillit : « -Rien de mesquin ne vous effleure jamais, Monseigneur. [...] – Vous vivez dans une corbeille de reptiles. [...]

-Je n'ai pas atteint l'âge que j'ai pour que les petites choses me touchent. » (C.E., I, 5, pp.30, 31).

⁴⁴⁵ Henry de Montherlant, « *Le Maître de Santiago* », *Théâtre, Op.Cit.*

⁴⁴⁶ *Id. Ibid.*

Que l'espace soit réel ou simplement évoqué, il est dans *Fils de Personne* un précieux adjuvant pour la mère du petit Gillou qui reste l'objet utilisé. Le climat qu'il fait semble influencer ses attachements, d'où son indécision. Quand il pleut à Cannes il est de mauvaise humeur et voudrait, selon suggestion de sa mère la suivre, mais lorsqu'il fait beau c'est différent : « - Hier j'étais de mauvaise humeur parce qu'il a plu toute la journée. (...) Aujourd'hui, c'est différent. Moi, Paris ou Cannes, je m'en fiche. A Paris j'ai mes copains, mais ici il y a le soleil. Alors, l'un ou l'autre... » (F.P., I, 2, 3, pp.34-37).

D'autre part, le conflit naît entre cette dame et son ancien amant parce que ses multiples déplacements seront à l'origine de la déchirure entre père et fils. L'extérieur est un obstacle à son devoir de père, une embûche à son désir d'aimer et d'estimer Gillou.

Vu sous cet angle, l'espace occupé par les personnages mis en scène dans les pièces de Montherlant augure une situation tragique, c'est-à-dire entraînant la mort physique ou morale, soit d'une fin triste et malheureuse. C'est le cas aussi avec les sœurs de *Port-Royal* qui redoutent l'extérieur, elles évoquent du dedans les menaces du dehors : « Pour moi, c'est mauvais signe quand les choses traînent. Cela veut dire que, de l'autre côté, on y réfléchit beaucoup. ». En effet, elles ont peur des conséquences de leur refus de signer le formulaire : « Dites-moi le vrai fond de votre pensée, ma Mère. Serons-nous dispersées ? Irons-nous en prison ? » (p.877)⁴⁴⁷.

En général, les sœurs sont angoissées par les persécutions du dedans et du dehors, elles ne sont en sécurité nulle part : du dedans on fait des rapports, du dehors, elles sont insultées : « Mieux valent ceux qui nous insultent à la grille que ceux qui viennent ici pleins d'onctions, et c'est pour faire des rapports.[...] Ces bons ecclésiastiques, qui viennent nous interroger chacune en particulier, avec à toutes les mêmes questions, pour savoir si nous pensons bien comme il faut... » (p.857)⁴⁴⁸.

Les sœurs sont dans la tourmente, persécutées dedans et dehors. L'espace est partout dangereux, même dans l'intériorité, on veut contrôler leurs pensées. C'est aussi un espace fermé, une prison parce qu'elles ne veulent pas fuir, s'échapper : « J'envie ceux qui peuvent

⁴⁴⁷ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal »*, Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁴⁸ *Id. Ibid.*

pratiquer l'avis que Notre-Seigneur nous donne : « Si on vous persécute dans une ville, fuyez dans une autre. » Hélas, c'est ce que nous ne pouvons. » (p.858)⁴⁴⁹.

La sœur Françoise qui tient ces propos se sent enfermée dans une bataille vaine car elle affirme : « Je voudrais être sœur converse, pour ne plus m'occuper de rien dans ces fameuses affaires du temps, et pour que tout ce que je ferais, en ce pauvre état, s'effaçât à mesure que je le ferais. Etre comme un vaisseau perdu, auquel personne ne pense... » (p.867)⁴⁵⁰. En réalité, cette sœur ne veut être ni du dedans ni du dehors : « Votre disposition est donc de n'être ni d'un côté ni de l'autre. Au regard de M. l'Archevêque : de n'être ni dedans ni dehors l'Eglise. Or çà, il ne vous est pas libre de ne point prendre parti. Ou vous êtes avec M. l'Archevêque, ou vous êtes avec votre conscience. » (p.867)⁴⁵¹. Il y a effectivement un désaccord entre les sœurs Françoise et Angélique. La première ne comprend pas trop pourquoi elle refuserait de signer : « Si tout cela ne nous regarde pas, pourquoi faire dépendre le sort de notre monastère d'une signature qui ne changera rien à quoi que ce soit, sinon qu'elle rendra l'esprit assez libre pour pouvoir nous consacrer à ce qui est notre charge unique sur la terre : la contemplation, la prière, la charité, et la pénitence ? » (p.868). Ces « âmes simples » réfutent le choix qu'on leur impose : « Raison de plus pour que ce soit horrible crime de mettre des âmes simples, mais qui veulent n'agir que par leur conscience, dans la nécessité de prendre parti sur ce point qu'elles ignorent et qui importe si peu, et au cas qu'elles ne signent pas, de les rejeter de Dieu et de l'Eglise. » (pp.868-869) selon sœur Angélique.

Si les sœurs ne maîtrisent pas l'objet de la condamnation des idées que défend leur congrégation, elles voudraient pouvoir avoir la liberté de choisir : « Des cinq propositions qui sont ou ne sont pas dans Jansénius, il y en a trois dont on ne nous parle jamais, sans doute parce qu'on les trouve trop difficiles pour nous. » (p.868). Le dedans et le dehors mettent les sœurs dans une situation ambiguë, elles ne sont pas toutes d'accord sur le principe, c'est pourquoi la sœur Françoise finit par déclarer : « Ce qu'il y a dans ma paix est l'unique nécessaire. » (p.871). Ce qu'elle recherche c'est son salut.

L'espace facteur d'action

⁴⁴⁹ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal », Op. Cit.*

⁴⁵⁰ *Id. Ibid.*

⁴⁵¹ *Id. Ibid.*

L'intérieur est un espace paradoxal parce qu'il est en réalité lugubre et mystérieux comme chez Racine pour qui le palais est inquiétant par ses détours, ses portes dérobées, peuplés de gens invisibles. Cet intérieur n'est en réalité que la face cachée d'une prison, d'un lieu clos permettant d'aviver les passions, les oppositions et les désaccords. Il favorise également la naissance des crises entre personnages. En cela, c'est celui dans lequel l'action se focalise et se crispe.

La salle du palais royal à Montemor-o-Velho (Portugal) où commence la scène de *La Reine morte* justifie cette idée de nervosité et d'austérité qui anime les personnages. Le cœur de l'Infante est déchiré par une grosse colère, qui semble être partagée par le roi « Je me plains à vous, je me plains à vous, Seigneur [...] Je marche avec un glaive enfoncé dans mon cœur. » (I, 1, p.17). C'est un sentiment de trahison et d'humiliation, ce qui explique l'ouverture de la pièce par un cri, une plainte formulée très ouvertement. Lorsqu'on se réfère à la scène du troisième acte de *La Reine morte*, l'obscurité dans laquelle est plongée l'une des salles du palais royal où se trouvent les protagonistes ainsi que le feu qui brûle dans l'âtre, matérialisent cette atmosphère d'effroi et de danger, c'est dans ce sens que Ferrante avouera que : « La cour est un lieu de ténèbres. ». L'action se noue dans ces conditions car la structuration de l'espace donne à voir celle de l'intrigue : l'intérieur et l'extérieur, l'amour et la politique.

De même, la salle d'honneur de la maison de Don Alvaro Dabo (*Le Maître de Santiago*) dans laquelle il reçoit ses convives (les chevaliers de l'Ordre de Santiago) est lugubre. Elle inspire la tristesse, celle qui habite aussi les habitants de cette demeure. Le froid que l'on y ressent, à cause de l'absence de chauffage, malgré l'hiver, est le même qui se libère de l'esprit de Mariana et de celui de son père, signifiant le climat d'austérité généralisée qui y existe. Alvaro est d'une extrême rigidité, cela s'illustre à travers le dépouillement total dans lequel il vit : « - murs entièrement nus, de teinte gris ocre, plutôt foncée... » (p.16, I, 1).

Cette grisaille que l'on constate sur les murs, et qui assombrit la maison tout entière connote la couleur triste et monotone des événements qui vont suivre. En effet on ne saurait s'attendre sauf coup de théâtre à une situation heureuse. On pourrait de prime abord penser au caractère terne et monotone de l'intrigue : « - Aujourd'hui ces messieurs viennent cinq : le mois prochain ils seront trois. Surtout si don Alvaro persiste à leur offrir une hospitalité aussi austère. » (M.S., I, 1, p. 19), « - Mon Dieu ! Cette poussière ! ... » (M.S. I, 1, p.21).

La maison du Maître de Santiago est loin d'être accueillante, à la limite elle est repoussante. C'est pourquoi l'action donne l'impression d'être inexistante, à cause de cet

engourdissement qui rappelle les propos du maître : « J'ai été élevé à apprendre qu'il faut volontairement faire mauvais marché. Qu'il ne faut pas se baisser pour ramasser un trésor, même si c'est de votre main qu'il s'est échappé. Qu'il ne faut jamais étendre le bras pour prendre quelque chose. Que c'est cela, et peut-être cela plus que tout, qui est signe de noblesse. » (II, 1, p.79). Alvaro est adepte de l'inaction, et sa maison dépouillée et sans vie l'atteste.

Son isolement est volontaire car si le propriétaire de ces lieux ne fait rien pour améliorer son cadre de vie, c'est pour mieux se détacher du monde. Cette attitude éclaire sur la paresse, le manque d'ambition, voire la résignation du personnage : « Je n'ai soif que d'un immense retirement. » (I, 4, p.41). Alvaro reconnaît cet enfermement de son domicile lorsqu'il déclare au comte de Soria : « Vous apportez, Monsieur, un air bien nouveau, dans une maison où l'on vit infiniment à l'écart. » (M.S., III, 3, p.111).

En effet, le seul espace que ménage cet homme est son âme, inaccessible pourtant pour le commun des mortels. Il s'est fermé à tout et voudrait que sa fille le suive dans cette voie, ce qui semble être chose réussie puisqu'elle est sa réplique : « - Pour mon père, seul est important, ou plutôt seul est essentiel, ou plutôt seul est réel ce qui se passe à l'intérieur de l'âme. » (p.22, I, 1). De plus, l'isolement que recherche Alvaro n'est pas solitaire, il voudrait y entraîner sa fille, à la question de Bernal « Vous cherchez à l'isoler ? », Alvaro répond : « Tantôt à l'isoler, et tantôt à ne l'isoler pas. [...] Il arrive que je lui montre mon pays, pour qu'elle voie ce qu'elle ne doit pas être. » (II, 1, p.498). La quête d'isolement que recherche Alvaro n'est en réalité que son désir de protéger sa pureté, et aussi celle de sa fille car selon lui l'Espagne est corrompue et souillée, il dit à cet effet : « Et puis, il est lourd d'avoir une fille, en un temps où tout ce qu'on peut pour elle est de la protéger. Oui, toute l'éducation réduite, sans plus, à la protéger contre ce qu'on voit, contre ce qu'on lit, et contre ce qu'on entend. » (II, 1, p.498).⁴⁵² Le désir de retranchement de cet homme est donc la fuite vers un ailleurs meilleur, la fuite vers la pureté. La question du Nouveau Monde qui se pose alors est un autre élément qui l'encourage d'avantage vers cette fuite.

Le Cardinal Cisnéros est aussi austère que Alvaro mais à la différence qu'il est partagé par deux vies, celle du pouvoir et celle de la vie mystique. Il n'a dans son cabinet au palais du conseil de la régence que des tables et chaises qui le soutiennent quand il chancelle ou quand il se sent épuisé. Dans sa chambre, il dort à même le sol comme la reine Jeanne, pourtant il

⁴⁵² Henry de Montherlant, « *Le Maître de Santiago* », *Théâtre, Op. Cit.*

reconnaît qu'elle est: « La femme la plus riche de la terre, et moi, ma dignité est la première et la plus forte de l'église... » (III, 2, p.102).

Le cardinal voudrait avoir une vie recluse comme celle d'un moine, mais son autre aspiration à la vie politique l'en empêche complètement, au contraire d' Alvaro, il pose encore des actes et n'agit pas seulement pour son âme. Ils sont tous les deux partagés entre l'action et l'inaction, mais alors que le premier est écartelé, le second a déjà fait son choix. Ce qui est en antinomie avec la vie que mène Marie et celle dont elle aspire.

Les mouvements dans l'intériorité

André Blanc dans *Esthétique de Montherlant*⁴⁵³, affirme la volonté chez ce dramaturge de privilégier le théâtre psychologique, qu'il appelle « théâtre humain ». Il est question de mettre en exergue les mouvements de l'âme humaine qui constitueront l'action intérieure. En effet, c'est dans l'espace intérieur que s'opèrent les transformations chez les personnages, c'est-à-dire, les différents changements dans l'état d'esprit du personnage, qui peut osciller entre plusieurs pulsions. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Alvaro lorsqu'il estime que « les hautes aventures sont intérieures »⁴⁵⁴.

L'espace intérieur est essentiel pour saisir la dramaturgie de Montherlant, il faut entendre par ce terme le « champ psychique »⁴⁵⁵ où s'affrontent les forces du « moi ». Il faut laisser découvrir l'homme dans sa totalité à savoir l'obscurité et la lumière. Quoique certains personnages évoluent dans un espace matériel, pour d'autres, l'action se joue dans leur univers interne, c'est-à-dire dans la conscience.

Les personnages sont constamment en relation avec leur conscience. Pour la plupart, il s'agit d'un affrontement entre leur âme et eux, c'est ainsi que le conflit dramatique se déroule dans le clair-obscur de la conscience de Ferrante et de Ciséros.

En effet, l'action de *La Reine morte* dépend des hésitations du roi et jusqu'à la fin le suspense est maintenu. C'est aussi le cas chez Ciséros qui vit un dilemme : il voudrait vivre de son pouvoir sur les hommes ou se retirer dans la vie monastique. De ce point de vue, le père de Gillou dans *Fils de personne* restera hésitant et partagé entre son amour et son orgueil blessé : « Je suis pris entre l'affection que je lui porte et une certaine morale qui est mienne,

⁴⁵³ André Blanc, *L'esthétique de Montherlant*, Paris, S.E.D.E.S, 1995, p.135.

⁴⁵⁴ Henry de Montherlant, *Le Maître de Santiago*, Paris, Gallimard, 1947, p.58.

⁴⁵⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.126.

morale qu'il offusque et contredit.»(III, 3, p.131) un mensonge de sa progéniture entraînera le dénouement. Alvaro aussi sera tenu vers la fin par des hésitations et c'est toujours par un élan de conscience que Mariana se rétracte et dénonce le mensonge : « J'étais dans ma chambre, au pied de la croix, à prier pour que cet homme vous convainque. Et soudain c'est vous que j'ai vu, à la place du Crucifié, la tête inclinée sur l'épaule [...]. Et j'ai senti qu'on vous bafouait, comme on bafoua le Crucifié, et qu'il fallait que tout de suite j'aie à votre secours.»(III, 5, p.122).

Georges vit constamment dans le tourment. Cet homme est partagé entre ses sentiments pour Gillou et sa morale. Il a une passion de la perfection, celle de forger un homme irréprochable sachant discerner les vraies valeurs des fausses : « Les enfants ! Nous autres, nous rêvons toujours de faire sortir un jour quelque chose de grand d'une de ces petites molécules informes [...]. Je suis pris entre l'affection que je lui porte et une certaine morale qui est mienne, morale qu'il offusque et contredit » (F.P., III, 3, pp.122, 131).

Ce père désire transformer son fils à l'image de ses idéaux, et non à la sienne; son modèle de noblesse est au-dessus des conventions collectives. Le manque d'emprise sur Gillou lui donne de la peine car il aurait voulu faire de lui un homme. Georges veut que les choses soient sectionnées nettement et sans bavure. Il lutte entre son amour pour ce fils pour qui il manque d'estime et son désir de se libérer de l'emprise de ce dernier. En effet, cet homme souffre de devoir partager l'amour de son enfant avec Marie que celui-ci semble préférer ; un enfant éduqué par une femme ; lorsqu'il déclare : « La preuve est acquise que cet enfant n'est pas attaché à moi. Mieux vaut donc qu'il s'en aille, et que ce long malentendu prenne fin » (I, 4, p.51).

De même, le cœur de la reine est féroce ment déchiré, sa raison n'a pas résisté à la mort du roi son époux qu'elle aime toujours. L'absence de cet être aimé l'exacerbe encore laissant éclater la folie de la souveraine dans : « Des plus beaux cris de passion qui soient jamais venus à une femme ». ⁴⁵⁶. Elle vit du souvenir de cet être qu'elle a adoré, et ne survit que de rêves.

L'espace intérieur, l'âme, dans la dramaturgie de Montherlant est un espace du vide, de l'impossible. Les sujets ne parviennent pas à leurs fins parce qu'il est inaccessible et constitue

⁴⁵⁶ Léon Treich, « L'AURORE », *Critiques* "Le plus actuel des grands drames de Montherlant", le 25-11-1964.

un élément de conflit entre le personnage et lui-même d'une part et le personnage et les autres d'autre part.

L'action s'y déroule alors, dans les différentes fluctuations que vivent les personnages, leurs hésitations ainsi que l'instabilité psychologique, permutant entre la sérénité, la colère, l'amour, la clairvoyance, le trouble, le malaise, l'aveuglement, l'incertitude, la haine, le dédain, l'intolérance, la vulnérabilité, l'angoisse. Tous ces sentiments cohabitent alternativement dans l'esprit des personnages comme le dit Ferrante : « Bien meilleur et bien pire » (R.M., III, 1, p.130)⁴⁵⁷.

Les espaces en opposition à savoir l'intérieur et l'extérieur expriment le conflit dramatique. Les personnages les perçoivent différemment ; pour certains, l'intérieur et l'extérieur sont des espaces dangereux, hostiles, fermés alors que pour d'autres, ces lieux représentent le pouvoir, la force la puissance, ils sont ouverts.

De plus, Montherlant a fait de l'espace intérieur qu'il appelle encore « l'âme », « la conscience », l'espace privilégié de ses personnages. Ceux-ci comme nous l'avons vu précédemment, aspirent à une vie intérieure qu'ils ne sauront tous atteindre comme l'a fait Alvaro en proclamant que : « les hautes aventures sont intérieures » (I, 6, p.58), c'est la raison pour laquelle il se retranche dans sa coquille pour préserver ce qui lui reste de pureté et refuse d'en sortir.

Alvaro a placé l'âme au-dessus de toutes ses priorités comme l'atteste Montherlant, c'est quelqu'un qui a besoin d'honnêteté ;⁴⁵⁸ pour lui c'est ce qui est à l'intérieur de l'âme qui est important donc ce qu'il qualifie de hautement grand c'est-à-dire l'honneur, la générosité, la charité. Ces valeurs nobles comme il finit par le reconnaître lui-même sont toujours vaincues : « Cela veut dire que la pureté, à la fin, est toujours blessée, toujours tuée, qu'elle reçoit toujours le coup de lance que reçut le cœur de Jésus sur la croix. Oui, les valeurs nobles, à la fin, sont toujours vaincues ; l'histoire est le récit de leurs défaites renouvelées. » (I, 4, pp. 51-52), c'est pour cela que Cisnéros, Ferrante et Georges peinent à les atteindre et que le premier se complait malgré son autre volonté dans les affaires de l'Etat, ce qui sous-entend mensonge hypocrisie, cruauté, recherche effrénée des honneurs du prestige, du pouvoir.

⁴⁵⁷ Henry de Montherlant, *La Reine morte*, Edition de Marie-Claude Hubert, Paris, Gallimard, 1947, 1951, 1954, 1972.

⁴⁵⁸ Henry de Montherlant, *La Tragédie sans masques. Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972, p.90.

Bruno de son côté est justement incompris parce qu'il défend comme Alvaro les valeurs nobles : « Hélas, la ponctualité est une horrible maladie. Voudrais-je être inexact, je n'y parviendrais pas. Et puis c'est plus fort que moi, je ne puis de gaieté de cœur me décider à être un mufle. [...] Ainsi navigue notre contemporain dans une masse compacte de mufles : les gens qui n'arrivent pas à l'heure, et qui avec cela déchiquettent sa vie, à la façon des alligators.»(I, pp. 318-319)⁴⁵⁹.

Au demeurant, l'espace intérieur reste un défi pour ces personnages pour qui la notion d'honneur compte plus que tout. L'attrait de la grandeur, la « surhumaine » tentation de l'absolu, l'appétit de gloire, le respect de l'honneur sont les principales tentations de ces personnages. Cette quête de grandeur d'âme est en réalité une forme de purgation morale, « Un exaltant effet de catharsis».⁴⁶⁰

Montherlant joue sur la qualité du lieu dramatique. L'intérieur est à la disposition du peuple et des courtisans, mais ce lieu ouvert pour d'autres apparaît aussi comme des lieux d'enfermement lorsque les personnages tels que Ferrante, Cisneros, Alvaro Marie ou même Mariana se trouvent dans une relation de dépendance avec eux. Malgré leur désir, ils ne peuvent s'enfuir. Quoiqu'elle paraisse conviviale, l'ouverture des palais n'est qu'une autre forme d'aveuglement qui permet à ceux qui jouissent des pouvoirs souverains de mieux appâter leurs victimes et d'avoir l'illusion d'exister encore.

Que ce soit le palais du roi du Portugal, le cabinet du cardinal d'Espagne, la maison de don Alvaro ou le studio dans la villa de Marie, nous restons dans un espace dont la fonctionnalité est double, restant en accord avec la philosophie de Montherlant qui explore la duplicité de la condition humaine. Les actions situées dans ces lieux ouverts ou fermés créent une situation tendue et favorisent l'affrontement entre les personnages, parce que ces derniers y développent leur agressivité. C'est le cas de Pedro qui, dans le château de Santarem où il est fait prisonnier pour médiocrité, pense enfin au jour où les hommes se mettront à genoux devant lui parce qu'il est sorti : « D'un univers où (il) était un homme pour entrer dans un univers où il sera un outragé. » (R.M., I, 7, p.53).

En effet, dans les prisons de son père il va retrouver « la fleur du royaume». C'est ainsi qu'on le verra à la fin se transformer, il osera enfin manifester l'hostilité qu'il avait tue. Il reste

⁴⁵⁹ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Un Incompris »*, Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁶⁰ John Batchelor, « *Vers un Drame intérieur* », dans *Existence et imagination, Essai sur le théâtre de Montherlant*, Paris, mercure, 1970.

indifférent au cadavre de son père et exige que tous se prosternent devant le cadavre de son épouse. Cela confirme les propos de Ferrante et de Alvaro sur les enfants : « La trahison est toujours sous notre toit, et pas seulement à la cuisine » (M.S., II, 1, p.84), « J'avais bien raison de penser qu'un père, en s'endormant, doit toujours glisser un poignard sous l'oreiller pour se défendre contre son fils. (R.M., I, 6, p.48).

Le dedans et le dehors interviennent ici justement pour faire état de cette situation où le mal alterne avec le bien, le beau avec le laid, le méchant et le gentil, le ciel et la terre. À côté de la terreur qu'inspire le palais et ses bureaux, nous avons la maison d'Inès qui est un appel à l'amour, à la tolérance. Tout cela concourt à montrer combien le palais peut être à la fois accueillant et tragique.

Les lieux évoqués sont dans la plupart des cas des refuges, des sites d'exil. Le Royaume de Dieu est celui vers lequel aspirent la majeure partie des personnages même s'il semble inaccessible « Ô royaume de Dieu, vers lequel je tire... » (R.M., II, 1, p.75) s'écrie le roi Ferrante. Le salut d'Inès quant à lui serait la Navarre avec l'Infante : « Vous ne serez pas en sûreté tant que vous serez au Portugal » (R.M., II, 5, p.95) mais elle se refuse d'y aller car aspirée pas la mort : « Comme tu aimes ta mort ! » (III, 6, p.130).

Cependant, l'extérieur qui est évoqué dans *Port-Royal* est impur, souillant, comme le dit la sœur Angélique : « La plupart de nos sœurs qui ont des parents reçoivent d'eux cette même sorte de secours. Toutes les fois qu'elles vont au parloir, elles en reviennent salies. » (p.874)⁴⁶¹. Alors que la maison (le monastère) veut conserver sa pureté, les Autorités politiques et religieuses voudraient que les sœurs se rapprochent de la société, mais celles-ci pensent avoir quitté le monde pour préserver cette pureté : « Nous connaissons ce que nous avons quitté, et pourquoi nous l'avons quitté. Notre profession nous sépare autant du commun des chrétiens, que les chrétiens sont séparés des infidèles. » (p.874)⁴⁶².

Non seulement les sœurs ont peur de quitter leur « Maison », elles ont peur de quitter leur espace intérieur, mais encore, elles redoutent l'extérieur qui symbolise la dissolution de leur congrégation, des idées que leur communauté défend, la prison : « Dites-moi le vrai fond de votre pensée, ma Mère. Serons-nous dispersées ? Irons-nous en prison ? » (p.877)⁴⁶³.

⁴⁶¹ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal »*, Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁶² Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal »*, Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁶³ *Id. Ibid.*

Port-Royal est le lieu du salut, même si les propos de l'Archevêque dissimulent une certaine ironie : « Vous êtes par excellence un lieu de silence et de retraite- ce jardin, ce parc plutôt, me rappelle le jardin de ma grand- mère, cela fait un si long temps... »(p.888). Il est vrai que cet espace évoque pour lui et lui fait revivre des souvenirs certainement heureux : la paix, la joie la quiétude, mais l'existence de Port-Royal gêne les Autorités, ce qui justifie la présence de l'Archevêque pour les négociations : « Il y a quatre mois que je suis à l'Archevêché, et en ces quatre mois, grâce à Port-Royal, je puis dire que j'ai vieilli de vingt-cinq ans. »(p.888).

Port-Royal est en même temps un lieu d'enfermement, de réclusion, pour la société : « Je ne dis pas que vous êtes hérétiques, et même, s'il n'en fallait juger que par ce que nous avons vu à Port-Royal, je dirais que cela n'est pas. Mais, par toute la France, tout le monde le croit et le dit. Et vous connaissez le proverbe, qu'il n'y a pas de fumée sans feu. » (p.890)⁴⁶⁴, une source d'angoisse pour les sœurs : « À Port-Royal, on meurt beaucoup de cette fièvre d'anxiété et de chagrin : penser qu'il nous est mort sept professes en trois ans ! » (p.879)⁴⁶⁵. Cependant le chagrin et l'anxiété des soeurs sont la conséquence des persécutions qui viennent de l'extérieur, c'est-à-dire du monde extérieur, de la société et des autorités politique et religieuse. Pour elles, Port-Royal reste un lieu saint, et tout ce qui pourrait y entrer, comme l'a remarqué Alvaro n'y entrerait que pour le souiller.

Montherlant juxtapose toujours cet espace d'enfermement qui pourrait être l'enfer : « La cour est un lieu de ténèbres » (R.M., I, 5, p.43) et celui désiré qui serait le paradis; l'ailleurs que ses personnages ont du mal à atteindre, hormis Alvaro. Il y a régulièrement cette quête de l'impossible, ses personnages tendent généralement vers l'inaccessible.

Le dramaturge évoque de temps en temps « Le seuil » qui connote le salut, l'amour (R.M., II, 4, p.85). Pedro a la joie de pouvoir se jeter dans les bras de sa femme dans cet extérieur actuel au château de Santarem où il est gardé prisonnier, ou dans la maison d'Inès à Mondego dans laquelle on évoque les jardins : « Et je veux croire, moi aussi, que nous vivons bien des heures encore retirés dans ce jardin, et que nous y deviserons comme nous avons fait si souvent, assis au bord de la vasque, avec le jet d'eau qui envoyait parfois sur nous des gouttelettes, et parfois n'en envoyait pas, selon le vent. »(I, 4, p.37). Ce changement de tableau

⁴⁶⁴ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal »*, Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁶⁵ *Id. Ibid.*

manifeste un changement d'univers : à l'espace clos, couvert de raides draperies du palais royal, s'oppose un lieu ouvert et intime, qui représente un asile de paix et d'amour.

L'évocation de la fenêtre chez Montherlant renvoie aussi à la fuite vers un ailleurs, l'espoir, chez Cardona attendant la lettre du roi qui viendra destituer le cardinal : « Il me semblait que des cavaliers au galop s'étaient arrêtés devant le palais. » (III, 5, p.120). De son côté, le moine désigne la fenêtre parce qu'elle est synonyme de force, de puissance, là se trouve son armée et ses canons : « Avec ce qu'il y a en bas, j'aurai toujours raison » (C.E.III, 5, p.118).

Cisnéros veut également sortir de la vie publique qu'il mène, il regrette la submersion infinie, cette retraite loin des hommes et des actes le tente mais sa passion le dévore plus que tout : « La reine a rouvert en moi cette plaie jamais fermée tout à fait, la plaie d'une tentation inassouvie. » (III, 2, p.100). Il est tenté par un ailleurs dont il ne peut franchir le seuil parce que trop épris des actes.

Les chevaliers de l'Ordre ont des vues sur le Nouveau Monde, Cisnéros voudrait se retirer pour s'occuper de son âme, Ferrante est vidé de tous ses actes, il n'y croit plus, Georges espère créer un fils autre que le sien avec des qualités supérieures. Tous ces personnages veulent fuir la réalité, tout au moins la transformer, c'est alors que Bernal donne une leçon de réalisme à son compagnon Alvaro : « Et puis, ce qui est humainement beau, ce n'est pas de se guinder, c'est de s'adapter ; ce n'est pas de fuir pour être vertueux tout à son aise, c'est d'être vertueux dans le siècle, là où est la difficulté. » (M.S. I, 4, pp.49-50).

L'échelle entre les deux mondes comme les nomme Ferrante « De l'enfer aux cieux »⁴⁶⁶ semble infranchissable même si ce personnage avoue avoir incessamment fait le trajet entre le bas et le haut. Montherlant nous présente ici une vision chrétienne de l'espace. L'ouverture et la fermeture étant synonymes de l'enfer et du ciel. Ses personnages, même s'ils sont pécheurs, sont « enveloppés de la main divine » c'est-à-dire qu'ils sont à mi-chemin de la rédemption.

Monter et descendre symbolise ainsi que le note Martine David⁴⁶⁷, une évolution des personnages dont la chute est souvent pour certains une résultante des multiples erreurs commises au courant de leur ascension. Le dénouement de *Fils de personne*, du *Cardinal*

⁴⁶⁶ Henry de Montherlant, *La Reine morte*, Paris, Gallimard, 1947, p.142.

⁴⁶⁷ Martine David, *Le Théâtre*, Collection Sujet, Paris, Belin, 1995, p.83.

d'Espagne, de *Port-Royal*, *Demain*, *Celles*, et de *La Reine morte* le montre clairement. On constate la déchéance des personnages centraux tout au long des pièces, la trame de l'histoire n'est autre que la construction de cette déchéance, quelle soit physique, morale ou politique et l'action résulte de ce processus de désintégration du personnage, son passage d'un espace à un autre ou son désir de changer d'espace.

L'espace réel dans lequel les personnages s'inscrivent dans leur action est un espace intérieur ou extérieur (c'est le cas des scènes de *La Reine morte* qui se jouent entre le palais du roi et la maison d'Inès), il est en même temps ouvert et fermé parce qu'il reste hostile à ceux qui ne sont pas le roi, le cardinal, Georges ou Alvaro. L'espace virtuel quant à lui généralement évoqué par les personnages est un espace à conquérir. Il inscrit l'action dans un environnement qui se prolonge au-delà du cadre scénique. Cet espace invisible constitue une composante essentielle de l'action dramatique, il est un paradis pour Marie, l'enfer pour Alvaro et Georges.

I-2- Lieu : élément du tragique

Il faut maintenant voir comment l'espace, lieu où se meuvent les personnages, participe au tragique. Le tragique étant une notion, une essence philosophique, une idée, ainsi que le souligne Pavis: « Principe anthropologique et philosophique qui se retrouve dans plusieurs autres formes artistiques et même dans l'existence humaine. »⁴⁶⁸.

Au-delà de la conception classique du tragique en tant que conflit inévitable et insoluble, à cause d'une fatalité qui s'acharne sur l'existence humaine, nous concevons cette notion comme un événement funeste, une confrontation entre le héros et ce qui le dépasse, généralement une divinité, ce qui est le produit d'une fatalité. Cependant, le drame tel que le conçoit Montherlant refuse toute transcendance. Ses héros ne peuvent pas s'en prendre à un destin, à une fatalité, car l'action est construite par les hommes. C'est dans ce sens que Georges dans *Fils de personne* déclare : « Je suis un homme qui choisit », en effet, les personnages prennent les décisions capitales, agir ou ne pas agir, ils sont libres. C'est dans ce sens que Jacques de Laprade affirme : « Le destin se joue des hommes, mais il n'intervient que par le moyen des hommes, en se servant d'eux. », il profite de l'aveuglement des personnages.

⁴⁶⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

Chez l'auteur de *La Reine morte*, l'espace participe au tragique dans la mesure où les personnages se sentent en conflit avec leur milieu de vie. Alors que son père exige de Pedro qu'il assure sa succession, ce dernier lui avoue son désintérêt. On comprend pourquoi le palais est un milieu hostile, rejeté par Pedro; il voudrait le troquer contre une vie de simple courtisan, aux côtés de sa bien aimée. Il souhaiterait vivre dans un milieu qui corresponde à ses attentes: être heureux avec Inès et leur futur enfant. Il aspire au bonheur: « J'ai quarante années peut-être à vivre. Je ne serai pas fou. Je ne les rendrai pas, de mon plein gré malheureuses, alors qu'elles peuvent ne pas l'être. » (R.M. I, 3, p.31). Mais ce n'est pas l'avis du maître des lieux car Pedro dit des absurdités d'où le : « En vous ma suite et ma mémoire. Même si vous n'en voulez pas » (R.M. I, 3, p.32).

L'espace constitué par le palais royal est tragique pour Pedro dans la mesure où son père voudrait le contraindre à y assumer son rôle de roi, il n'est pas choisis par lui, mais par son père : « Laissez le trône à mon cousin de Bragance. Il est friand de ces morceaux-là. Qu'on les donne à qui les aime. Non à qui les a en horreur. » (I, 3, p.32).

Marie aussi est malheureuse à Cannes, mais à la différence des autres, ce n'est pas à cause de cette ville contrairement à ce qu'elle prétend. Son mal être la poursuit quel que soit l'endroit où elle se trouve, du moment où elle n'a pas l'objet de sa quête. Il lui devient presque impossible de déterminer un milieu dans lequel elle pourrait assumer sa condition humaine, plus précisément sa condition de femme.

Que ce soit à Marseille, Cannes, Paris ou au Havre, la mère de Guillou aura toujours un élément d'inconfort, sauf si elle acquiert l'amour. Et cela est la cause du malheur de Georges qui est obligé de voir partir son fils, de le sacrifier, parce qu'il ne peut pas répondre aux attentes de la mère de son fils. Ainsi il devient le jouet des deux, du moment où l'endroit lui importe peu : « Moi, Paris ou Cannes, je m'en fiche. A Paris j'ai mes copains, mais ici il y a le soleil. Alors, l'un ou l'autre... » (I, 3, p.37). Gillou n'est pas celui qui choisit son espace de vie, il subit le choix des autres en revanche, au moment où il choisit de s'engager dans la Résistance dans *Demain il fera jour*, il est tué.

Une atmosphère de désolation s'installe dans *Le Maître de Santiago* dès les premières répliques, soulignant le caractère dur et austère du décor: « Murs entièrement nus, de teinte gris-ocre, plutôt foncée, ce sont des murs de maçonnerie assez fruste, dont on distingue presque les moellons. » (M.S. I, 1, p.16).

Il se présente alors un processus de dégradation. La jeune fille vivant en solitaire avec le maître de Santiago est surexcitée au début de la pièce, elle accepte habiter une maison abandonnée qui tombe en ruine parce qu'elle voue un amour-admiration pour son père, elle collabore avec celui-ci par tolérance et non par volonté ou par indifférence: « -Mon père ne voit pas cela, ou, s'il le voit, il l'aime. Quand à moi, je vous assure que cela ne me gêne pas du tout, et que je comprends très bien qu'un homme sérieux le juge sans importance. » (M.S. I, 1, pp.21, 22).

La fille d'Alvaro se trouve au seuil de l'anéantissement et accepte la situation actuelle parce qu'elle estime que c'est du provisoire. Mais quand par principe et par égard à son géniteur elle dénonce le complot et choisit de suivre ce dernier dans l'ombre: « On ne voit plus sur la scène que la clarté du manteau qui les recouvre tous deux, agenouillés sous le crucifix, lui les mains jointes, elle, les bras en croix sur la poitrine.»(M.S. III, 5, p.129), elle rend l'absolu tant recherché par son père tragique. Ce qui justifie le : « Partons pour mourir, sentiments et amour, partons pour mourir. »(M.S., III, 5, p.129).

Mariana est le véritable personnage tragique de la pièce. Elle accepte de rompre avec le monde par sacrifice, par cet amour, cette admiration, ce respect qu'elle voue à Alvaro. C'est le moment où père et fille se retrouvent dans le même camp, celui du refus. En revanche si Alvaro se réalise dans le franchissement des frontières de l'absolu, Mariana élimine ses rêves, elle s'anéantit dans cette solitude, ce qui explique la terreur profonde qu'elle ressent lorsqu'elle dit : « S'il le faut, je pleurerai plus tard. Ensuite je baiseraï mes chaînes.» (M.S. III, 5, p.127) ; un « plus tard » incertain qui sonne comme une résignation. Elle se résout à vivre dans une prison car c'est ainsi qu'elle considère la vie qui l'attend. Rompre avec le monde, comme Georges rompt avec son fils, se réfugier dans un monastère est contraire aux rêves qu'avait la jeune fille, rêve d'une vie agréable auprès d'un homme, ce à quoi aspirent la plupart des femmes. Mariana tolère par dépit le fait qu'elle vit dans une demeure austère tout comme elle accepte de rompre avec le monde pour le royaume de l'absolu.

Au demeurant, l'espace où évoluent les personnages du théâtre de Montherlant est celui d'une certaine bourgeoisie dans le cas général parce qu'il s'agit des palais ou des villas, mais il est aussi celui de la classe moyenne, c'est le cas de Bruno dans *Un Incompris*, ou celui du monastère dans *Port -Royal*. Le paradoxe est cependant que les personnages n'y sont pas heureux. Ils donnent même une image idyllique de la pauvreté à travers Inès qui vit modestement, dans un espace hors du palais de Montemor- o- Velho, lieu qui est le seuil entre

les deux espaces : celui de la joie de vivre de l'amour, de l'espoir, le havre de paix, et celui des complots de l'insensibilité, du danger. Lorsqu'on franchit cet endroit idyllique, on est confronté au danger, aux complots, au mensonge, et même à la mort que trouve Inès lorsqu'elle se rend au palais.

L'autre aspect du tragique dans l'espace ressort de cette situation tragique même qui se perçoit entre tous les murs. Les complots contre les seigneurs des lieux cités sont organisés *intra muros*. C'est dans la villa que Marie manipule Gillou afin qu'il transmette à son père ses propres désirs à elle, désirs de séparer une fois de trop père et fils. Alvaro n'échappe pas à la trahison, il est loin d'imaginer ce qui se trame chez lui avant que Mariana ne se résolve à lui révéler le subterfuge. Les courtisans ne se gênent pas lorsqu'ils doivent critiquer Cisnéros entre les murs du palais de la régence, la sœur Flavie est celle qui trahit toute la communauté, et la trahison vient de l'intérieur.

II- Montherlant et l'unité spatiale

Certaines pièces de Montherlant se passent dans un décor unique, c'est le cas avec *Fils de personne* du *Maître de Santiago*, de *Port-royal*, *Demain*, *Celles*. Dans la villa que Georges loue à Marie, toute la scène de *Fils de personne* y est confinée. La salle d'honneur de la maison de don Alvaro supporte toute la pièce du *Maître de Santiago*, ce qui change, c'est la présence ou l'absence de la neige. Au premier acte, il y a de la neige, au deuxième, elle ne tombe plus, au troisième, la neige tombe continûment. L'action de *Port-Royal* se joue en continu dans un lieu unique : un parloir du monastère de Port-Royal. Bruno, Pierre et Rosette jouent *Un Incompris* dans la garçonnière du premier, même si de temps en temps il entre dans la salle de bains, *Celles qu'on prend dans ses bras* se passe chez Ravier où tout respire le luxe.

D'autres pièces par contre se déroulent dans des lieux multiples. On part des somptueux palais, aux maisons vétustes, en passant par les chambres, les appartements, les villas et même l'extérieur c'est-à-dire le « hors- le palais ».

Ces lieux multiples sont indispensables dans la mesure où ils permettent de voir la réalité dans une succession de facettes. Si les scènes maîtresses se tiennent dans les palais des souverains, (salle du palais royal à Montemor-o-Velho, le palais du conseil de la régence, la maison de don Alvaro, le studio de la villa) les rencontres entre Pedro et Inès ont lieu dans la maison d'Inès, à Mondengo aux environs de Montemor-o-Velho, le cardinal de son côté rencontre la reine dans sa chambre, au château de Madrid. C'est le lieu intime où Cisneros

peut avoir un tête-à-tête avec elle. Il est l'une des rares personnes que la reine peut encore recevoir. Dans *Le Cardinal d'Espagne* et *La Reine morte*, Montherlant multiplie les lieux, pour un souci de vérité.

L'unité de lieu ne peut être considérée qu'au sens large. Tout se passe dans ou autour d'un pays, d'une ville et de ses alentours, l'éloignement est absent et résulte moins d'un désir de respecter les règles que d'une nécessité de l'intrigue, nous avons le Portugal, l'Espagne et la France (Cannes, Paris). Même si l'intrigue ne mène pas les personnages de ville en ville ou de pays en pays, il faut, cependant, plusieurs lieux pour permettre à l'action de se dérouler. Les scènes sont en mouvement, les personnages se déplacent.

Ils sont toujours à la quête d'un mieux être qui n'existe que dans une vie immatérielle, dans un ailleurs. Ils vivent dans le rêve d'atteindre un absolu incertain, d'où l'éternelle insatisfaction. L'espace ne contribue pas à leur bonheur, au contraire il favorise leur mal être.

Cependant tout comme dans la réalité de la condition humaine, que décrit Montherlant, faite de bonheur et de malheur, l'espace aussi est regardé dans sa duplicité et oscille entre le palais royal, lieu que l'auteur de *Port-Royal* qualifie d'austère, d'hypocrite, de froid, des intrigues et du mensonge, et la maison de la femme, appartement simple, mais pourtant chaleureux. C'est le lieu de l'innocence, de la pureté, le jardin de l'amour, l'espace de l'intimité. C'est le décor du bonheur intense, à l'écart des splendeurs et des intrigues de la Cour. Mais il échappe aux personnages qui le recherchent. Ils sont comme happés par cet autre endroit qu'ils fuient, comme s'ils ne méritaient pas de goûter au plaisir du bonheur. C'est ainsi que douze religieuses sont enfermées dans des couvents différents, loin de Port-Royal, et loin de leurs consoeurs. Elles sont dirigées loin de leur espace de bonheur.

Montherlant a procédé dans ses pièces historiques à un recul géographique. Ses actions se situent dans la péninsule ibérique pour la plupart, Les autres, à savoir *Fils de personne*, *Port-Royal*, *Un Incompris*, *Demain*, *Celles* se déroulent en France. Nous avons L'Espagne pour *Le Cardinal d'Espagne* et le *Maître de Santiago*. L'histoire de *La Reine morte* se passe au Portugal, en cela Romain Lancrey-Javal⁴⁶⁹ éveille la question du nationalisme de Montherlant qui pourra constituer l'objet d'une étude. De plus, les différents lieux évoqués suggèrent des paroles en opposition. La parole sociale qui est déterminante et importante pour le royaume se tient dans le palais ou des endroits similaires, alors que la parole personnelle,

⁴⁶⁹ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de la Reine morte*, Paris, P.U.F, 1995.

sentimentale, celle qui engage certains personnages est proférée à l'écart, loin du palais. C'est l'exemple de *La Reine morte*.

Il y a donc un chevauchement entre l'espace public et l'espace privé, ce qui ramène aux différents conflits, en particulier celui de la raison d'Etat et celui des sentiments. Si l'espace est un élément qui participe de l'action le temps n'en demeure pas moins un aspect aussi important pour la compréhension et la construction de l'action dramatique.

Chapitre II- Le cadre temporel de l'action

Aristote⁴⁷⁰ a admis que la tragédie est l'imitation d'une action complète et entière, ayant une certaine étendue. Il utilise le mot « étendue » pour distinguer l'épopée qui a une étendue vaste du théâtre qui a une étendue limitée. La tragédie dure le temps qu'il faut au bonheur pour devenir malheur. Aristote définit donc très peu l'unité de temps que Jacques Scherer explicite. Selon lui, l'unité de temps demande que les événements représentés par la pièce soient supposés se dérouler dans une période de temps limitée. Justifiant l'étude du temps dans l'action d'une pièce de théâtre, il déclare : « Il faut du temps aussi pour que les épisodes, les fils ou les périls qui constituent l'action puissent être présentés au spectateur. Nous devons donc chercher comment le temps intervient dans la conception de la pièce et si la place qu'on lui accorde ne peut pas aider à définir la nature même du nœud. ».⁴⁷¹

La durée des événements représentés permet d'explicitier les différents moments de l'action, ses progrès. C'est dans ce sens que Michel Pruner, à la suite d'Aristote ⁴⁷² rappelle que : « Toute action implique un début, un milieu et une fin, c'est-à-dire une chronologie ».

Il est surtout question de la durée supposée de l'action au sens d'intrigue et non de la durée du spectacle. Le temps est lié à l'action parce qu'il influence le déroulement de l'intrigue. La nécessité de montrer comment le temps permet de comprendre l'action s'impose alors, puisque Montherlant le met au service de l'action. Ce qui revient à dire que toute action se déroule nécessairement dans le temps que le dramaturge détermine. Pour Montherlant, il faut que la pièce représente la totalité des mouvements de l'âme humaine.

I- Le temps en instance

Montherlant situe ses pièces dans une chronologie qui permet de définir la nature de l'action. Il obéit une fois de plus à sa règle sur l'alternance, faisant varier une temporalité en mouvement dans laquelle passé, présent et futur sont en conflit.

⁴⁷⁰ Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, pp.90-91.

⁴⁷¹ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2001, p.110.

⁴⁷² Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.61.

I-1-Passé et présent : une impossible relation

Le présent et le passé sont mis en scène au théâtre de Montherlant sous forme de contraste. Le passé est perçu sous forme d'hypotypose⁴⁷³, c'est-à-dire d'éléments de visualisation rhétorique, il est allusif.

Lorsque l'Infante de Navarre entre en scène avec son cri de colère, elle nous rappelle les circonstances qui ont vu naître le projet du mariage entre Pedro et elle, grand dessein de Ferrante. En effet, le mariage navarrais consacrerait l'alliance qui aurait, contre la Castille, uni le Portugal et la Navarre (I, 1, p.18). C'est aussi le cas lorsqu'Estivel et Aralo se chargent de nous rappeler les faits qui ont amené Cisnéros au pouvoir, l'histoire du royaume et de la régence (C.E., I, 2, pp.20-21.).

Alvaro qui refuse de se rendre au Nouveau Monde est justement influencé par ce lourd passé de l'Espagne, l'histoire de la colonisation, de l'esclavage (I, 4, pp.42-45). Montherlant dans ses notes des carnets⁴⁷⁴ analyse l'absurdité propre aux aventures coloniales du Siècle d'or. Il lie la conquête à toutes les formes de l'abaissement moral : « Dans toutes ces histoires de conquête, je me sens en plein ridicule » dit Alvaro (M.S. I, 4, p.40).

Pour Alvaro, la mission aux Indes est un péché, une impureté une ordure. Il est dérisoire de vouloir apporter la civilisation aux autres alors qu'on ne l'a pas atteint soi-même. La reine Jeanne dans *Le Cardinal d'Espagne* relève aussi cette idée de l'absurdité de la conquête : « -[...] L'Espagne est à vous, [...], et ce nouveau continent, les Indes, ce don glorieux de la Providence...

-Il faut mettre de l'ordre dans les Indes, quand on n'est pas capable de mettre de l'ordre chez soi !» (C.E., II, 3, p.74). Elle se réfère aux actes passés du cardinal pour prétendre le juger. En effet, il a été son martyr, c'est la raison pour laquelle son discours semble assez incisif : « Nul n'a voulu avec plus d'âpreté que vous que je sois prisonnière ici. Et vous avez tout fait pour qu'il soit déclaré solennellement par les cortès que j'étais folle, et incapable. Et ça été votre premier acte quand vous avez eu les pleins pouvoirs » (C.E., I, 3, p.68).

473 C'est un procédé de peinture qui met les choses sous les yeux, montre ce qui ne saurait être représenté directement. Cette figure de style est lisible dans les tirades qui sont des longues répliques narratives. Elles sont le récit d'événements qui ne sont pas mis en scène. L'hypotypose permet une économie temporelle.

474 Jacques Robichez, *Le Théâtre de Montherlant, Op. Cit.* p.130.

Les actes passés du cardinal sont à l'origine des haines que nourrissent les courtisans à son égard, ces derniers ne tiennent pas un autre discours que celui de la reine sur la méchanceté de ce régent moine. Même si la gloire de l'Espagne, l'expansion de l'Évangile sont liées à la conquête du Nouveau Monde, Alvaro voit l'Espagne comme une futilité redondante : « L'Espagne est ma plus profonde humiliation. »(I, 4, p.47).

Le passé « honteux » de l'Espagne rend le présent et le futur honteux pour Alvaro « L'Espagne est ma plus profonde humiliation. »(I, 4, p.47) et pourtant, il ne cesse d'évoquer l'honneur du temps passé et les bassesses du présent, c'est ce que renferment les reproches de Bernal : « Vous condamnez votre temps comme le font les très vieux hommes. »(I, 4, p.48). Le motif pour lequel on voudrait qu'il se rende aux Indes est contraire à ses principes ; son idée de la chevalerie ne correspond plus à celle de ses pairs : « [...] La chevalerie est essentiellement la défense des persécutés. Si j'allais aux Indes, ce serait pour protéger les indiens, c'est-à-dire, selon vous, pour « trahir ». » (M.S.I, 4, p.42).

L'échec de l'argumentation de Obregon et Olmeda est justement dû à l'évocation des conquêtes passées; des guerres perdues de l'Espagne « Je ne comprendrai jamais pourquoi don Alvaro, après s'être couvert de gloire, à vingt ans, devant Baza, s'est retiré du métier des armes. »(I, 4, p.34).

Les personnages au centre de l'action croulent sous le poids d'un passé dont ils ont été pour la plupart des cas des acteurs (I, 4) Ils n'ont pas pu effacer les horreurs passées, ce qui aujourd'hui semble contrecarrer les projets du présent.

Dans le cas de *La Reine morte* et de *Fils de personne*, les deux parents, Ferrante et Georges n'ont pas assumé leur rôle de père dans l'éducation des enfants. Le premier a laissé cette tâche à son gouverneur Don Christoval :

... Je songeais aussi : « A cause des affaires de l'Etat, il me faut perdre mon enfant : je n'ai pas le temps de m'occuper de lui. » A partir de vos quatorze ans, j'ai été bien content que votre gouverneur me débarrassât de vous. Je ne vous ai plus recherché, je vous ai fui. Vous avez aujourd'hui vingt-six ans : il y a treize ans que je n'ai plus rien à vous dire. (I, 3, pp.25-26)

Le second a refusé d'assumer ses responsabilités dès la conception de l'enfant : « Oh ! je sais que ma conduite... Avoir abandonné sa maîtresse à la naissance du gosse qu'on lui avait fait [...] et être ensuite resté douze ans à les ignorer aussi complètement que s'ils n'avaient jamais existé... » (I, 4, pp.41-42). Ces suspensions expriment le regret du père car le passé de son fils s'est fait sans lui ; de même, il considère celui-ci comme l'âge d'or alors que

le présent représente la médiocrité : « De mon temps on aurait dit : « C'est idiot, donc c'est mauvais. » Aujourd'hui on dit : « C'est idiot, donc c'est bien. » » (III, 1, p.99).

Ferrante dans *La Reine morte* ne se souvient en son fils que de ce qu'il fut à l'enfance. Pour ce dernier comme pour Georges Carrion dans *Fils de personne*, le passé est l'âge d'or. Il est à la recherche d'un sublime qui n'est présent que dans le passé :

Vous me restiez seul. Treize ans a été l'année de votre grande gloire ; vous avez eu à treize ans une grâce et une gentillesse, une finesse, une intelligence que vous n'avez jamais retrouvées depuis ; c'était le dernier et merveilleux rayon de soleil qui se couche ; seulement on sait que, dans douze heures, le soleil réapparaîtra, tandis que le génie de l'enfance, quand il s'éteint, c'est à tout jamais. (I, 3, p.25)

Georges regrette également le temps passé où il voyait en son fils tous ses espoirs : « Quand nous nous sommes retrouvés il y a cinq mois, tu ne m'as pas déçu, au contraire : tout nouveau, tout beau. Mais ensuite je t'ai connu, et il a fallu déchanter. » (III, 1, p.103), en revanche, c'est à cause de son passé, de son histoire avec son père que Gillou dans *Demain* décide d'entrer dans la Résistance pour prouver à son père que « demain se fera avec lui ». Il lui rappelle justement : « Et dire que c'est toi qui à Cannes, il y a trois ans, t'écriais : « Penser que demain il fera jour, et avec des fils qui ne seront pas le mien ! » Et maintenant il va faire jour, et ce sera, en effet, grâce à des fils qui ne seront pas le tien. » (III, 4, p.584)⁴⁷⁵.

Georges joue avec sa mémoire, il prétend avoir oublié : « Est-ce que j'ai dit cela ? Je ne me souviens pas. » (III, 4, p.584)⁴⁷⁶ alors que les paroles qu'il proférât et que Marie rapporta à leur fils sont les moteurs de son action présente. En effet Gillou décide de devenir un homme sur lequel la France d'aujourd'hui puisse compter. Son action consiste selon lui à : « Châtier les traîtres, c'est-à-dire les livrer à la justice du peuple et pas de pitié. » (III, 4, p.584). Dans le cas de cette pièce, une relation entre le passé, le présent et l'avenir peut être établie ; à cause du dédain passé de Georges, Gillou a décidé de devenir un homme à présent et de construire une France future dans laquelle : « Les Français seront entre eux. Et ils referont la France. » (III, 4, p.584).

Xavier Le Quéré⁴⁷⁷ remarque que le sublime n'est possible qu'en présence d'un Ordre fermé, et cet Ordre n'est présent que dans le passé, c'est également le reproche qui est fait à

⁴⁷⁵ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Demain il fera jour* », Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁷⁶ *Id. Ibid.*

⁴⁷⁷ Xavier Le Quéré, *Le Mythe de l'âge d'or*

Alvaro : « Vous condamnez votre temps comme le font les très vieux hommes. [...] Debout sur le seuil de l'ère nouvelle, vous refusez d'entrer. » (M.S. I, 4, p.49).

L'Ordre de Santiago appartient désormais au passé. Dans *Le Maître de Santiago*, l'ordre disparaît peu à peu de lui-même. On peut même affirmer qu'Alvaro en demeure le seul membre comme l'attestent les propos de Tia Campanita : « [...] Comme tous les ordres de chevalerie, l'Ordre de Santiago déchoit : il ne brûle plus vraiment que dans le cœur de votre père. [...] » (M.S. I, 1, p.18).

On remarque chez Montherlant cette volonté de considérer la perfection, mieux, le bonheur comme appartenant au passé, il est « du parti du passé. ».⁴⁷⁸ Xavier le Quéré ne manque pas toujours de remarquer que : « La thématique de la fin sonne comme un leitmotiv dans l'œuvre de Montherlant : « La conscience que quelque chose se finit et la fierté douloureuse d'être de cette cause perdue se trouvent chez plusieurs de mes héros. » » C'est pourquoi Alvaro s'écrie dans *Maître de Santiago* : « Les derniers ! Nous serons les derniers ! ».

De même, Ferrante dans *La Reine morte* et Ciséros dans *Le Cardinal d'Espagne* s'imaginent qu'après eux tout s'écroulera, mais la reine Jeanne ne manque pas de remettre Ciséros à sa place : « Le moulin tournera toujours avec ou sans vous. » (C.E., II, 3, p.76.).

Au-delà de son « parti du passé », Montherlant a un « parti de l'enfance ». En effet, il a une foi profonde en elle. L'enfance et l'adolescence étant les périodes idéales pour l'épanouissement de ce qui est meilleur dans l'homme. Cependant Dans *La Reine morte* et *Fils de personne*, on retrouve aussi, comme à l'image de ce que l'on voit dans *Maître de Santiago*, la déception du père qui hait la médiocrité qu'il découvre chez sa fille qu'il ne peut plus aimer :

Les enfants dégradent. [...] L'effort que je faisais, par charité pour elle, pour m'intéresser à cette vie si étrangère à la mienne, m'épuisait. [...] Je ne lui parle pas des choses sérieuses parce qu'elle est incapable de les entendre. [...] Je ne suis pas de ceux qui aiment leur pays en dépit de son indignité : j'aime l'Espagne en proportion de ses mérites [...] De même que Mariana soit ma fille ne me rendra jamais exagéré en sa faveur. (M.S. II, 1, pp.69-71)

C'est le même discours que tient Georges lorsqu'il déclare à son fils : « Je devrais t'aimer d'avantage. Mais comment tandis que je te vois si indigne », et Ferrante qui s'exclame

⁴⁷⁸Xavier Le Quéré, *Le Mythe de l'âge d'or*, p.4

en voyant son fils : « Il y a treize ans que je n'ai plus rien à vous dire [...] Et je suis triste que tu sois ce que tu es ; triste de ne t'aimer plus autant que naguère ». (I, 3, p.26).

Chez ces personnages, l'amour de la perfection est au dessus de l'amour immense qu'ils ont pour leurs enfants. On perçoit alors une teinte de regret de cet attachement auquel ils se sont défait, un regret du passé : du siècle passé, de l'enfance passée, de la période passée, qu'ils ne peuvent retrouver que dans les souvenirs. Le discours de Ferrante se nourrit de tristes souvenirs. Au premier acte, Ferrante se rappelle des faits antérieurs que Lancrey-Javal⁴⁷⁹ résume : l'évolution de l'interlocuteur et les rapports détériorés d'un père et de son fils : « Il y a treize ans que je n'ai plus rien à vous dire » (I, 3, p.26).

Il débute par le constat terrible d'une dégradation de l'interlocuteur : Pedro bébé, puis de cinq à treize ans, après la mort de sa mère et l'entrée de son frère aîné dans les ordres, Pedro à quatorze ans, Pedro à partir de quatorze ans, Pedro aujourd'hui à vingt-six ans (I, 3, p.25-26).

Cette chronologie des faits éclaire davantage sur l'histoire des protagonistes, ce qui donne une justification aux relations qu'ils entretiennent dans le présent. On part d'une déception du père pour le fils, un amour déçu parce que « le génie de l'enfance » se serait éteint, le veuvage du père et l'orphelinat du fils, ainsi que la prise en charge de ce dernier par Don Christoval ne favorisent pas une harmonie entre les deux protagonistes. Par conséquent, Pedro reste le seul héritier, l'aîné de la famille s'étant retiré, charge qui ne correspond pas à ses aspirations.

Ce passé pèse lourd sur les événements à venir. Le présent et le futur n'ont plus aucune importance. Alvaro refuse de vivre dans le présent, de vivre les situations actuelles : « Debout sur le seuil de l'ère nouvelle, je refuse d'entrer. » (I, 4, p.49). Il se retranche pour préserver ce qui lui reste de l'Espagne en refusant de voir les choses telles qu'elles sont et rejette la modernité, comme le lui dit Don Bernal : « Vous condamnez votre temps comme le font les très vieux hommes. [...] Ensuite vous rejetez une époque, faute de la voir comme elle est. [...] Debout sur le seuil de l'ère nouvelle, vous refusez d'entrer. » (I, 4, p.48-49).

Comme Alvaro, les sœurs de *Port-Royal* refusent d'entrer dans l'ère nouvelle : « Le christianisme a été une œuvre parfaite dès le principe, parce que divine. Nous n'entendons pas

⁴⁷⁹ Romain Lancrey-Javal, *op.cit.*, p. 192.

qu'on soit sans cesse à le retoucher. C'est l'hérésie qui innove toujours. » (p.902)⁴⁸⁰. Ce refus du présent, parce qu'elle veulent garder tout ce que la société condamne dans leurs anciens principes, est le point de départ de leurs malheurs ; la persécution est la conséquence de leur révolte : refuser de signer le Formulaire qui condamne les propositions de Jansénius sur lesquelles repose leur congrégation. « Vous voulez que j'aie dit qu'il y a un christianisme qui change, qui tourne à tout vent de doctrine, qui se met au ton du jour, et un christianisme un et immuable, le vrai qui est le vôtre. « M. l'archevêque est entré : le siècle est entré avec lui. Nous nous sommes l'éternité. » » (p.902).

L'Archevêque condamne le refus des sœurs de suivre la réforme, elles refusent de se mettre au jour, d'actualiser leurs principes, leurs idées. La volonté de rester dans le passé, de protéger leurs idées fondatrices est à l'origine de leurs malheurs : « Ainsi c'est moi, c'est nous qui sommes hérétiques ! ... Et n'y a-t-il pas du diable là dedans, et de la femme, que vous parveniez à retourner ainsi la chose sens dessus dessous ? C'est par de telles paroles, je vous le dis, que vous portez le coup le plus dur à votre Maison. » (p.902).

Le souvenir reste important et même nostalgique. Ces personnages se réfugient dans ce qui fut et nient le présent d'où leur aveuglement⁴⁸¹. Alvaro évoque l'honneur du vieux temps, les bassesses du temps présent. Avec Ferrante, il partage le mépris de leurs contemporains, ils ne supportent pas la jeunesse, sa vigueur et ses ambitions car pour eux : « La jeunesse retarde toujours un peu » (M.S., II, p.35).

On soupçonne dès lors un échec de la réforme car ils sont contre le changement, ils ne veulent point de révolution, d'où naîtront certainement les révoltes et les conflits de générations, mieux des mésententes entre parents et enfants. Ces hommes se sont installés dans un anachronisme qui brouille tout espoir pour un futur constructif ainsi que le clame Alvaro : « Debout sur le seuil de l'ère nouvelle, je refuse d'entrer » (M.S.I, 5, p.47).

Le caractère indescriptible de Ferrante le rend insaisissable, ce qui laisse penser que ce personnage n'a ni de passé ni d'avenir. Aucune indication de la pièce ne fournit des informations sur sa vie avec sa défunte épouse, ni sur les rapports avec son fils aîné ; c'est en

⁴⁸⁰ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal »*, Paris, Gallimard.

⁴⁸¹ Romain Lancrey-Javal note une distinction entre la notion « d'aveuglement » de Montherlant et celle de « mauvaise foi » de Sartre qui permet de voir que pour la première, il s'agit de la méconnaissance de soi et non comme pour la seconde, de la duplicité d'une conscience incapable de se saisir comme son propre objet, dans *Le Langage dramatique de La Reine morte, Op. Cit.* p.35.

cela que Romain Lancrey-Javal⁴⁸² affirme : « Les rappels restent très pauvres et la biographie de ce protagoniste se résume en quelques bribes, à quelques généralités et à un grand désenchantement ».

Cela donne l'impression que ce roi a enfoui son passé dans sa mémoire, état pouvant se justifier par son âge avancé. Parce que tout lui semble vain, il refuse le souvenir parce que pour lui, la fin de la vie est imminente.

Le roi vit, comme Georges Carrion⁴⁸³, l'instant présent comme un supplice. Ferrante a une vie qui ne s'étale pas dans une continuité, mais dans les instants successifs d'une lente agonie. Il s'oppose à la vie et à l'amour « Pour moi, tout est reprise, refrain, ritournelle. Je passe mes jours à recommencer ce que j'ai déjà fait, et à le recommencer moins bien. Il y a trente cinq ans que je gouverne : c'est beaucoup trop... » (II, 3, p.77).

La reine Jeanne dans *Le Cardinal d'Espagne* suit ce refus de vivre dans le présent. Comme les précédents personnages, elle s'est réfugiée dans son passé, il y a onze ans lorsque son mari le roi Philippe était vivant. Alors que ce passé qu'elle vénère fut bien triste ; cet homme qu'elle a aimé n'est pas celui qu'elle décrit, le cardinal le lui rappelle d'ailleurs sans ménagement : « Allons ! Le roi vous frappait, il vous enfermait à clef des jours et des jours, il vous trompait avec n'importe qui, votre foyer était un enfer » (C.E. II, 3, pp.70-71).

Elle ne vivait que de son amour pour son mari, la vue de cet homme lui suffisait, seul comptait l'instant où elle le voyait tout comme aujourd'hui ne sont considérables que le moments où elle boit de l'eau ; cette eau qu'elle compare d'ailleurs au roi Philippe qui la maintient en vie :

C'est cette petite eau qui me maintient en vie toute la journée. Il faut que je vive au moins jusqu'au moment où je boirai ma petite eau. Jadis je mourais ainsi tant que je n'avais pas vu le roi Philippe. C'est lui qui était ma petite eau. Il y a onze ans- depuis sa mort- que je regarde les choses d'ici bas comme les regarde celui qui sait que dans quelques jours il aura cessé d'être : avec une indifférence sans rivages et sans fond. (II, 3, p.69)

Le regret du passé du côté de la reine se justifie par cet amour immortel qu'elle a gardé du souvenir de son mari : « S'il m'arrive quelque chose de trop cruel, je songe à mon mari, et pour un moment le monde m'est rendu tolérable. Il y a dans ma vie un souvenir et c'est cela qui me permet de supporter cette vie.»(II, 3, p.70). Même si celui-ci ne fut pas

⁴⁸² Romain Lancrey-Javal, *Le langage dramatique de La Reine morte*, Op.Cit, p.224.

⁴⁸³ *Fils de personne*. Le présent est un supplice pour Georges parce que son fils manque de qualité c'est pourquoi il voudrait le transformer.

partagé car comme elle l'affirme : « Dans toute ma famille, et tout ce qui m'approche, et cela depuis que j'existe, je n'ai connu personne que moi qui aimât. » (II, 3, p.71), elle se plaint à avouer la souffrance que lui infligeait son époux, d'ailleurs la présence de sa fille et le mauvais traitement de cette dernière ne sauraient effacer sa souffrance : «... Elle montera sur moi, elle me frappera la gorge avec ses petits poings...Ma fille ! Je veux ma fille ! » (II, 3, p.73).

La reine Jeanne vit sur le passé de sa vie conjugale, comme Cisnéros sur la puissance de son régime théocratique. Le passé de la folle s'est transformé en réalité, elle le vit au présent. En revanche, la reine a embelli le souvenir de son défunt mari si bien qu'elle finit par y croire, alors que le régent refuse d'admettre que son passé, bien réel à la différence de celui de la reine, s'écroule au fil des jours avec l'arrivée prochaine du vrai roi qui projette de reprendre le pouvoir en le destituant : « La régence va finir, mais il cherchera à s'incruster comme conseiller intime de ce petit roi. » (I, 2, p.22).

Le passé et le présent sont également antinomiques pour les personnages de *Fils de personne*. Le moment présent est celui des vérités actuelles, importantes, où les parents parlent de leur relation avec leur fils C'est le moment de la médiocrité. Cependant, même si Georges considère le passé comme l'âge d'or, il n'en reste pas moins vrai que c'est une période dont l'évocation reste bien douloureuse. Il y revient régulièrement à travers des rappels pour édifier son fils.

Georges revient sur sa liaison passée avec Marie, celle qu'il qualifie de « Melasse sentimentalo-sensuelle ». Marie avait de l'amour pour Georges, mais leur relation n'a duré que sept mois, et a donné un enfant qui à coup sûr n'était pas désiré⁴⁸⁴.

Mais, ce passé s'incruster dans la vie de ce personnage parce qu'il aura manqué à l'éducation de son fils. Les nombreuses tirades de Georges sont des narrations d'un passé qui n'est pas en la faveur de ce dernier, il reconnaît d'ailleurs : « Avoir abandonné sa maîtresse à la naissance du gosse qu'on lui avait fait -avec le chèque sauveur- et être ensuite resté douze ans à les ignorer aussi complètement que s'ils n'avaient jamais existé, cela ne vous crée pas de grands droits sur eux » (I, 4, p.281)⁴⁸⁵. Georges se réfugie dans un passé où tous les

⁴⁸⁴ Montherlant dans *ses notes*, souligne que Gillou n'est certainement pas un enfant de l'amour. Georges n'aurait pas abandonné Marie comme il l'a fait s'il l'avait aimée, et ne lui parlerait pas comme il le fait. Gillou est un enfant du plaisir.

⁴⁸⁵ *Id.*, *Théâtre*, « *Fils de personne* », Paris, Gallimard, 1972.

espoirs étaient permis, ses souvenirs sont ceux de l'espoir : « Je me rappelle ce dimanche d'avril dernier pendant ma dernière permission, ce dimanche de beau soleil où nous avons été sur les quais, te chercher des livres. [...] Beaucoup de vie a coulé, depuis lors. » (III, 4, p.134). La jeunesse et la légèreté du jeune enfant ont ramené le père vers des souvenirs de son passé sans doute, de plus, le fait d'être seul avec ce dernier a favorisé cet atmosphère d'enchantement mais ce n'était que de l'éphémère : « Tu es passé du domaine merveilleux de ceux en qui j'ai toute confiance au domaine, si banal, de ceux dont je me méfie un peu. » (III, 4, p.134).

Georges ne connaît Gillou en réalité que depuis cinq mois. Depuis leurs retrouvailles il y a deux ans, ils se sont une fois de plus perdus de vue pendant une année (III, 1, p.103). En somme, l'évocation du passé de cette pseudo famille comporte des moments douloureux, quoiqu'elle symbolise aussi les retrouvailles et l'espoir.

En effet, Dès que Georges retrouve fortuitement son enfant dans le métro, à la station Châtelet, il est « travaillé par une nostalgie de la paternité »⁴⁸⁶. Mais le désenchantement ne va pas tarder, disposé à aimer son fils, il y met pourtant des conditions pour s'épanouir dans ce sentiment ; or sa progéniture est incapable de combler ses attentes ni de mériter son affection et son estime : « Je suis las d'essayer de te faire sentir des choses que tu devrais sentir de toi-même. Las de me donner du mal pour quelqu'un qui sans cesse me trahit. » (III, 1, p.103).

Le présent est alors empreint de désillusions, aujourd'hui renvoie au « trop tard » car au moment où Georges entre dans la vie de son fils, il est trop tard. Le « maintenant » est pathétique dans cette pièce, Georges est confronté à la dure réalité : la médiocrité permanente de son fils, la subite volonté de partir de Marie : « ... Et c'est maintenant que vous voulez me l'arracher, et pour des années, c'est-à-dire pour toujours. » (I, 4, p.49) et sa résignation : « Maintenant je veux que vous partiez. » (I, 4, p.51) parce que le mal est fait et que ce malaise prenne fin, car : « En ce moment, je l'avoue, je suis faible. », de plus : « Et vous, vous ne lui direz pas que j'ai pleuré aujourd'hui à cause de lui ? » (I, 4, p.54).

Il y a de nombreux « si » qui obscurcissent la vie présente de cet homme, dénotant le regret d'une vie entière manquée, c'est certainement pour cela qu'il se résigne à la fin et abandonne son fils ayant pris conscience de son échec car le temps qui passe dégrade tout.

⁴⁸⁶ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Fils de personne », Op. Cit.* p.281.

Les personnages de Montherlant refusent de s'accorder avec leur présent. Traînant le poids de leur passé, de leurs fautes, de leur amour ou de leurs désespoirs. Ils évoquent chacun les honneurs d'un passé révolu qu'ils affectionnent en critiquant amèrement le présent. La confrontation des deux moments de l'existence renvoie à des situations conflictuelles liées à l'antagonisme des générations, les parents qui se heurtent aux enfants. Montherlant oppose l'âge d'or, le passé auquel se réfèrent ses personnages centraux, au présent de la médiocrité et de la perversion, c'est le temps des plaisirs éphémères. L'enjeu des pièces est l'impossibilité d'amener ces personnages ancrés dans le passé et qui nient le présent à entrer dans les projets et les désirs des enfants qui veulent vivre le présent en espérant un futur prometteur.

I-2-Un avenir controversé

L'auteur du *Cardinal d'Espagne* peint des personnages très opposés, ce qui rejoint son idéologie selon laquelle il faut montrer la totalité des mouvements de l'homme. Ainsi, se présentent deux camps : celui de ceux qui font confiance au futur, les jeunes, et celui de ceux qui ont perdu tout espoir, les parents.

L'excès de confiance d'Inès irrite Ferrante, au point où il devient un des motifs du meurtre : « J'aime décourager. Je n'aime pas l'avenir » (II, 6, p.136), dit-il à la jeune femme. Cette dernière au contraire, sans oublier la menace de mort qui pèse sur elle et des propos désespérants de son beau-père, espère un lendemain meilleur. L'attente d'un enfant lui procure du bonheur ; elle se donne le droit d'espérer : « Je crois que toute femme qui enfante pour la première fois est en effet la première femme qui met au monde. » (III, 6, p.133).

D'autre part, Inès projette sans cesse les feux de son imagination sur le passé ou l'avenir en oubliant le présent : « Inès, toujours dans le passé ou l'avenir ! » (II, 5, p.90) dit ironiquement Ferrante. Celle qui ne vit que pour le bonheur se nourrit de sensations, de caresses, se berce d'illusions qui l'éloignent du réel : « Cette douceur mêlée de tristesse, c'est bien le goût de notre amour. Vous ne m'avez donné que des joies ; pourtant, toujours, quand je pensais à vous, si j'avais voulu j'aurais pu me mettre à pleurer. » (I, 4, p.37).

Cependant, elle est dans l'attente d'une catastrophe, d'un futur redoutable : « Depuis deux ans, sur nous, cette menace, cette sensation d'une pluie noire sans cesse prête à tomber et qui ne tombe pas. » (I, 2, p.39). Inès vit dans la peur, et voudrait en finir : « J'en ai assez d'avoir tous les jours peur. » (I, 4, p.38), c'est peut-être pour cette raison qu'elle se confie ouvertement à Ferrante, pour en finir avec la clandestinité, avec le mensonge.

C'est aussi la situation que vivent les sœurs de *Port-Royal*, particulièrement la sœur Angélique qui attend depuis longtemps une catastrophe : « J'ai envisagé cent fois, depuis bien des années, la situation où sans doute je me trouverai tôt ou tard. Imaginez que je sois séquestrée, comme M. de Saint-Cyran, dans un couvent ou dans une prison... » (p.883).⁴⁸⁷

L'avenir de cette communauté est incertain, en revanche, contrairement à Inès, elles savent ce qui les attend, c'est pour cela qu'elles ont peur. Dans ce monastère, la constante est la peur, depuis le passé, le présent et l'avenir : « Je suis fatiguée d'avoir peur, je suis fatiguée de leur haine. » dit avec lassitude et découragement la sœur Angélique. (p. 882).⁴⁸⁸

Le présent et l'avenir de ces religieuses est incertain, même si de temps en temps elles espèrent un miracle divin, que les ennemis de leur communauté, à savoir les Autorités religieuse et politique, changent d'avis et abandonnent leur projet sur cette congrégation. C'est ainsi que le soleil s'infiltré dans la salle du parloir du Monastère comme l'indique la didascalie : « Le soleil entre dans la pièce, qu'il n'éclaire qu'en partie », cette précision dénote l'espoir infime qui existe. En effet, l'arrivée de M. l'archevêque redonne de l'espoir aux sœurs. Elles espèrent que leurs prières ont été écoutées par Dieu et que l'autorité vient leur annoncer la fin des souffrances : « S'il s'agissait d'une visite régulière, il l'aurait annoncée. Je ne puis comprendre... A-t-il su nos prières ? Dieu l'a-t-il touché ? Ne viendrait-il pas... Il y a des nuages qui se dissipent d'un coup. Il y a des crises qui se dénouent on ne sait pourquoi... Dans une demi- heure nous serons peut-être innocentes. Nous le sommes peut-être déjà. » (p.886)⁴⁸⁹.

Même si les sœurs vivent dans l'attente d'une punition, même si depuis des années elles se sentent persécutés, l'arrivée de l'Archevêque leur redonne l'espoir, les points d'interrogation et de suspension explicitent ce sentiment auquel se mêle l'ignorance de leur destin.

L'évocation du mois de septembre laisse aussi percer une lueur d'espoir, l'automne symbolise pour la sœur Angélique un peu d'espoir : « Comme je l'attends, ce premier de septembre ! Encore cinq jours ! Alors, au bout de nos jardins, on recommencera de sentir l'odeur des champs. Septembre se relâche. Mais août est tout dur et en feu. » (p.879). En fait,

⁴⁸⁷ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal »*, Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁸⁸ *Id. Ibid.*

⁴⁸⁹ *Id. Ibid.*

le présent et le passé des sœurs est fait de menaces, d'angoisses, d'inquiétudes, alors que l'arrivée de l'Archevêque les nourrit d'espoir : « J'attends que soit passé le char de feu, et je l'attends seule. Qui donc sait ce que c'est que l'angoisse, et a jamais fait quoi que ce soit pour la calmer chez son prochain ? » (p.880). En revanche, même si la sœur Angélique espère une accalmie avec le mois de septembre, elle n'en demeure pas moins pessimiste : « Mais nous avons toujours remarqué, dans toutes les disgrâces temporelles qui nous sont arrivées, qu'on avait dit auparavant qu'elles n'arriveraient pas. » (p.880) ; cette parole n'est pas surprenante quand on connaît le désespoir permanent de la sœur Angélique : « Il y a trente ans que je vous vois manquer d'espérance. » (p.881).

Mariana aussi s'est laissée persuader qu'elle pourrait connaître des jours meilleurs à condition d'accepter le complot ourdi contre son père, complot qui serait à son avantage puisqu'elle aurait à l'occasion un mari et donc une nouvelle vie, une vie plus belle, où elle trouverait amour et bien être. L'arrivée du Comte de Soria alimente cet espoir, celui-ci a pour mission de convaincre son père : « Le premier rayon de soleil de l'hiver... Le soleil existait donc encore ? Bientôt la neige va fondre, bientôt ce va être le printemps. [...] Le printemps approche ! Demain ce sera le printemps ! » (II, 3, p.101) s'exalte Mariana. Elle vit à nouveau dans l'espoir d'un avenir meilleur, d'une vie ensoleillée, au cas où son père tomberait dans le piège : « ... Moi, pendant que ce monsieur sera là, je prierai à genoux devant la croix pour que mon père se laisse convaincre. » (II, 3, p.99).

Le jeune Gillou est pris d'un élan à la fin de *Fils de Personne* il décide de livrer la vérité à son père, parce qu'il espère à présent changer de vie : « Moi, je n'ai pas envie de mourir. Moi j'ai toute ma vie devant moi. » (F.P. II, 2, p.68). Il veut profiter de son enfance, hors des tumultes personnels de ses parents. Lorsqu'il dévoile à son père les motifs des déplacements de Marie, il a choisi le camp de son père. Mais c'est sans compter avec la détermination de Georges qui espère qu'un jour son fils n'aura plus le pouvoir de lui faire de la peine ; son espoir à lui est signe de destruction comme Alvaro qui souhaite que périsse l'Espagne.

Georges prédit l'avenir de son fils, dans lequel il n'y a pas une once d'espoir ; c'est pourquoi il l'abandonne au désespoir de ce dernier qui n'y comprend rien. Georges a d'abord abandonné son fils à la naissance, par égoïsme, cette fois-ci, il l'abandonne par désespoir, de plus, il s'avoue incapable de l'éduquer : « Je vois tellement comment cela se passera... Je remettrai de jour en jour de m'occuper de ton avenir, je te laisserai penser n'importe quoi,

faire n'importe quoi, fréquenter n'importe qui, aller avec n'importe quelle femme : tout au hasard au lieu de te diriger.»(III, 4, p.135), il refuse de construire leur avenir, pour une relation de père et fils, car se refusant à toute action contre la médiocrité de son enfant.

Force est de constater que les parents, ceux qui sont âgés méprisent la jeunesse, mieux l'avenir, avec ses ambitions, ses projets ; parce qu'ils sont épris de l'idée du néant, de l'échec de la vie de ceux-ci. Paradoxalement, Ferrante a le désir de se perpétuer, de s'immortaliser à travers son fils : « En vous ma suite et ma mémoire». (I, 3, p.32). Il projette que son fils lui succède en continuant son œuvre, tout comme Alvaro voudrait s'éteindre avec sa fille en refusant de la voir vivre dans ce qu'il appelle le mal. Il rejette l'idée de la voir évoluer dans un monde où il n'est plus acteur; car avec la déchéance de l'Ordre des Chevaliers, il se sent effacé, malgré sa résistance.

L'Ordre est en voie de disparition, il faut voir les choses sous un nouvel angle. D'autre part, si Ferrante a misé sur son fils à travers L'Infante, Georges sur Gillou, Ciséros sur le jeune roi, l'espoir d' Alvaro repose sur le comte de Soria. Il espère que ce dernier lui apporte des nouvelles concernant la requête faite au Roi il y a trois mois : il attend que les corps des excommuniés soient déposés dans les cimetières de l'Ordre. C'est le seul moment de la pièce où Alvaro est excité et impatient. Il pense alors à son corps, à son bien être : « Vous mettrez le livre de romances dans ma chambre. Et vous renouvellez ma provision de chandelle. [...] Vous achèterez aussi du savon, je n'en ai plus. Et vous recoudrez, s'il vous plaît, un des draps de mon lit, qui est déchiré» (III, 1, p.107).

Pour la première fois, Alvaro s'intéresse aux choses matérielles, lui pour qui seul est réel ce qui se passe à l'intérieur de l'âme. Il se permet même des plaisanteries lorsqu'il époussette légèrement le col de Mariana : « Vous avez des cheveux sur le col de votre jaquette. Décidément je crois que vous devenez sans soin.»(III, 1 p.108). Avec la venue du Comte, il espère un air nouveau dans une maison où «l'on vit à l'écart».

Ravier de *Celles qu'on prend dans ses bras* n'espère plus en l'avenir : « L'avenir ! Mais regardez-moi donc ! Un visage qui justifie toutes les défaites, un visage qu'on est toujours prêt à tout pour se faire pardonner. Le voilà, l'avenir. » (II, 1, p.629). L'existence de cet homme est faite d'insatisfaction, son amour pour Christine est une forme de rattrapage dans la vie : « Si je n'avais aimé qu'une fois comme cela dans ma vie, je serais sauvé. [...] Sauvé devant moi-même. Si elle voulait, elle pourrait faire de moi un homme nouveau.»(I, 2, p.624). Ravier n'est pas heureux malgré sa fortune : « Maintenant je porte mon visage,

partout, comme un cancer. Il ronge ma vie. Tout ce que je fais est déshonoré par ce visage. Je suppose que les gens qui n'ont pas d'argent doivent ressentir ce même sentiment de honte que je ressens à savoir que je suis laid. » (I, 2, p.626). Ce personnage hait sa vieillesse parce qu'elle constitue un obstacle entre la jeune fille et lui : « Elle hait ma vieillesse » (I, 2, p.626) déclare Ravier. Il envie la jeunesse de Christine, d'où l'attrait pour elle, sinon, il aurait compris que mademoiselle Andriot avait des vues sur lui : « Et dire que c'est juste le contraire avec moi ! Vous avez à peu près mon âge, et il m'est impossible de penser à vous autrement que comme à un homme qui aurait vingt ans de moins que moi. » (I, 2, p.626).

Si Ravier n'attend rien de l'avenir, c'est à cause de sa vieillesse qui le rend laid selon ses propos. À travers la jeune Christine, il espère, il voudrait revivre. Cet attachement redonne un sens à sa triste et monotone vie, alors qu'il pense être à son seuil : « Un jour j'ai eu conscience que je l'aimais, et cette conscience s'est déployée en moi avec la majesté du jour qui se lève. » (II, 1, p.629). Christine est l'avenir de Ravier, sans elle sa vie n'a plus de sens.

D'une manière générale, on retiendra que l'avenir est obscur dans les pièces de Montherlant. Si certains, surtout la jeunesse se permet encore d'espérer une vie meilleure et des perspectives nouvelles, si elle croit encore au bonheur, les vieux font tout pour les en dissuader, étant les détenteurs du pouvoir. Ces hommes prétendent que le monde s'arrêtera de tourner sans eux. Ils ont le souci d'entraîner les autres dans leur pessimisme et leur déchéance. Cet aspect contribue à la tonalité triste et au tragique des pièces.

Les personnages du théâtre de Montherlant vivent le temps dans une trilogie antagoniste qui traduit l'incompatibilité qui crée les tensions et les conflits. Les parents d'un côté ou encore les détenteurs du pouvoir, les décideurs se réfugient dans un passé qui leur fait honneur et refusent d'entrevoir un avenir au-delà d'eux, pour ces derniers « le moulin arrêtera de tourner après eux », d'où cette propension à vouloir faire des jeunes, leurs enfants, des successeurs dignes. Ils refusent en quelque sorte la réforme, le changement que désirent les jeunes. L'action de ces personnages sera donc entre autre la destruction des prétentions au bonheur de leurs enfants, le rejet de tout ce qui s'écarte de leurs passions. D'autre part, les jeunes, à l'instar de Gillou, Mariana, Cardona, Pedro, Inès aspirent au bonheur parce que leur présent est dominé par l'ombre du père. Ce présent est triste pour tous ces personnages qui vivent soit dans la peur, soit dans l'angoisse, soit dans l'incertitude.

II- L'accélération du temps et la durée de l'action

Il sera question ici d'étudier « le temps rapporté » comme le souligne Anne Ubersfeld.⁴⁹⁰ C'est celui qu'indique le texte de théâtre. Le repérage des indices temporels dans le texte renvoie à la durée de l'action, au sentiment du temps qu'a le lecteur. Cette durée de l'action met en place les différents événements entendus comme les moments de l'action. Martine David parle de « Tout ce qui se produit au cours d'une pièce, d'une scène ou d'un fragment, et qui entraîne un changement de situation ».⁴⁹¹

II-1- Les progrès de l'action

La manière dont progresse l'action est perceptible à travers les différents changements de saison et à la durée de celle-ci.

II-1-1-Les changements de saison

Montherlant juxtapose dans son théâtre des moments différents dans lesquels l'action se déroule, pour présenter la vie dans ses divers aspects. L'unité de temps pour lui ne saurait correspondre à son désir de respecter la vérité car « là c'est la vie ». La scène du *Maître de Santiago* commence alors qu'il neige, en Janvier, c'est l'hiver : « On voit de temps en temps tomber au-dehors des flocons de neige » (M.S., I, 1) et il gèle au-dehors. Au deuxième acte, la neige cède la place au premier rayon de soleil, depuis deux mois. Le soleil devrait faire fondre la neige. Déjà, Mariana est impatiente de voir venir le printemps : « Le premier rayon de soleil de l'hiver...Le soleil existait donc encore ? Bientôt la neige va fondre, bientôt ce va être le printemps. » (II, 3, p.101).

Ce brusque changement de temps et même de température dénote un changement dans l'action. On passe du désespoir à l'espoir. Au début, Mariana vit dans la tristesse, la morosité de sa maison et de sa condition, elle est amoureuse de Jacinto mais ne perçoit aucun avenir pour cette relation car elle dépend de son père : « Mon père, je ne veux que ce que vous voulez. » (II, 2, p.87) or ce que son père veut c'est le détachement au monde.

Dès qu'apparaissent les premiers rayons de soleil, elle se sent revivre, si le soleil réussit à fondre la neige, les compagnons de son père réussiront peut-être aussi à convaincre ce dernier à se rendre au Nouveau Monde, surtout avec l'arrivée du comte de Soria.

⁴⁹⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.160.

⁴⁹¹ Martine David, *Le Théâtre*, collection sujet, Paris, Belin, 1995, p.73.

Puisque l'action se joue dans le cœur des personnages, le changement de climat, l'apparition du soleil depuis deux mois d'absence est signe d'espoir, Bernal et Mariana espèrent réussir dans leur projet avec l'intervention du comte de Soria. Cependant, comme le dit Bernal : « Hélas, nous ne sommes qu'au début de janvier. », donc le printemps n'est pas pour demain. En effet, il faut tenir compte de l'obstination d'Alvaro : « Toujours le jamais des Dabo. Ah ! que les gens excessifs sont fatigants ! » (II, 3, p.100) ; ayant rejeté au début ce projet du Nouveau Monde, Mariana et Bernal sont désespérés et comptent sur cette ultime alternative qui se présente prometteuse.

Mais au début du troisième acte la neige s'est remise à tomber continûment, Avila est recouverte de neige, tout est désert de neige qui casse sous son poids les branches des arbres, c'est la tristesse chez Mariana, elle n'a pas pu supporter l'idée de trahir son père en choisissant le désespoir au bonheur, c'est l'appel vers l'infini, vers l'éternité, vers cette pureté dont parlait Alvaro lorsqu'il comparait le manteau de l'Ordre à la neige : « Regardez notre manteau de l'Ordre : il est blanc et pur comme la neige au-dehors. » (M.S., I, 4, p.51).

La question du changement de climat dans *Fils de personne* est un peu plus délicate parce qu'elle fonctionne avec les humeurs des personnages. En réalité, la conception du bon et du mauvais temps dépend surtout des attentes de Marie.

Normalement, quand la pièce débute, on se situe au mois d'octobre plus précisément à la fin de ce mois, c'est donc l'automne, la saison qui succède l'été et précède l'hiver, de plus, dans le contexte, la scène se déroule à Cannes donc en Méditerranée où le climat est agréable car à Cannes « Il y a le soleil » (I, 3, p.37) mais Marie est la seule à se plaindre qu'il fasse chaud en fin Novembre (II, 2, p.67). Ses récriminations en réalité n'ont rien à voir avec le climat, sa volonté de partir de Cannes s'est manifestée depuis le premier jour qu'elle y est arrivée. Les trois mois passés à Cannes sont un supplice pour cette mère qui n'y trouve pas son compte, elle veut être aimée, mais ne reçoit que de l'indifférence de la part de Georges. C'est ce que déclare Gillou : « Tu pourrais au moins être plus gentil avec elle. Quand tu m'as écrit de Marseille, l'autre jour, pour l'explication de ma version latine, tu n'as pas mis d'amitiés pour elle dans la lettre. Elle l'a lue, et a été vexée. » (II, 4, p.87). L'indifférence de Georges est à l'origine du malaise de Marie.

Le changement de temps pour Marie correspond à un désir de vivre, pour l'instant Cannes est malsaine avec « sa chaleur moite » en Ile-de-France, le ciel est tamisé et au Havre, il y a le vent de mer, la ville est saine, c'est le paradis. Il s'agit d'une vision assez subjective

qui peut être perçue comme une forme de caprice féminin parce que la réalité est autre car l'inconfort de ce personnage, qu'elle associe au climat de cette ville n'est en effet que l'expression de son désir de partir à la quête de l'amour qui lui est refusé à Cannes.

La pièce s'achève à la fin du mois de Janvier, on est passé de l'automne à l'hiver, mais l'espace est resté le même. L'état de santé de Marie ne s'est pas amélioré, elle accusera toujours Cannes d'être à l'origine de son malaise. En revanche à la fin de la pièce, elle affirme devoir quitter « ce magnifique soleil» (IV, 6, p.164) par obligation et qu'elle devrait y revenir. On note une pointe d'hypocrisie dans ces termes, ou alors elle finit par voir ce soleil qu'elle avait jusqu'alors ignoré par mauvaise foi.

Fils de personne connaît alors une certaine mobilité climatique, qu'elle soit réelle ou simplement vécue dans le for intérieur des personnages. Celle-ci permet d'admettre que l'action suit également le rythme des saisons. Il y aura ces instabilités régulières dans l'esprit des personnages. Gillou est partagé entre l'amour de son père et celui de sa mère « À Paris j'ai mes copains, mais ici il y a le soleil.»(I, 3, p.37), il s'agit de rester avec son père ou de s'en aller avec sa mère, l'une ou l'autre possibilité lui semble égale, l'idéal pour lui est d'être entouré des deux êtres qu'il aime. Georges de son côté est partagé entre ses sentiments pour Gillou et sa morale, Marie quant à elle, est aux prises entre son désir d'amour et l'avenir de son fils.

Les saisons évoluent dans un retour alternatif qui rend indifférent les particularités de celles-ci. La vision du temps correspond à un éternel recommencement chez Ferrante pour qui : « Tout est reprise, refrain, ritournelle ». (II, 3, p.77). Elle repose, selon les propos de Romain Lancrey-Javal⁴⁹² à la manière antique et nietzschéenne, sur les notions de cycles et d'éternel retour : « Regardez ce printemps. Comme il est pareil à celui de l'an dernier ! Est-ce qu'il n'y a pas de quoi en mourir d'ennui ? » (II, 3, p.76). Cette évocation répond à un état d'esprit qui est celui du vieil homme pris dans l'engrenage du temps et affaibli par l'âge, et dont la mort est imminente. Son regard manque d'objectivité puisqu'il est conditionné par la situation qui prévaut : son âge, sa lassitude, sa maladie.

Cette monotonie dans la vie du roi suggère que l'action de la pièce est statique, tout comme les sentiments du personnage principal baignent dans l'immobilisme ; car dès le début

⁴⁹² Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La reine morte*, Paris, P.U.F, 1995, p.47.

de la pièce, Ferrante connaît le sort qu'il réserve à Inès, mais il cherche plutôt des raisons pour ne pas la tuer. L'ordre meurtrier restera suspendu jusqu'à la fin dans ses mains.

Alors que la scène de *Port-Royal* se déroule au mois d'août, pendant l'été, avec la présence du soleil, la sœur Angélique redoute la solitude de ce mois où tout le monde est parti : « Vous savez bien ma Mère, comme je redoute chaque année ce milieu de l'été, ces jours d'août où personne n'est plus là. On se sent peu protégé, tellement à découvert... » (p.876)⁴⁹³, le mois de Septembre qui arrive est une lueur d'espoir : « Comme je l'attends, ce premier de septembre ! Encore cinq jours ! Alors, au bout de nos jardins, on recommencera de sentir l'odeur des champs. Septembre se relâche. Mais août est tout dur et en feu. (p.879)⁴⁹⁴. La sœur attend ce changement de mois qui signifie l'espoir : « J'attends que soit passé le char de feu, et je l'attends seule. »(p.880)⁴⁹⁵. Le soleil du mois d'août est destructeur, alors que l'arrivée du mois de septembre appelle à l'espoir.

Été, printemps, automne ou hiver, toutes ces saisons sont dans un rapport d'équivalence parce que leurs particularités rendent les personnages indifférents. Le soleil en revanche, même s'il est présent, est en réalité absent dans les cœurs, cela signifie clairement le refus de la vie, de l'espoir et de l'amour⁴⁹⁶. Le *Cardinal d'Espagne* est selon les propos de Lancrey-Javal, l'histoire d'un été tardif terminé, et *La Reine morte* celle d'un été qui n'arrivera jamais. Les autres pièces ne s'éloignent pas des deux précédentes puisqu'elles figurent aussi cette absence de soleil et de douceur. Le soleil dans ces pièces est comme celui de *Port-Royal*, il symbolise la destruction, l'anéantissement. Si le temps qu'il fait est un élément non négligeable dans l'évolution des sentiments des personnages, la durée de l'action détermine aussi leur état d'esprit.

II-1-2- La durée et le rythme de l'action

Globalement, Montherlant n'a pas respecté l'unité de temps, règle érigée par les classiques⁴⁹⁷ ; pour lui le temps est utilisé en fonction de l'action qui peut exiger une durée

⁴⁹³ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Port-Royal* », Paris, Gallimard, 1972.

⁴⁹⁴ *Id. Ibid.*

⁴⁹⁵ *Id. Ibid.*

⁴⁹⁶ Tout est « équinoxe » selon une image de Montherlant qui s'est donné la mort sur ce dernier message, des années après la publication de *l'Équinoxe* de septembre, le 21 septembre 1972, le dernier jour de l'été.

⁴⁹⁷ C'est à juste titre que André blanc, dans *L'Esthétique de Montherlant*, rappelle que : « Montherlant refuse les règles et contraintes extérieures. En particulier celle du temps qui pour lui demeure au service de l'action », Paris, CDU et SEDES, 1995, p.45.

plus longue dans la mesure où un mûrissement est nécessaire. Ainsi, il a fallu quatre mois pour *Fils de Personne*.

Le « maintenant » est déterminant dans cette pièce. Il est constitué de quelques brefs instants dans lesquels il faut se décider, sinon, c'est le « trop tard ». Gillou doit au dernier acte révéler à son père les véritables raisons de l'acharnement de Marie à partir d'abord à Paris en zone occupée, et ensuite au Havre des bombardements, mais il doit le faire tout de suite, aucune hésitation n'est tolérée : « Et maintenant, qu'as-tu appris, qu'as-tu deviné dans cette intimité ? Il y a une autre raison pour quoi elle a voulu ce Havre. Ton secret a failli t'échapper. Parle ! Tout reste possible encore. » (F.P., IV, 2, p.151).

Georges pense en quelques minutes avoir l'opportunité de revenir sur sa décision de renoncer à son fils, il pense même devoir changer de méthodes ; il donne à son fils une ultime chance de devenir ce qu'il attend de lui : « Maintenant je suis sûr que j'ai le pouvoir de te transformer. Maintenant je sais tout ce qu'il fallait te dire. Parle ! Pourquoi voulait-elle le Havre ? » (IV, 2, p.152).

Après avoir décidé de ne plus revoir son fils, Georges réalise, en entendant Marie qui chantonne dans le hall d'entrée qu'il y a une autre raison liée à son obsession insensée du Havre, il prend conscience de son aveuglement, alors il donne à son fils une dernière chance : lui révéler la vérité et tout sera à refaire, or le petit prend encore le parti de sa mère : « Il a choisi encore une fois. Encore une fois je suis condamné » (IV, 2, p.153).

La séparation survient rapidement, en quelques instants seulement tout est réglé, le sort de ce fils dépendait d'une vérité qui conduit à un choix entre son père ou sa mère, il n'y a pas de temps pour les hésitations. Le dénouement se précipite dès lors. Guillou a eu trois mois pour se décider, mais il a hésité : « Tu dis quand les valises sont faites, tout ce qu'il fallait dire depuis trois mois » (IV ? 5, p.162) d'où le « trop tard, trop tard » (IV, p.162).

Les multiples « si j'avais su, [...] si tu voulais, » de Gillou arrivent au moment où tout est arrêté, il avait le pouvoir mais il l'a perdu ; au passé s'oppose le présent : tu avais le pouvoir, tu ne l'as plus : « Un jour Gillou n'aura plus le pouvoir de me faire de la peine. » (I, 4, p.50) avait prédit Georges. Impossible maintenant de faire marche arrière, Georges ne peut et ne veut plus se battre, il a cessé d'espérer. Les brefs instants qu'il réclamait pour avoir l'attention de son fils « Réveille-toi un instant. Je ne vais pas passer la nuit là-dessus » (I, 3, p.40), ces moments où il était faible sont révolus, car comme il le dit : « Je suis las d'essayer de te faire sentir des choses que tu devrais sentir de toi-même. Las de me donner du mal pour quelqu'un qui sans cesse me trahit. » (III, 1, p.103).

Dès lors, il vaut mieux qu'ils s'en aillent et que ce long malentendu prenne fin, cette décision rappelle celle de Ferrante tourmenté par ses hésitations sur la nécessité de tuer ou pas Inès : « Oh ! Je suis fatigué de cette situation. Je voudrais qu'elle prît une autre forme » (R.M., III, 5, p.118).

De son côté, Inès en tant que pionnière de la joie de vivre donne une autre conception de ce temps. Malgré la monotonie de ce dernier et des événements, elle donne à chacun une coloration à chaque fois différente de manière à apprécier chaque instant de la vie, comme une épicurienne : « C'est toujours la même chose, et pourtant il me semble que c'est toujours la première fois. Et il y a aussi des actes qui sont toujours les mêmes, et pourtant, chaque fois qu'on les fait, c'est comme si Dieu descendait sur la terre ». (II, 3, p.76).

L'action de *La reine morte* se déroule au printemps, d'où la monotonie dans l'esprit du personnage central : « Pour moi, tout est reprise, refrain, ritournelle. » (II, 3, p.77). Cette saison, pourtant du renouveau, de la renaissance, des amours n'est en réalité que celle des fantômes, des morts, des ruptures, donnant l'impression que l'on se trouve comme dans *Le Maître de Santiago* en hiver : « Ma fortune a vieilli. Je suis las de mon royaume. Je suis las de mes justices, et las de mes bienfaits ; j'en ai assez de faire plaisir à des indifférents. Cela où j'ai réussi, cela où j'ai échoué, aujourd'hui tout a pour moi le même goût. ».

Cependant, l'automne symbolisé dans *Le Cardinal d'Espagne* connote la dimension finissante d'un règne et d'une vie. Le néant du monde est alors mis en exergue dans cette pièce qui fait étalage, à travers la reine Jeanne de la vanité de tout et surtout des actes et prône comme Alvaro l'anéantissement du monde : « Pourquoi ferais-je d'autres actes [...], puisque je n'ai pas envie de ce qu'ils me feraient obtenir ? Aussi je ne les fais pas ou, si je les fais, c'est avec une telle souffrance... Et au-delà de cet acte fait, il y a une autre souffrance, parce qu'il n'y a plus d'acte à faire, et alors c'est le vide. » (II, 3, p.69). La reine est donc tout entière dans la dépossession, l'absence et le vide intérieur douloureux.

La durée de l'action permet de remarquer une nette évolution des sentiments des personnages. Les scènes s'articulent régulièrement du jour à la nuit et inversement. Dans *Fils de personne* l'action se déroule entre la fin du mois d'octobre et la fin du mois de Janvier. Les scènes oscillent entre le matin et le soir ; la première scène entre Marie et Georges commence dans la nuit par une dispute amicale : « Ce n'est pas elle, plutôt que le procureur, qui vous a retenu à Marseille cet après-midi ? » (I, 1, pp.29-30). Georges est en retard au rendez-vous hebdomadaire chez Marie, elle en profite pour le lui reprocher : « Penser que vous consacrez à

vosre fils [...] un jour par semaine, et que vous parvenez à rogner sur ce pauvre jour et demi ! Arriver ici à près de dix heures du soir !»(I, 1, p.30).

Les propos qu'échangent ces deux personnages au début de la pièce sont dans un rythme régulier qui traduit aussi une certaine lenteur dans le rythme de l'action. Leurs échanges restent dans un ton courtois qui dissimule cependant une grande animosité. En effet, Marie et Georges ne s'entendent pas, ce qui est d'ailleurs justifié parce que cette dernière se sent délaissée, c'est en tout cas le sous-entendu que ses propos dévoilent : « Ne parlons pas de moi : je ne compte pas. »(I, 1, p.30). Georges la reprend dans le même ton sarcastique : « Mademoiselle Janine sera aux anges quand elle saura comme vous vous intéressez à sa santé. Elle va bien. »(I, 1, p.29).

Cependant cette scène se termine sur un rythme rapide à travers l'exaspération de Georges qui manifeste en même temps son inquiétude parce que Marie veut lui enlever son fils : « Vous rentriez à Paris : c'est cela, n'est-ce pas ? La scission. Gillou à Paris, et moi ici, et cela durant des années peut-être, puisque, comme prisonnier évadé, il m'est impossible de rentrer en zone occupée avant la fin de la guerre. Et ce serait pour cela, tout ce que j'ai fait, dit, souffert, rêvé, espéré, combiné depuis quatre mois. Ou depuis deux ans. »(I, 1, pp.31-32).

Georges est triste par cette volonté de Marie d'emmenner son fils, ce départ signifie pour lui la fin de tout : le travail progressif qu'il accomplit sur Gillou afin de le rendre meilleur, ses espoirs d'être un bon père.

Au niveau des dialogues, les stichomythies au premier acte (I, 3, p.39), au deuxième (II, 3, pp.74-75) et aux actes suivants soulignent la rapidité du rythme, les événements se bousculent, aussi bien dans l'intrigue que dans la tête de Georges. Entre laisser partir son fils et le garder, ce qui suppose accepter sa médiocrité et l'aimer d'avantage. À ce rythme rapide est juxtaposé un rythme lent à travers lequel l'action est arrêtée donnant l'impression que le temps s'étire indéfiniment, c'est le cas avec les monologues et les tirades de Georges.

Demain il fera jour se déroule aussi sur un rythme rapide ; trois actes pour deux jours. La scène débute, comme la précédente sur une discussion animée entre Georges et Marie : « Vous aussi, il vous arrive de venir ici avec un visage lugubre. Mais vous ne le cachez pas. Moi, je dois me forcer pour avoir l'air joyeux. Vous, non. » (I, 1, p.561)⁴⁹⁸. Le climat n'est pas heureux selon l'entrée en scène et les personnages non plus, ce qui attise leur

⁴⁹⁸ Henry de Montherlant, « *Demain il fera jour* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

animosité : « Vous choisissez avec un art affreux les mots qui peuvent le plus me blesser. Il y a vingt ans, avec un seul de ces mots-là, vous m'auriez tuée. » (I, 1, p.562)⁴⁹⁹.

Si le climat tendu entre les parents est resté constant, Gillou par contre n'a pas changé dans le sens où l'attend son père : « Je l'ai retrouvé à Paris tel qu'il était à Cannes, - pire peut-être, parce que solidifié dans l'insignifiance » (I, 1, p.565)⁵⁰⁰. Le temps passé avec sa mère ne l'a guère amélioré, au contraire. La monotonie, l'absence de changement chez Gillou, au lieu de désespérer son père comme dans la première pièce, l'a rendu insensible : « Il est plus difficile de se détacher de ses vieux vêtements, que de se détacher des êtres qu'on aime. [...] L'habitude sépare. » (I, 2, p.566)⁵⁰¹.

Pour Georges : « Rien ne tient mieux à l'arbre qu'une branche morte. » (I, 2, p.566). Georges est devenu indifférent à son fils. La rapidité du premier acte se perçoit à travers la régularité des échanges entre Marie et Georges. Chacun des deux personnages entend faire valoir son opinion : Marie défend la requête de son fils : « Il veut faire quelque chose de propre, de français. Et vous lui offrez, à la place, un vélo. » (I, 3, p.571)⁵⁰², alors que Georges la trouve ridicule et risquée : « Se mettre de la Résistance, et y risquer la mort, en juin 1944, quand la guerre sera finie dans trois mois, est une idée absurde. Avouez-le donc : c'est par lassitude que vous acceptez cette idée. Il y a des semaines qu'il nous harcèle avec cela : tantôt l'insistance et tantôt la bouderie. » (I, 1, p.563).

Au deuxième acte, tout se précipite, la peur pousse Georges à laisser son fils s'engager : « Je te le permets sous les réserves que je t'ai dites. » (II, 4, p.581), alors que la mère est maintenant opposée à ce projet. Le troisième acte n'est articulé sur aucune scène. Les parents de Gillou sont inquiets de son retard inhabituel ; ils sont dans une attente angoissante qui semble faire durer le suspense, c'est alors que la montre de Marie s'arrête justement pour attester cet arrêt du temps : « Dieu ! ma montre s'est arrêtée au moment où il lui arrivait quelque chose. Il lui est arrivé quelque chose ! » (III, p.587).

Cet acte dévoile les sentiments des parents au moment où Gillou est attendu : la peur, l'angoisse, le désespoir, la culpabilité : « Tout m'échappe, tout me fuit, je me perds de tous côtés. Me voici entré dans le monde de la douleur : quand en sortirai-je désormais ? » (III, p.588). Cette fois-ci, Georges n'a aucune alternative, il se sent englouti par le désespoir. Ce dernier acte, même s'il est plus court que les précédents, est plus lent à travers l'angoisse dans

⁴⁹⁹ Henry de Montherlant, « *Demain il fera jour* », *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972.

⁵⁰⁰ *Id. Ibid.*

⁵⁰¹ *Id. Ibid.*

⁵⁰² *Id. Ibid.*

laquelle sont les parents. L'attente du retour de Gillou est infernale parce que le temps s'est arrêté, ce qui se matérialise aussi par l'obscurité. Le retour de l'électricité est un bref moment d'espoir : « Mon Dieu ! je reprends vie. Seulement parce que l'électricité se rallume, je reprends vie et espoir. » (III, p.590°). Mais la sonnerie brutale vient mettre fin à cette attente sans fin, annonçant la mort de Gillou.

Le Cardinal d'Espagne de son côté dure trois jours. Les scènes cruciales ont lieu le matin. C'est un moment déterminant de l'action. Cet instant est celui des grandes discussions parce que le cardinal, personnage central a encore toute sa lucidité aux premières heures de la journée : « Je vous donnerai réponse demain matin. [...]Prenez ces minutes, étudiez-les, et demain matin vous me donnerez votre avis.»(III, 2, pp.93-94). Il remet tout au matin à cause du malaise qu'il a tous les soirs : « Vous savez bien que j'ai la fièvre tous les soirs quand la nuit tombe,- à la même heure où l'esprit de la reine Jeanne revient au calme.»(III, 2, p.97).

Cisnéros a en effet la fièvre tous les soirs, c'est ainsi qu'il remet beaucoup de décisions à « demain matin », il a le dégoût de la nuit parce qu'elle lui rappelle la mort, c'est le moment où son esprit est perturbé et auquel il pense à sa tentation, celle de quitter le pouvoir. Il pense également à la submersion infinie car à cet instant, il se sent vulnérable. Ferrante ressent le même mal, Il fait des cauchemars la nuit, c'est le moment où le film de sa vie défile devant lui. Dès lors, il réalise que tout est vain et que le temps est un redoutable ennemi qui se charge de détruire toutes ses réalisations : « Chaque nuit, ou presque, s'entrouvrent pour moi de tels abîmes» (III, 1, p.107).

Les journées du Cardinal sont pleines de « gravats » à cause de toutes les affaires et du genre humain dont il est dévoré. Cisnéros est à son âge, focalisé par les actes, et il ne vit que pour ceux-ci, c'est ce que lui rappelle Cardona: « Mais c'est par ce que vous faites que vous existez. Si vous aviez cessé de faire, il y a longtemps que vous auriez cessé d'exister.»(III, 2, p.1001). Du matin au soir, le programme de Cisnéros est chargé, à quatre-vingt-deux ans il continue sa tâche comme s'il en avait quarante de moins : « Et à votre âge ! A votre âge, s'efforcer n'est plus qu'une vertu, c'est une manie. Et être habile à quatre-vingt-deux ans ! Ce n'est pas sur son lit de mort qu'on doit découvrir la vanité des choses ; c'est à vingt-cinq ans, comme je l'ai fait.»(II, 3, p.79). Cisnéros commence ses matins par dicter des consignes, des ordres et recevoir les conseils, et cela continue jusqu'au moment où ses forces le lâchent, au moment où il devient fébrile c'est-à-dire le soir.

Pour Alvaro, le temps qui passe n'a aucune influence sur son choix, celui de vouloir se retirer du monde, de fuir les hommes. Aujourd'hui comme demain n'ont aucune influence sur sa décision de vivre dans l'ombre et le dépouillement. Don Bernal ne réussira pas à le faire changer d'avis, il ne veut pas s'enrichir pour marier sa fille, il estime que si Jacinto et Mariana s'aiment, ils pourraient se contenter de ce qu'ils ont. Il faut peu de temps à Alvaro pour s'enrichir, entre un an et deux : « Allez passer seulement deux ans, seulement un an, au Nouveau Monde, vous en revenez riche. [...] Il faut que Jacinto épouse une fille riche. » (II, 1, p.73). Mais cet homme n'est pas prêt à sacrifier ses principes pour le bonheur de sa fille qu'il prétend aimer : « Mariana est ce que j'aime le plus au monde » (II, 1, p.63).

La réunion qui a lieu au premier jour est d'une grande importance parce que trois des chevaliers doivent aller au Nouveau Monde parmi lesquels Alvaro qui devrait s'y enrichir et payer la dot de sa fille. Au premier jour, les chevaliers ne parviennent pas à convaincre le maître de Santiago : « Mais les hautes aventures sont pour les hommes de notre âge, et les hautes aventures sont intérieures. » (I, 6, p.58). Suite à cet échec, Bernal, plus proche de son compagnon, prévoit de le rencontrer le lendemain afin de l'amener à accepter la proposition faite par ses pairs, ce sera peine perdue : « Dire que ce sont mes amis surtout qui sont acharnés pour que je me salisse. - Ne continuez pas. Je n'irai pas au Nouveau Monde. » (II, 1, p.74) et même lorsqu'au troisième jour le comte de Soria lui affirme que la volonté est celle du roi, il est sur le point de céder mais Mariana met fin au mensonge. L'action dramatique de cette pièce dure trois jours, le temps qu'il faut pour faire changer d'avis à Alvaro, mais lorsque Mariana se décide à dévoiler le subterfuge à son père il se passe quelques minutes seulement. Ce qui accélère le dénouement.

Entre l'entrée en scène de l'infante et la décision de faire tuer Inès, il se passe une journée, plus précisément de l'après midi à la tombée de la nuit. Aucune indication didascalique ne nous donne ce détail, mais il est prudent de supposer qu'au moment où entre l'Infante, l'action se situe après le matin, temps où elle a rencontré Pedro, puis, se succèdent les rencontres. Ferrante reçoit rapidement son fils, ses conseillers, Inès.

Toute l'action tient en cette demi-journée et elle se termine dans la nuit lorsque les allusions sont faites à l'obscurité. La fausse prévenance de Ferrante pour Inès lorsqu'il prétend : « Je ne crains pour vous que les bandits sur la route à cette heure » (III, 6, p.141) sous-entend qu'il se fait tard. À ce moment tout doit être tranché, car il est tard pour revenir en arrière il faut se « débarrasser tout de suite de cet acte » (III, 7, p.143). Mais il convient aussi de penser que cette pièce puisse tenir en quelques jours, qui correspondent au mûrissement de

la décision de Ferrante. Lorsque qu'il hésite, son dilemme peut avoir duré quelques jours, le temps de trouver des raisons pour tuer Inès.

Cela suppose alors qu'au premier jour, on situe la rencontre de Ferrante et de l'Infante : elle est venue se plaindre d'avoir été humiliée. Ensuite, le même jour, le roi convoque Pedro et lui donne un ultimatum: « dans cinq jours vous me direz si vous épousez l'infante. Sinon.... » (R.M., I, 3, p.33)

Suivent le tête-à-tête Pedro/Inès où ce prince reconnaît sa lâcheté devant son père, puis celui de Ferrante et Inès qui est chargée de cette dangereuse mission. Elle avouera en partie le secret : elle est mariée au prince, ce qui entraîne le courroux du roi qui se sent doublement offensé.

La scène est partie d'une salle du palais royal de Montemor-o-Velho pour la maison d'Inès à Mondego aux environs de Montemor-o-Velho. Lorsque Ferrante reçoit Inès, la scène se joue au palais royal, par la présence du serviteur du roi : « C'est dona Inès de Castro que sa Majesté veut voir. Et Elle veut la voir seule. » (I, 5, p.42). Le changement de lieu fait penser à un changement de temps c'est pourquoi le deuxième acte pourrait avoir eu lieu au second jour. Il convient donc de conclure que cette pièce ait pu se jouer en plusieurs jours, correspondant aux différents moments à travers lesquels l'obstacle croît : l'annonce du mariage qui noue le drame, le refus de l'annulation par le Pape, l'annonce de la grossesse en fin de pièce.

En effet, l'élément qui perturbe le projet de Ferrante se dessine en trois mouvements : Pedro dit non à l'infante, alors que ce père espère que son fils revienne sur cette erreur par l'intermédiaire de Inès, il apprend que cette dernière est mariée à son fils, donc elle lui dit non.

À ce moment, il sait déjà que le mal est irréversible parce qu'une annulation ne lui sera pas accordé étant en de mauvais termes avec le Pape : « Outrage insensé et mal irréparable, car jamais le Pape ne cassera ce mariage : au contraire, il exultera de me voir à sa merci. » (I, 5, p.47).

Le récit des événements ayant favorisé l'ascension de Charles au pouvoir au titre de roi d'Espagne, les différentes prises de parole de Cisnéros (C.E.), les tirades de Ferrante (R.M) ou de Georges (F.P.) ne sont que l'expression des sentiments de ces personnages basée sur l'alternance de l'horreur, du pathétique et du tragique. Ces prises de parole traduisent aussi bien le trouble dans lequel un choix difficile jette le héros qu'un arrêt momentané de l'action,

ainsi que le fait remarquer Martine David⁵⁰³ « Les récits sont les moments de retour en arrière, les monologues des occasions de prise de conscience ou de préparation à l'action ». L'arrêt de l'action n'est donc qu'un élément temporel qui permet aux personnages de mieux raviser leurs positions, de réfléchir en vue d'une ultime décision déterminante pour l'issue du problème.

C'est dans ce sens que Ferrante rejette son fils pour les mêmes raisons que Georges, la décision de le mettre en prison est subite, tout comme sera subite sa mort. Son dernier acte concentre en une journée et un lieu l'explosion finale des émotions et des destins. Même si les indications sur le temps que met la pièce ne sont pas précises, on imagine qu'elle dure le temps suffisant pour que Ferrante se détermine.

Le *Cardinal d'Espagne* dure aussi trois jours, entre l'entretien de la reine et Cisnéros et la mort de ce dernier, le temps paraît court, tout se passe très vite, même si le père n'a pas encore choisi son chemin.

L'acte premier décrit le cardinal moine ainsi que ses sujets, L'intrigue se dessine, l'attente du jeune roi est au cœur de toutes les conversations : « Tout peut changer en quelques jours, avec l'arrivée du roi Charles. Finie la régence. Patientez un peu. » (I, 1, p.17) L'arrivée est remise à une date inconnue, cette nouvelle vexation après celle de Trujillo contribue à faire pression sur le cardinal qui se sait en danger, car de l'issue de cette arrivée dépendra son sort.

Au second acte, tout commence à se précipiter, le cardinal rencontre la reine Jeanne qui lui ouvre les yeux, il devrait se retirer des affaires de la régence, cet accrochage bouleverse son esprit, sa sérénité du début cède la place à l'angoisse : « On parle beaucoup de charité. Mais qui a de la charité pour la vieillesse ? Qui a de la charité pour moi ? Qui me sait gré de l'effort inouï que je fais pour vivre... » (III, 2, p.106).

Cadona ne manquera pas de lui rappeler cette discordance dans son état d'esprit : « Je connaissais votre secret, vous me l'avez avoué : il était que vous aimez d'être haï. Mais maintenant vous ne l'aimez plus ; que se passe-t-il ? » (III, 2, p.107). À un moment du troisième acte, on le déclarera mort : « C'est le moment, c'est enfin le moment ! Et nous allons voir cela de nos yeux ! » (III, 3, p.111), que non, mais sa résistance est vaine puisqu'il ne peut freiner sa destitution par le roi, il doit se retirer des affaires, ce sera le coup fatal : « O mon Dieu ! Qu'ai-je fait ? Pourquoi cette punition ? » (III, 6, p.127)

⁵⁰³ Martine David, *Le théâtre*, Collection Sujet, Paris, Belin, 1995, p.89.

Les dialogues du *Cardinal d'Espagne* et du *Maître de Santiago* se suivent. Les répliques sont nombreuses et brèves donnant à l'action un coup d'accélérateur. Elles présentent clairement les enjeux et les forces en position. Les nombreuses répliques parmi lesquelles quelques stichomythies nous présentent l'action sous sa forme accélérée.

C'est l'exemple des répliques entre Mariana et Tia Campanita au début de la pièce. Il faut que tous ces éléments annoncés et projetés soient précipités vu l'urgence et l'importance de la mission destinée à Alvaro : les chevaliers doivent convaincre le maître de Santiago de se rendre au Nouveau Monde pour de nouvelles conquêtes, l'entreprise ne semble pas aisée, cependant quelques tirades de cet homme viennent interrompre cette ardeur à travers son refus catégorique.

Cet arrêt du temps connotant l'arrêt de l'action à travers les tirades est justifié par la fatigue et la lassitude de Alvaro qui est en déphasage avec le monde qui l'entoure. Il se sent étranger de ses contemporains parce que leurs priorités et leurs valeurs n'ont plus de commune mesure : « Je suis fatigué de ce continuel divorce entre moi et tout ce qui m'entoure. Je suis fatigué de l'indignation. J'ai soif de vivre au milieu d'autres gens que des malins, des canailles, et des imbéciles. » (M.S., I, 6, p.50). Cette tirade rappelle celle de Ferrante : « Je suis las de mon trône, de ma cour, de mon peuple... » (I, 3, p.25).

Alvaro aurait voulu être mort à Grenade quand sa patrie n'était pas encore souillée. Ce perpétuel retour en arrière, cette nostalgie du passé marque la volonté du personnage de se soustraire à l'Espagne actuelle qui fait sa honte : « Ah ! pourquoi ne suis-je pas mort à Grenade, quand ma patrie était encore intacte ? Pourquoi ai-je survécu à ma patrie ? Pourquoi est-ce que je vis ? » (I, 4, p.50).

L'arrêt du temps et par conséquent celui de l'action qui se matérialise dans les tirades rappelle le refus de Alvaro à toute négociation qui pourrait le conduire à pervertir ses principes d'honnête homme. Le temps est à la pause parce que Alvaro regrette le passé, il regrette également de vivre au milieu de gens souillés parce qu'il n'y a plus de place pour l'honnêteté car : « Il y a encore des monstres. Jamais il n'y en eut tant. Nous en sommes pressés, surplombés, accablés. Là... là... là... Malheur aux honnêtes ! » (I, 4, p.53).

Ce constat déprime le personnage qui à la fin de la quatrième scène du premier acte est au comble du délire : « Malheur aux honnêtes ! Malheur aux honnêtes ! » (I, 4, p.54), ce que traduisent les stichomythies dont le rôle ici est de clore rapidement cette discussion

douloureuse et pénible pour Alvaro dont les principes et les idéaux sont piétinés par le projet de ses compagnons de la chevalerie : «Dire que ce sont mes amis surtout qui sont acharnés pour que je me salisse.- Ne continuez pas. Je n’irai pas au Nouveau Monde. » (II, 1, p.74).

En revanche, L’action de *Fils de personne* et des autres pièces est aussi bien inerte, à travers les différents monologues et les tirades. D’ailleurs, c’est à juste titre que Romain Lancrey-Javal⁵⁰⁴, pour reprendre Jacques Scherer⁵⁰⁵ a parlé de la « tyrannie de la tirade » dans *La Reine morte* qui a dénombré au moins quinze « authentiques » tirades dans cette pièce. Il estime que le dialogue de *La Reine morte* est « une succession de tirades. »⁵⁰⁶. Pierre Larthomas⁵⁰⁷ aussi donne une définition de la tirade que complète Jacques Scherer. Il ajoute qu’elle est appliquée au XVII^{ème} siècle.⁵⁰⁸. Ces tirades sont liées aux moments clés de l’action des pièces : à l’exposition alors que l’action s’annonce, le moment où elle se tend, le nœud et le dénouement qui correspond à la résolution des conflits.

La tirade de l’Infante au début de la pièce est narrative. Après un bref dialogue, elle nous présente l’histoire qui enclenche le début de l’action. Le début de l’exposition est appuyé par l’indignation de la jeune princesse. Après ce cri de l’émotion, l’Infante relate les causes de son outrage. Ce personnage revient sur la chronologie des faits : première visite de Ferrante en Navarre, entretien avec le Roi, accord des deux parents, arrivée de l’Infante accompagnée de son frère, rencontre froide avec Pedro, révélation de Pedro sur son amour caché.

La première longue tirade de Ferrante présente l’histoire avant le début de l’action. Dès l’entrée en scène de son fils, ce souverain développe son courroux en condamnant celui-ci (I, 3, p.25). Il lui rappelle alors des faits antérieurs relatifs à son enfance, à leurs relations qui se sont dégradées progressivement. C’est également le cas avec celles de *Fils de Personne*, et *Demain il fera jour*. Georges, qui est le seul à user des tirades relate les circonstances qui ont

⁵⁰⁴ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, *Op.Cit.* p.187.

⁵⁰⁵ Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Nouvelle édition, Saint-Genouph, Nizet, 2001, p.225.

⁵⁰⁶ Romain Lancrey-Javal, *Op.Cit.* p. 186.

⁵⁰⁷ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p.387. a repris la définition de la tirade que propose Le Robert : la tirade est : « Longue suite de phrases, de vers, récitée sans interruption par un personnage de théâtre ». Par rapport à la réplique, la tirade est assez longue.

⁵⁰⁸ Cette forme d’écriture théâtrale est commune au XVII^{ème} siècle classique, les personnages s’expriment presque toujours par d’assez longues tirades : « Un discours répond à un autre discours, [...] le dialogue est rarement coupé et se présente plutôt par grandes masses », Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Nizet, 2001, p.225.

favorisé les retrouvailles entre Marie, Gillou et lui, les événements qui ont précédés, sa mauvaise conduite dans le passé, et ce passé le poursuit car ayant abandonné femme et enfant, l'homme se retrouve à présent devant des étrangers, dont l'ignorance pendant douze ans refuse des droits. La suite des tirades de ce père en proie à la souffrance à cause de l'amour qu'il a pour son fils ne sera que des remontrances, des plaintes. C'est l'annonce d'une action mouvementée, tout au moins dans la conscience de Georges.

Dans *Demain il fera jour*, l'action tient sur trois jours et la pièce suit un rythme rapide. Le premier acte de cette pièce met en scène les trois personnages Gillou, sa mère et son père. La situation est toujours conflictuelle parce qu'il y a toujours une mésentente sur l'éducation de leur fils : « Avouez-le donc : c'est par lassitude que vous acceptez cette idée. [...]En lui cédant dans la présente circonstance, vous voulez peut-être qu'il soit heureux. Mais vous voulez aussi qu'il cesse de vous faire la tête, qu'il redevienne gentil avec vous. » (p.563).⁵⁰⁹

Marie et Gillou ont des échanges tendus, ce qui confère un rythme rapide à l'acte premier, tout comme le changement brusque d'avis de Georges précipite le dénouement : « Je reviens sur ce que je t'ai dit hier. Je suis prêt à t'autoriser à faire quelque chose dans la Résistance, à condition que tu le fasses raisonnablement. » (II, 4, pp.879-580).⁵¹⁰

Ce subit revirement intervient dès la réception de la lettre : « Mais enfin... ce n'est pas une lettre agréable. »(I, 3, p.572). Cette lettre de menace met Georges dans un état second comme l'indique la didascalie : « Georges, comme frappé d'inhibition, la voix saccadée, crispant une main sur le bord de la table dans l'effort pour faire sortir les mots. »(p.572). Dès cet instant, tout ce précipite, il change d'avis et autorise son fils à se mettre dans la Résistance : « Ton père ne t'empêchera de travailler à cette tâche. Tu feras ce que tu voudras. » (p.584), il a peur : « Tout m'échappe, tout me fuit, je me perds de tous côtés. Me voici entré dans le monde de la douleur : quand en sortirai-je désormais ? » (p.588) et puis on lui annonce la mort de Gillou : « Il était marqué depuis toujours. » (p.590).

Les scènes d'expositions étudiées fournissent des éléments indispensables à la compréhension de la situation initiale. En effet, au-delà des informations concernant les personnages le lieu et le temps de l'action, elles nous fournissent les données antérieures, les

⁵⁰⁹ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Nizet, 2001, p.225.

⁵¹⁰ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Nizet, 2001, p.225.

enjeux et obstacles probables. Aux dialogues enchaînés qui explicitent le souci de l'auteur de faire avancer l'action, succèdent les tirades des personnages qui l'étirent.

Même si l'exposition est généralement déchaînée chez l'auteur de *La Reine morte*, parce qu'elle procède d'un lyrisme qui permet au lecteur ou spectateur de connaître les sentiments partagés par les personnages, d'autres ouvertures sont lentes, c'est le cas du *Maître de Santiago*, de *Fils de personne*, d'*Un Incompris*, *Demain il fera jour*, *Celles qu'on prend dans ses bras* et *Port-Royal* : les cris de douleur ou de colère font place à une retenue qui annonce le nœud et les péripéties.

Les différentes péripéties s'enchaînent dans les pièces du dramaturge. Au départ, l'action est ralentie, les personnages attendent avec impatience un événement, on note même une teinte de désespoir due aux multiples hésitations des acteurs principaux, mais à un moment, tout s'enchaîne rapidement avec la même vitalité que l'impatience du début. On aboutit à une résolution brusque, voire même brutale des conflits, à un changement de situation. Même si le dénouement était attendu, on en reste néanmoins surpris. Naîtront alors soit la déception ou le soulagement. Déception face au sacrifice de Georges et de Mariana, au comportement de Ravier, et Bruno, à la peine des sœurs ; soulagement lorsque meurent Cisnéros et Ferrante.

Après l'entrée en jeu de personnages, la situation dramatique⁵¹¹ de ces pièces se noue. Bien que *Fils de personne*, *Celles qu'on prend dans ses bras*, *Port-Royal*, *Un incompris* et *Le Maître de Santiago* présentent des introductions un peu plus apaisées (les personnages dissimulent bien les tensions et ne font que les suggérer). Les deux autres pièces présentent dès le début des entretiens houleux, qui feront très vite place à une situation plus calme. L'action, après avoir donné une impression de rapidité dans *La Reine morte* et *Le Cardinal d'Espagne*, prend un rythme plus lent à travers les nombreux échanges entre personnages, où chacun essaie de défendre ses intérêts et ses positions.

Bernal s'emploie à argumenter sur la nécessité pour Alvaro de partir à la conquête du Nouveau Monde, cet arrêt dans le temps participe au déclenchement d'une solution favorable ; il espère changer l'avis de son ami. Les nombreux dialogues entre lui et ce dernier permettent de vite trancher la question ; dès lors, Bernal sait qu'il doit trouver une autre stratégie : la ruse.

⁵¹¹ Ensemble des données textuelles et scéniques dont la connaissance est indispensable à la compréhension du texte et de l'action. Pavis 1987, p. 363-364.

L'action se noue lorsque les compagnons de Alvaro lui font part de leur projet, le départ pour le Nouveau Monde, alors que cet homme ne rêve que d'un immense retirement : « Je n'ai soif que d'un immense retirement. » (I, 4, p.41). Comme Alvaro, Bernal s'exprime en tirades pour défendre son idée, son projet du Nouveau Monde (II, 1, pp.72-74), à chaque fois, l'action est ralentie, mais la plupart du temps, les dialogues s'enchaînent pour faire accélérer l'action, même si aucun des deux ne réussit à rallier l'autre à sa position.

Les courtisans dans *Le Cardinal d'Espagne* sont dans une attente impatiente de la mort du cardinal qui va mettre fin à un régime de dictature : « Je ne peux plus attendre. Je ne peux plus sentir ses sandales crasseuses sur nos nuques pour nous courber, nous, les plus grands du royaume. » (I, 1, pp.17-18). L'empressement de ces personnages ainsi que leur impatience rendent compte de cette volonté d'accélérer le temps dans l'urgence de l'action. Ainsi, les dialogues sont équilibrés et présentent une action (intrigue) qui progresse.

L'action se tend alors que le moine doit rencontrer la reine. Cette visite est assez déterminante pour la suite du règne de cet homme parce qu'elle vise à convaincre cette démente d'empêcher l'acte de libération que médite le jeune roi son fils. Par moments certaines tirades entre cet homme et la reine viennent ralentir le rythme de l'action.

De même, *La Reine morte* est jalonnée de nombreux dialogues. L'action avance lorsque Pedro prend la parole, faisant savoir son irréductibilité par rapport au problème annoncé par l'Infante mais elle est plus au ralenti parce qu'interrompue par les longues tirades de Ferrante, et aussi celles de Pedro et Inès pour qui le temps à un moment est un précieux adjuvant. Il faut qu'elle fasse de son homme un digne successeur de son père. Entre les deux c'est le moment des souvenirs, où amour et peur se conjuguent.

Les nombreuses tirades de Ferrante ralentissent l'action. Après une entrée assez violente dans la trame du récit, la pièce subit un précieux étirement qui permet d'avoir une pause pendant laquelle tous les enjeux doivent être décelés ainsi que leurs conséquences. Chacun à ce niveau sait de quoi il est question et à quoi s'attendre. Ferrante est perturbé par tous les obstacles qui se dressent devant lui. Pedro n'a pas le pouvoir de parler autant que son père, car ce dernier ne cesse d'affirmer son autorité en réduisant son fils au silence : « Maintenant, écoutez-moi » (I, 3, p.25). Sa position de père et de roi lui donne le privilège de parler sans être interrompu. Ses tirades sont le rappel de faits antérieurs, d'un passé lointain, de souvenirs amers. L'état d'esprit dans lequel se trouve cet homme est la perturbation, doublée de sa lassitude.

Cette interruption dans l'avancée de l'action fait ressentir une vague d'inquiétude chez les amoureux. L'incertitude de leur avenir, de plus, tout est en suspens, les conciliabules sont en cours. Le roi attend la décision de l'évêque à propos de l'annulation du mariage de son fils, il devrait convaincre ce dernier à travers Inès, Il hésite surtout sur la décision à prendre compte tenu de la nature de ses obstacles.

L'action (intrigue) de *La Reine morte* est assez lente après le premier acte, on ne note pas un réel souci de voir les problèmes trouver une solution. Elle est jalonnée des moments d'arrêt qui marquent l'indécision et le malaise de Ferrante, c'est ainsi que cet homme reconnaît la monotonie de sa vie, en avouant également la vanité de ses actes : « Pour moi, tout est reprise, refrain, ritournelle. Je passe mes jours à recommencer ce que j'ai déjà fait, et à le recommencer moins bien. Il y a trente cinq ans que je gouverne : c'est beaucoup trop. » (R.M., II, 3, p.77). Le temps d'arrêt de l'action, à travers les longues tirades de Ferrante correspond à la lassitude qu'éprouve ce personnage, son règne de trente cinq ans ne lui a rien apporté en plus, il exprime donc cette vanité de l'action, cette inutilité des actes.

Même si Georges accapare aussi la parole, il laisse néanmoins de temps en temps place, et même assez régulièrement, à la discussion, aux échanges avec ses protagonistes, faisant ainsi avancer l'action parce qu'au bout du compte, il ne veut plus se battre pour un enfant qui ne le mérite pas : « Le mal est fait. La preuve est acquise que cet enfant n'est pas attaché à moi. Mieux vaut donc qu'il s'en aille, et que ce long malentendu prenne fin. » (I, 4, p.50).

À une attaque assez violente succède un nœud⁵¹² plus calme, avec un rythme plus régulier. Les problèmes sont posés, les conflits éclairés, c'est le moment du débat qui est intérieur. Chaque personnage, le principal, essaie de trouver des solutions pour sortir d'un tourment perturbant. Comment évincer l'élément qui crée le déséquilibre émotionnel de ces personnages ? Georges doit se détacher de son fils, comment y arriver ? Ferrante doit se décider sur le sort d'Inès : « Oh ! Je suis fatigué de cette situation. Je voudrais qu'elle prit une autre forme. » (R.M., III, 5, p.118) dit le roi avec lassitude, Cisnéros ne sait plus quand viendra le nouveau roi, Bernal doit trouver un autre moyen pour faire partir Alvaro aux Indes, Ravier veut se faire aimer de Christine, Bruno voudrait que Rosette arrive enfin à l'heure au rendez-vous, les sœurs attendent avec impatience l'arrivée de l'Archevêque.

⁵¹² Ensemble des motifs qui dérangent l'immobilité de la situation initiale et qui entament l'action; Pavis 1987, p. 263. Point culminant entre les péripéties de nouement et de dénouement; Robert 1991.

C'est alors qu'intervient le dénouement. Après les différentes perturbations survenues au cours de l'action, il est nécessaire de faire un retour à l'ordre. Depuis la règle classique, le dénouement doit être une condition *sine qua non* dans le déroulement de l'action. C'est selon Martine David⁵¹³ : « L'aboutissement logique de l'action. » comme analysé à la première partie. Les formes d'écriture qui permettent à ce niveau de déterminer la durée et le rythme de l'action sont aussi variées que pour les précédentes étapes.

La question sur l'issue des conflits se pose. Cependant, même si le suspense n'est plus maintenu parce que le nœud est tranché, il subsiste néanmoins un doute sur la valeur des actes posés par les personnages centraux. Ils sont tous présents au dénouement chez Montherlant qui a suivi aussi à ce niveau la tradition. Ferrante, Pedro et Inès (morte) sont présents. Le premier qui devrait être le vainqueur des conflits (interne et externe) ne l'est pas en réalité du fait qu'il meurt lui aussi ayant prononcé la sentence de mort de sa bru. L'objet de son combat n'est pas atteint, le mariage navarrais est un échec, mais on peut espérer une transformation du jeune et nouveau roi Pedro qui osera se venger de son père car le jour est venu « où il me faudra voir des hommes à genoux devant moi. » (R.M., I, 7, p.51). C'est ce qu'avait prédit ce fils. De plus, le fait qu'il se détourne du cadavre de son père, concentrant toute l'attention sur celui de sa femme laisse présager un changement chez ce personnage. C'est dans ce sens que Paul Ginestier⁵¹⁴ relève : « Mais comme le tableau final symbolise les retrouvailles tragiques du père et du fils non à l'âge de la puberté mais dans la force du tyran.... ».

La fin de cette pièce est entremêlée d'échanges de paroles abondants, entre Inès et son beau-père et entre ce dernier et ses conseillers et capitaines. Ces répliques accélèrent l'action qui doit avoir une issue car le roi est non seulement accusé de faiblesse mais aussi il est exaspéré par son fils et par Inès qui attend un enfant et clame son bonheur alors que ses relations avec son fils sont un échec : « En voilà assez avec cet enfant. Vous m'avez étalé vos entrailles, et vous avez été chercher les miennes. Vous vous êtes servie de votre enfant à venir, pour remuer mon enfant passé. Vous avez cru habile de me faire connaître votre maternité en ce moment, et vous avez été malhabile. » (III, 6, p.139).

De nombreuses tirades du roi viennent cependant interrompre ce rythme rapide, car même si cet homme est résolu à trouver une issue (tuer ou non Inès), il hésite encore parce qu'il a de l'affection pour cette dame. Ferrante continue à exprimer ses sentiments, à se

⁵¹³ Martine David, *Le Théâtre*, Collection Sujet, Paris, Belin, 1995, p.75.

⁵¹⁴ Paul Ginestier, *Montherlant*, Paris, Seghers, 1973, p.25.

confier à Inès, moments de faiblesse qui ralentissent l'action, comme pour retarder l'agonie et le sursis de mort. Le monologue de fin de Ferrante (III, 7, p.143) retarde aussi le dénouement, le roi veut justifier son crime mais il n'y arrive pas, ce qui va entraîner sa mort. Les stichomythies finales viennent clorent l'action dans un rythme assez rapide pour mettre fin au supplice.

Comme dans les autres pièces, la scène de *Celles qu'on prend dans ses bras* se déroule en été, la durée est de plusieurs semaines puisqu'au premier jour, Ravier rencontre Christine et lui avoue ses sentiments : « Voici donc. Je vous ai montré tout à l'heure le côté lumineux de mon existence. Et pourtant sa trame est faite de fatigues, de tâches qui me déplaisent, de temps perdu avec des gens qui me dégoûtent ou m'agacent. » (I, 1, p.615)⁵¹⁵, ce personnage a perdu le plaisir de la vie, et la présence de Christine est un signe d'espoir, un regain de jeunesse :

Vous m'avez entrouvert la porte un instant sur le monde tout à fait autre, et puis l'avez refermée. Sur quel monde ? Sur le monde de la propreté, de la fierté et du courage. Et encore : sur le monde qui est celui des neuf dixièmes de l'humanité, le monde des gens qui n'ont pas plus d'argent qu'il ne leur en faut. Et encore : sur un monde où un homme de mon âge réapprend la fraîcheur, réapprend à attendre le courrier, à attendre la sonnerie du téléphone, un monde où il y'a autre chose que les liaisons d'apparat ou d'amour vénal... Vous m'avez ouvert cette échappée sur un jardin plein de musique, et puis vous l'avez refermée. (I, 1, p.616)⁵¹⁶

La pièce débute assez lentement à cause des multiples tirades de Ravier qui doit s'expliquer sur ses sentiments ; d'abord en présence de l'objet de son désir Christine, il lui présente sa situation d'homme riche, et son dépit de cette richesse puisqu'il est en manque d'amour : « Tout va bientôt finir, et la tristesse même. Alors que ce qui me reste à vivre est court et si encombré, vous coupez encore de cette vie en disparaissant d'elle comme vous le faites. Vous perdez votre chance et vous me faites perdre la mienne. » (I, 1, p.616).⁵¹⁷

La lenteur de cet acte est justifiée par la trop abondante prise de parole de Ravier, il en profite pour faire sa requête : « Je vais vous dire des choses simples. D'abord, bien entendu, il n'est pas question que vous m'aimiez. Il est question que vous me supportiez. [...] Je vous demande de me donner quelquefois votre présence, - plus d'une fois par mois, - et de me laisser avoir de l'amitié pour vous, une amitié dont je ferais tout mon possible pour qu'elle

⁵¹⁵ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Celles qu'on prend dans ses bras* », Paris, Gallimard, 1972.

⁵¹⁶ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Celles qu'on prend dans ses bras* », Paris, Gallimard, 1972.

⁵¹⁷ *Id. Ibid.*

vous fût légère. » (I, 1, p.616).⁵¹⁸ Cette prise de parole est une argumentation pour l'amour, et pour l'amitié, mieux pour la possibilité d'une relation profonde entre les deux personnages. Toutefois, même si Ravier est en position de faiblesse parce qu'il est le demandeur et qu'il exprime son dégoût de tout à travers ses états d'âme exprimés à travers les multiples « je », « moi », le rythme de cette scène d'introduction reste régulier. Cette tonalité continue à la scène suivante avec Mademoiselle Andriot, il est encore question des sentiments de Ravier pour Christine, il essaie de défendre cet attrait qu'il a pour la jeune fille.

Le deuxième acte situe l'action (l'intrigue) un mois après la première rencontre, Ravier n'a pas changé d'état d'esprit, il est toujours un amoureux éconduit malgré sa richesse : « Un mois que je n'ai pas reçu un signe d'elle ! Un mois suspendu à ce téléphone, attendant d'y boire une lampée de vie » (II, 1, p.628). Cet acte est aussi lent que le premier, Ravier reste dans la position d'un amoureux repoussé, usant de tous les arguments soit pour défendre Christine soit pour justifier ses sentiments. L'action théâtrale ne progresse pas, elle est statique dans cette pièce où la parole a supplanté les actes.

Au troisième acte, l'action se déroule cinq semaines après celle du deuxième, c'est toujours le même climat pour Ravier : « M'abîmer dans les somnifères, pour ne souffrir plus ! N'avoir plus que quelques heures de conscience par jour ! Mais j'ai perdu en une fois le sommeil à jamais. Perdu comme tout est perdu : ce que je suis, ce que j'ai fait, et ce que je possède. » (III, 1, p.645)⁵¹⁹.

Jusqu'au troisième acte, l'action de cette pièce reste intérieure, dans les sentiments de Ravier, c'est toujours la monotonie de la tristesse d'un amour rejeté, l'amour devient une torture : « je ne souhaite pas à mon pire ennemi d'aimer comme je l'aime. » (III, 1, p.646)⁵²⁰.

La durée de la pièce se justifie par ce long parcours psychologique de Ravier qui est mis à nu, la tristesse d'un homme dont la vie n'a plus de sens, qui veut retrouver sa jeunesse, un sens à sa vie en convoitant une jeune fille. Tout au long de cette pièce de théâtre, Ravier exprime son amertume, son dégoût de la vie, parce que Christine lui résiste ; tous les arguments qu'il a ne suffisent pas mais, à la fin de la pièce il y a un retournement de situation et les choses se précipitent, à cause d'un subit problème financier de son père, Christine se

⁵¹⁸ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Celles qu'on prend dans ses bras* », Paris, Gallimard, 1972.

⁵¹⁹ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Celles qu'on prend dans ses bras* », Paris, Gallimard, 1972.

⁵²⁰ *Id. Ibid.*

sent obligé de revenir vers Ravier : « Votre père a fait prendre des actions. La société était une escroquerie. Les actionnaires ont porté plainte. » (III, 4, p.651)⁵²¹, devant cette situation, la jeune fille se désarme : « Et je vais être votre esclave, et c'est cela qu'il vous faut... » (III, 4, p.651). Le dernier acte est moins lent que les deux premiers, les faits se succèdent, sans aucun effort, Christine se livre à Ravier. À cause d'une maladresse Mademoiselle Andriot se met à dos son ami de toujours, toutes les haines font surface : « Ne vous occupez pas de ce serpent. Je lui écraserai la tête quand je le voudrai. Moi aussi j'ai sept ans de haine qui ont leur mot à dire. » (III, 4, p.651).

Le rythme⁵²² du *Cardinal d'Espagne* est plus régulier au dénouement, les dialogues sont beaucoup plus équilibrés qu'avec la pièce précédente. L'action est plus rapide à travers cette succession de répliques. Cette rapidité finale de l'action est justifiée par la fin du règne du régent ainsi que par celle de sa vie. En effet, toute la pièce n'est qu'une rapide succession d'événements : au début le cardinal déclare avec une arrogance altière qu'aucun affront ne peut le toucher, plus tard, il sera pénétré par la tentation de la retraite, ce trouble se fera également ressentir à la fin de la pièce, avant que le roi lui fasse un affront en lui imposant cette retraite tant recherchée, il s'écroule de douleur.

L'arrivée de cette dépêche annonçant sa destitution est attendue par Cardona qui en est l'initiateur. Cet acte du neveu transcende sa sottise à travers sa vengeance. Il n'y a que la mort pour détruire l'œuvre du cardinal et c'est en cela que le chemin de Dieu pourrait lui être ouvert selon Cardona : « Je vais vous dire autre chose. En détruisant à votre mort votre œuvre politique, vous aurez enfin retrouvé Dieu. Songez-y bien, je vous dis ce que vous aurait dit la reine.»(III, 2, p.109).

La fin du *Maître de Santiago* est aussi rapide que les précédentes. Entre l'arrivée du Comte de Soria, qui doit user du pouvoir du roi sur Alvaro et le rebondissement de Mariana qui change brutalement d'avis et dénonce le subterfuge, il se passe quelques minutes et tout est décidé, père et fille se retirent dans un couvent. Cette péripétie constitue un coup de théâtre dans la mesure où la situation est brutalement renversée par la brusquerie de la jeune fille. Le père s'était presque résolu à se rendre au Nouveau Monde si tel était la volonté du

⁵²¹ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Celles qu'on prend dans ses bras* », Paris, Gallimard, 1972.

⁵²² Il est question de la vitesse de l'action, de son tempo, c'est la durée de l'intrigue, la chronologie de l'action; c'est l'auteur qui donne le rythme au déroulement de l'action.

roi, mais coup de théâtre, la jeune fille qui pourtant était de mèche pour ce mensonge se rétracte : « Mon père, il est grand temps que je vous désabuse. Tout ceci est une affreuse comédie. Don Bernal a suggéré au Comte de vous dire que le roi avait parlé de vous. Le Roi n'en a rien fait. » (M.S., III, 6, p.119).

À travers son sacrifice, elle regagne l'estime et l'amour de son père. Au contraire de Gillou qui même après avoir dévoilé le secret qui attire sa mère au Havre, ne réussit pas à rentrer dans les bonnes grâces de son père qui estime qu'il est trop tard. La fin de cette pièce est la séparation, la déchirure. Georges abandonne son fils : « Tu dis quand les valises sont faites, tout ce qu'il fallait dire depuis trois mois. » (IV, 5, p.162).

La fin de *Port-royal* est sans surprises, les sœurs sont condamnées, le rythme de la pièce est fait de tensions et d'accélération. Les sentiments des sœurs du début à la fin sont empreints d'inquiétude, de temps à autre, elles laissent filtrer un peu d'espoir, mais la totalité de la pièce montre les démêlés de Port-Royal avec le pouvoir : « Eh bien ! ma sœur, elle est que je suis un peu lasse d'entendre remâcher depuis trois ans les mêmes raisons, touchant les démêlés de Port-Royal avec le pouvoir, et je vous assure que je ne puis comprendre comment il y a des personnes qui ne pensent qu'à ces choses et ne parlent que de ces choses, à longueur de journée, depuis plus de trois ans. » (p.866)⁵²³.

Depuis trois ans, il y a un arrêt dans le temps, rien n'a bougé, à cause des démêlés que cette communauté a avec le pouvoir, toute l'action se déroule dans l'état d'esprit de ces femmes, tourmentées et fatiguées par la peur : « Une fièvre d'anxiété et de chagrin. Toutes nos sœurs, tour à tour, ont cette fièvre- là. » (p.879)⁵²⁴.

Les échanges entre les sœurs et l'Archevêque, au dénouement restent dans un ton de courtoisie, ce qui ne cache cependant pas l'animosité entre les deux parties : « Je n'aurais pas dû revenir et demander à Monseigneur sa bénédiction. Je n'aurais pas dû lui parler tant. Les positions sont prises ; on se débat pour rien. Pendant que je parlais, vous priez. C'est vous qui aviez raison. » (p.914)⁵²⁵. En effet, les sœurs ont appris la trahison de sœur Flavie : « Je la flairais depuis longtemps. À présent elle s'est découverte ; dites-le à toutes. » (p.912). L'hypocrisie de la sœur Flavie est découverte à la fin : « Celles qui mourront sans signer, on jettera leurs corps à la voirie ! Mais il n'y en aura pas. Toutes ! vous signerez toutes ! Vous

⁵²³ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal »*, Paris, Gallimard, 1972.

⁵²⁴ *Id. Ibid.*

⁵²⁵ *Id. Ibid.*

verrez à la fin des choses si étranges, que c'est vous qui demanderez de signer, et qui le demanderez à genoux. » (p.911). Elle est du côté de l'opresseur de la communauté des sœurs.

Les échanges de la fin entre la sœur Flavie et la sœur Angélique sont très agressifs, le rythme est rapide parce que les répliques se suivent et les attaques aussi, c'est le cas lorsque sœur Flavie déclare :

Dites donc le mot si vous l'osez. Mais vous n'oserez pas. « Par charité. » Oui, j'ai été reçue à Port-Royal par charité. Et c'est vous, la nièce de M. Arnaud, qui m'en faites le reproche ! Nous a-t-on assez dit, pourtant, que c'étaient les plus pauvres d'entre nous qui étaient les premiers devant Dieu ! Vous pouviez me reprocher tout, mais non cela. J'ai honte pour vous, ma sœur, nièce de M. Arnaud. (p.912)⁵²⁶

Le ton est également animé et offensif parce que toutes les colères refoulées rejailissent, ainsi que l'attestent ces propos de sœur Flavie :

Nous étions faites pour nous entendre, ma Sœur, vous la toute parfaite et moi la très imparfaite, comme celles qu'on rapproche au noviciat, l'une pour soutenir l'autre. Avec si peu de proportion, du moins nous avons en commun de n'être pas des sottises. Mais vous avez laissé passer le carrosse. Et maintenant c'est un autre carrosse qui vous emmène ! A Dieu vat, ma Sœur, à Dieu vat ! Que le bon Dieu vous assiste ! (p.912)⁵²⁷

Les multiples points d'exclamations témoignent de cette animosité, les propos de cette dame explicitent sa révolte, la rancœur et la raillerie, c'est pourquoi la sœur Angélique se met en colère à son tour: « Ecoutez-la, celle qui a été reçue à Port-Royal par... » (p.912). La fin de la pièce est faite de points de suspension et de silence qui connotent une action en arrêt, une pause finale, où les mots ne valent plus la peine d'être dits : « Je n'aurais pas dû lui parler tant. Les positions sont prises ; on se débat pour rien. » (p.914).

Cependant, la conception dramaturgique de cette pièce est différente des autres : sans acte ni scène, elle se joue en continu dans un espace unique : le parloir du monastère de Port-Royal, à Paris. Bien qu'il n'y ait pas de changement de scène, cette pièce comporte beaucoup de personnages et un certain spectacle, c'est le cas de l'entrée en scène de l'archevêque et de sa suite, l'arrivée des « sœurs de la nuit ». Ces moments de détente changent la tonalité sérieuse de l'action dramatique. Le conflit entre la sœur Julie et la sœur Flavie, certaines maladresses de l'Archevêque sont ces moments de détente, parce qu'ils comportent des éléments comiques : « Quoi donc ? J'ai nommé dans ma liste la Sœur Françoise-Louise de

⁵²⁶ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « Port-Royal », Paris, Gallimard, 1972.

⁵²⁷ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « Port-Royal », Paris, Gallimard, 1972.

Sainte-Claire. Il n'y en a pas une parmi vous qui se nomme de la sorte ? » (p.894)⁵²⁸. Les moments d'arrêt ou de pause, agrémentés par les instants de détente sus cités, se juxtaposent au rythme tendu et accéléré de la pièce.

Les péripéties et le dénouement

Certes, les pièces de Montherlant manquent de péripéties majeures qui joueraient le rôle d'accélérateur de l'action, les différentes décisions, ou des événements imprévus la font avancer vers un dénouement. La mauvaise volonté et le manque de qualité de Gillou, sa désinvolture pour les grandes idées et les paroles édifiantes, les différents mensonges de l'enfant et le regain de joie de Marie(IV, 2, p.151), une défaite de l'armée de Ferrante, le refus du pape d'annuler le mariage, la fatigue du roi et la grossesse d'Inès dans *La Reine morte*, le discours de la reine, les propos et la trahison de Cardona, la lettre du jeune roi, dans *Le Cardinal d'Espagne*, l'arrivée du comte de Soria, et l'acte de bravoure de Mariana dans *Le Maître de Santiago*, la réception de la lettre qui accroît la tension et la peur de Georges le poussant à autoriser son fils à s'engager dans la Résistance, l'arrestation du père de Christine dans *Celles qu'on prend dans ses bras* sont autant de péripéties en tant qu'événements nouveaux, qui favorisent le dénouement de l'action.

Cisnéros meurt d'un affront alors qu'il s'est avoué invulnérable. « On ne sent pas les affronts quand on a un but. [...]On peut supporter les affronts sur le secondaire, tant qu'on reste le plus fort sur l'essentiel.»(C.E., I, 5, pp.32-33). Il aurait dû appliquer à cet instant, sa théorie sur les affronts, supporter sa déchéance et se retirer en héros dans un monastère pour cette vie recluse tant recherchée. Mais au contraire, il succombe à l'annonce de sa destitution. Le cœur de Ferrante a succombé au mal de cœur annoncé au début de la pièce après l'assassinat d'Inès organisé par lui. Quoiqu'on s'attende à sa mort, la brusquerie avec laquelle elle survient constitue une sorte de renversement de situation, tout comme l'est le départ de Gillou qui marque la séparation avec son père, alors qu'au début la famille est réunie.

Le temps dans les pièces de Montherlant permet de situer l'action dans la chronologie d'une part, mais il précise aussi le rythme de l'action ; la manière dont les événements s'enchaînent. Il est alternatif car oscille entre la lenteur, la régularité et la rapidité. Chaque moment de l'action est ponctué d'un rythme, perceptible dans les formes d'écritures telles que

⁵²⁸ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal »*, Paris, Gallimard, 1972.

les répliques, les monologues, les stichomythies, les tirades qui permet de définir l'état d'esprit du personnage, transmettant ainsi des moments forts d'angoisse qui créent le suspense.

II.2-La cruauté de l'attente

L'attente s'entend comme un suspense⁵²⁹ : c'est « Le moment où l'action tient le spectateur ou le lecteur dans l'attente angoissée de ce qui va se produire. ». Dans le théâtre de Montherlant, on constate que les personnages sont le plus souvent en attente de quelque chose. Le temps étant facteur de l'action, il influence largement leurs comportements. Le suspense ici est non seulement du côté du spectateur ou du lecteur, mais surtout de celui du personnage en action. Il attend que se passe quelque chose qui viendrait changer les événements. Cette attente génère un sentiment fort d'angoisse et d'inquiétude qui fait l'action intérieure.

Les débuts de *La Reine morte* et du *Cardinal d'Espagne* sont dominés par l'émotion : émotion du dépit de la jeune princesse éconduite : « Si je n'étais jeune et vigoureuse, Seigneur, de l'affront que j'ai reçu du Prince, je serais morte.» (I, 1, p.19) et émotion du souhait d'homicide des seigneurs à bout de nerfs : « Je ne peux plus attendre... » (I, 1, p.17).

Il s'agit en effet pour la première pièce de l'entrée en scène de l'Infante et pour la seconde des répliques entre Aralo et Estivel. Ces cris entretiennent avec le temps une relation d'impatience, un sentiment poussé à son comble d'urgence.

On note ainsi dans *La Reine morte* l'insistance d'une supplique : « Je me plains à vous », d'une imploration « Seigneur », « à Dieu ». La reine blessée à mort dans son orgueil, semble agonir douloureusement et lentement par ce glaive enfoncé dans son cœur qui la déchire. Le glaive est une métaphore de l'affront qui a vu son honneur blessé. On constate alors la souffrance que cette jeune fille peut endurer et pourquoi elle pourrait en mourir. À l'opposé du *Cardinal d'Espagne*, la mort est objet du dialogue, elle est « une bonne nouvelle », la seule bonne nouvelle qu'on pourrait attendre. C'est dans ce sens que Romain Lancrey-Javal⁵³⁰ atteste que « La pièce s'ouvre dans un ricanement d'humour noir et de cruauté déçue. ».

⁵²⁹ Moment ou passage de nature à faire naître un sentiment d'attente angoissée; caractère de ce qui est susceptible de provoquer ce sentiment Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

⁵³⁰ Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Paris, P.U.F, p.54.

Dès le lever du rideau, la didascalie nous apprend qu'Estivel, seul marche de long en large dans la pièce. Il est surexcité, parce qu'il attend, espère qu'on annonce la mort du cardinal. La « bonne nouvelle » dans la devinette d'Aralo suggère une information funeste puisque Estivel demande : « - Qui est mort ? ». Cela sous-entend que quelqu'un devrait mourir, et vite.

Ces deux personnages laissent exploser leur impatience d'une mort qu'ils escomptent : celle du vieux Ciséros. Impatience malheureusement déçue pour le moment, c'est pour cela que Aralo reconnaît ironiquement et avec dépit : « Notre cardinal-moine est immortel. Quarante-deux ans sans doute. Mais défiant, et dur, et amer, et tenant les lèvres tellement serrées qu'il lui est venu à la lèvre inférieure une petite blessure. » (C.E, I, 1, p.16).

Romain Lancrey-Javal⁵³¹ a dessiné la trame dramatique de ces deux scènes: pour lui, il s'agit des pièces d'attente et de déception, d'espérances insatisfaites. L'espérance déçue de mariage chez l'Infante humiliée qui vient crier sa colère, l'espérance déçue de mort escomptée chez Aralo et Estivel. Nous avons deux attentes : la mort et le mariage. La nouvelle de la conduite du prince et la plainte de l'Infante, tout comme la nouvelle de la mort de Ciséros placent les personnages dans une situation d'attente :

-L'Infante passera cinq jours à attendre que son affront soit lavé, c'est le sursis accordé à Pedro pour qu'il se décide à épouser la jeune fille : « De grâce, Infante, restez quelques jours encore. Je vais parler au prince. Sa folie peut passer » (R.M.I, 1, p.21.).

Le roi a besoin de quelques jours pour régler cette histoire d'affront, il espère pouvoir changer la décision de son fils, mais comme à son habitude il utilise une stratégie de force, ce qui ne lui réussit guère : « Dans cinq jours vous me direz si vous épousez l'Infante. Sinon... » (R.M., I, 3, p.32.).

-Estivel et Aralo attendent avec impatience la mort du moine. L'arrivée du jeune roi, quoique incertaine encore, donne de l'espoir : « Tout peut changer en quelques jours, avec l'arrivée du roi Charles. Finie la régence. Patientez un peu. » (I, 1, p.17).

Dès les premiers échanges de ces deux pièces, on note un sérieux processus de retardement. Le cri désespéré de l'Infante blessé se découvre : elle se sent humiliée parce

⁵³¹Romain Lancrey-Javal, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Paris, P.U.F, p.54.

qu'elle est rejetée par Pedro qui aurait dû l'épouser, son haut rang ne lui permet pas d'accepter cet affront. C'est le mariage navarrais qui se trouve ainsi compromis, d'où l'idée d'une rupture. La brutalité et la force des propos de cette fille illustrent bien l'impatience qu'ont ces protagonistes à voir réparer les torts. Même si Pedro redoute les colères de son père son sursis de cinq jours ne peut changer son avis sur ce mariage navarrais.

De l'autre côté, les nouvelles différées de l'arrivée du jeune roi Charles Quint, l'attente de l'agonie de Cisnéros, la frustration des seigneurs dépossédés de leur pouvoir mettent les sujets du *Cardinal d'Espagne* dans une situation de suspense.

C'est la même attente que l'on retrouve chez *Le Maître de Santiago*. Mariana attend que son père se décide à se rendre aux Indes pour que se réalise son mariage et ce dernier attend impatiemment l'arrivée du comte de Soria qui devrait lui apporter une agréable nouvelle. Entre les hésitations et les refus de ce dernier d'une part, et d'autre part les complots et les manipulations des chevaliers et de Mariana, on restera jusqu'au bout dans l'attente de ce qui va arriver.

Bruno attend également l'arrivée de Rosette, cette attente provoque sa colère et le pousse à prendre conscience de la situation : il est dépendant de Rosette et donc faible, c'est pourquoi il décide de mettre fin à ce calvaire : « Mais, peut-être inconsciemment, en t'entêtant dans ces retards, en voulant faire d'eux la règle, 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 refuse à te pardonner. » (p.326)⁵³². Bruno rompt sa relation avec Rosette parce qu'il en a assez d'attendre, comme Georges et Ferrante qui veulent mettre fin à une situation qu'ils ne veulent plus gérer, qui les rend instables du point de vue émotif, Bruno veut faire « Un sacrifice héroïque » (p.325) qui le libère des « avanies de l'amour » (p.326).

Pour Bruno, le temps d'attente est mort : « Trente-six heures de temps perdu. Car ce temps d'attente est un temps absolument mort : l'exaspération vous occupe tout entier. Et encore ne compté-je pas là-dedans les vingt premières minutes de chacune de nos rencontres, que je passe à lui faire une scène pour son retard, et qui elles aussi sont bel et bien du temps mort. » (p.319)⁵³³. Cette pièce de Montherlant est celle qui présente aussi bien la cruauté de

⁵³² Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Un Incompris* », Paris, Gallimard, 1972.

⁵³³ *Id. Ibid.*

l'attente ; par elle, un personnage est amené à se séparer de celle qu'il aime, à cause de l'exaspération que lui cause l'attente :

-Que signifie cette scène ?

- Que la mesure est comble et que je romps avec toi.
- -Rien que cela ! Parce que j'arrive en retard ?
- -Parce que tu arrives en retard. (p.326)⁵³⁴

Si Bruno est résolu à rompre avec Rosette, c'est pour en finir avec cette situation intenable comme le lui dit cette dernière : « Tu es fatigué de moi ; tu veux me quitter. C'est ton droit. Mais alors pas d'explications. ». En effet, Bruno prétend être incompris : « Hélas ! moi qui suis jeune encore, comment ferai-je pour vivre dans un monde où les motifs de mes actes sont aussi incompréhensibles à mes semblables qu'ils pourraient l'être à un bœuf ou à un cheval ? » (p.329)⁵³⁵. Les multiples attentes, l'angoisse qu'elles entraînent obligent ce personnage à mettre fin à une situation qu'il ne veut plus supporter :

En huit mois, elle a totalisé deux mille cent soixante-dix-sept minutes de retard. ... Deux mille cent soixante-dix-sept minutes, soit trente- six heures. Trente-six heures de temps perdu. Car ce temps d'attente est un temps absolument mort : l'exaspération vous occupe tout entier. [...] Rosette a donc arraché, au bas mot, trente six heures de ma vie, c'est-à-dire le quart du temps qu'à mis Dieu à créer le monde. (p.319)⁵³⁶

Bruno est au comble de l'irritation à cause du temps que lui fait perdre Rosette ; l'attente est infernale parce qu'elle l'angoisse, le rend oisif et dépressif, surtout que ce comportement est récurrent ; c'est pour cela qu'il veut y mettre un terme : « Mais, la semaine dernière, je lui ai dit : « Voilà huit mois que cela dure. Eh bien, la prochaine fois que tu dépasses trois quarts d'heure de retard, c'en est fini entre nous. » Je lui ai dit cela d'une façon très solennelle.» (p. 319)⁵³⁷.

Ce personnage est. « À la merci de ses nerfs» (p.324) comme le dit son ami Pierre, cette situation le fragilise et le rend dépendant de Rosette, il est alors à l'écoute du moindre bruit qui lui signalerait l'arrivée de celle-ci et qui annulerait sa décision : celle de quitter son amie si elle arrive en retard, la scène suivante met en lumière cette impatience et ses conséquences sur Bruno:

⁵³⁴ Henry de Montherlant, *Théâtre*, « *Un Incompris* », Paris, Gallimard, 1972.

⁵³⁵ *Id. Ibid.*

⁵³⁶ *Id. Ibid.*

⁵³⁷ *Id. Ibid.*

- Dieu ! c'est l'eau !

-L'eau ?

-La chasse des cabinets.

- Toute seule ?

- Toute seule. Et Rosette qui va sûrement sonner pendant ce temps-là ! Je vais entrouvrir la porte. (p.323).

De la même façon, les sœurs attendent l'arrivée de l'Archevêque qui les fixerait définitivement sur leur sort : « Eh bien ma Sœur, elle est que je suis un peu lasse d'entendre remâcher depuis trois ans les mêmes raisons, touchant les démêlés de Port-Royal avec le Pouvoir, et je vous assure que je ne puis comprendre comment il y a des personnes qui ne pensent qu'à ces choses, à longueur de journée, depuis plus de trois ans. »(p.866)⁵³⁸.

Effectivement, le malaise dure depuis trois ans dans cette communauté ; même s'il y a eu quelques moments de répit avec la maladie de l'Archevêque qui est chargé de régler cette affaire : « Depuis quatre mois qu'il est nommé, la visite du Légat, puis sa propre maladie nous donnent du répit. Il est venu lui-même nous faire passer un interrogatoire. Je crois que depuis, on nous a oubliées. » (p.858).

La situation des sœurs est celle des femmes en attente d'une condamnation qui ne saurait tarder car comme le dit sœur Gabrielle : « Qu'il (Archevêque) n'a obtenu l'Archevêché que contre sa promesse de mettre à bas le Port-Royal. » (p.859). Leur sursis n'a pas de délai, tout peut arriver à n'importe quel moment, c'est pour cela que cette attente est cruelle, surtout à cause des menaces représentées par les multiples visiteurs inquiétants : « Quand le Lieutenant civil et le Procureur du Roi sont venus pour la première fois il y a trois ans- à six heures et demie du matin,- ils ont pris soin de laisser leur carrosse loin dans le faubourg, et de venir à pied, afin de surprendre. » (p.858).

Les sœurs sont impatientes et apeurées parce qu'elles craignent l'effet de surprise, l'ignorance de leur sort accentue cette souffrance morale car avant de partir, les visiteurs ont lancé des menaces : « Ceux-ci se sont contentés de faire sortir le portier en lui disant : « Venez, Monsieur le Janséniste. Nous allons bientôt vous faire sortir tous de céans. Il n'en restera pas un. » ». (p.858). Le « bientôt » est interminable, par conséquent, comme le dit sœur Angélique : « Quelques-unes d'entre nous signeront parce qu'elles ne peuvent plus supporter

⁵³⁸ Henry de Montherlant, *Théâtre, « Port-Royal »*, Paris, Gallimard, 1972.

cette attente, parce qu'elles sont lasses de la souffrance avant qu'on ait souffert ; cela se lit sur leurs visages : à livre ouvert, si elles savaient ! Je les surprends à pleurer : elles se pleurent elles-mêmes. » (p.874). Le report de l'arrivée de l'Archevêque accentue cette angoisse.

C'est dans la même appréhension que sont Marie et Georges qui attendent le retour de leur fils : « Mais il ne va pas vous manquer ! Il va revenir ! Vous dites des choses abominables. Vous semblez trouver justifiée mon angoisse. Elle est justifiée, ou elle est folle ? » (III, pp.586-587). L'inquiétude habite les deux parents qui soupçonnent la mort de leur enfant : « Dieu ! ma montre s'est arrêtée. Elle marchait il y a dix minutes encore. Elle s'est arrêtée au moment où il lui arrivait quelque chose. Il lui est arrivé quelque chose ! » (III, p.587). Georges exprime ouvertement sa peur : « Pourquoi n'aurais-je pas peur, et pourquoi ne l'avouerais-je pas ? Pourquoi ne serais-je pas naturel ? Oui, j'ai peur. Seule la Peur elle-même peut avoir plus peur que moi. Mais il ne faut pas qu'on le sache. Si on le sait je suis foutu. » (III, p.589).

Ce sentiment que décrit Montherlant constitue le point culminant de la pièce. En effet, Georges n'arrive pas à dominer sa peur, c'est alors que Marie dénonce son délire : « Vous êtes en plein délire ! » (III, p.589). Montherlant affirme d'ailleurs dans ses *Notes* : « Il est vrai. Georges, qui naguère avait des idées nobles, justes, nécessaires, maintenant se montre vil sous l'empire de la peur. »⁵³⁹. La peur occupe une grande place dans le processus de dégradation de Georges étudié en première partie.

Dans *Celles qu'on prend dans ses bras*, Ravier attend aussi que Christine cède à son désir, qu'elle lui appartienne. Cette attente est aussi désespérée à cause de l'indifférence de la jeune fille : « Un mois que je n'ai pas reçu un signe d'elle ! Un mois suspendu à ce téléphone, attendant d'y boire une lampée de vie : cette source globuleuse, extraordinaire de fraîcheur, qu'est une voix de très jeune fille jaillissant à l'improviste, par le téléphone, dans le logis aride de l'homme, et dont l'univers est transfiguré... » (II,1, p.628). Christine est comme une source de jouvence pour Ravier, elle lui donnerait « une lampée de vie », de la « fraîcheur », car sa vie est « aride ». L'attente de cet appel de Christine est comme celle du messie, le sauveur, il attend d'être transfiguré par elle.

Le suspense est permanent dans les pièces de Montherlant. Les protagonistes sont habités par cette attente, cet espoir et cette impatience qui les habitent. Georges attend que son fils soit enfin digne de lui, qu'il rentre de la guerre, les sœurs attendent l'arrivée de

⁵³⁹ Henry de Montherlant, *Tragédies sans masque*, « *Demain il fera jour* », Paris, Gallimard, 1972.

l'Archevêque, Bruno attend Rosette, Ravier attend Christine. Ce suspense permet de resserrer l'action, de la mettre en arrêt, parce que le personnage est dans l'immobilité, il n'agit pas. Cependant, tout se passe dans son intérieur, dans son cœur ; dans ce cas, on peut postuler que l'action se précipite avec l'accélération des battements du cœur. En effet, pris dans l'émotivité, les décisions affluent. Cependant, le temps dans le déroulement de l'action n'est pas toujours un allié des protagonistes. Si certains sont dans l'empressement, d'autres par contre voudraient l'arrêter, on parlera alors du temps qui participe au tragique.

II-3- Le tragique du temps

L'étude du temps comme facteur de l'action permet d'aboutir au tragique du fait qu'il est en permanente quête. En effet, les personnages de Montherlant sont des victimes du temps qui s'écoule assez vite pour eux.

Le temps échappe et fuit pour Pedro et Inès qui voudraient jouir pour quelques moments seulement de ce bonheur qui leur est privé : « Ne parle donc pas ! Cet instant qui n'existera peut-être jamais plus. [...] Mais que cet instant ne me soit pas retiré. Un instant, un petit instant encore, que je repose sur l'épaule de l'homme, là où l'on ne meurt pas. » (R.M.II, 4, p.85). Le discours émouvant d'Inès où se mêlent les ordres, les prières sur un débit haché d'exclamations et d'interrogations manifeste son désir vain et désespéré d'arrêter le temps.

De plus, le changement de décor dans cette scène quatre du deuxième acte réintroduit l'alternance intérieur/ extérieur : « Site agreste » ; et matérialise cet écoulement du temps. Il faut quelque délai entre Montemor-o-velho et le château de Santarem. Le temps est ici dramatisé, il reste quatre jours pour que Pedro se décide, ce qui signifie aussi l'arrestation et la séparation des époux. Ce temps est celui de la souffrance et de la dégradation, c'est aussi un temps tragique car il rapproche inéluctablement du terme fatal du délai fixé par le roi : « Non, tu ne peux pas savoir ce qu'ont été ces quatre jours. Il y a une façon brave et presque provocante de recevoir le premier assaut du destin. Et puis peu à peu, cela vous ronge. C'est le troisième jour qu'il faut voir un être qui a été frappé. Après trois jours, j'ai commencé à être en sueur la nuit, et à m'apercevoir qu'en ces trois jours j'avais maigri. » (II, 4, p.87).

L'amour chez ces personnages semble avoir la force de suspendre et d'annuler ce temps pathétique et menaçant : « ... Et voilà que je t'ai retrouvé. Et j'ai retrouvé l'odeur de tes vêtements... Quand je t'ai vu, mon cœur a éclaté. Ah ! Laisse-moi boire encore. Que je te

tienne dans ma bouche comme font les féroces oiseaux quand ils se possèdent en se roulant dans la poussière.»(II, 4, p.87).

Lorsque Georges Carrion répète son « trop tard » à son fils en quête d'affection, il se déroge à ses responsabilités de père. Il aurait voulu que celui-ci se confiât avec honnêteté à lui trois mois avant, maintenant il est trop tard : « Tu dis, quand les valises sont faites, tout ce qu'il fallait dire depuis trois mois. »(F.P. IV, 5, p.162). Il ne laisse aucun espoir à ce fils désespéré qui ne sait pas trop quoi suivre. Comme il le dit lui même : « Je l'ai sacrifié à l'idée que je me fais de l'homme. Elle l'a sacrifié au besoin qu'elle a de l'homme. Chacun de nous, elle et moi, parlait du sacrifice qu'il faisait. Et c'est lui seul qui était sacrifié. Fils de la femme ? Non, fils de personne. Fils de personne comme les autres. » (F.P. IV, 3, p.154).

Georges est conscient qu'il ne pourra pas refléter son image de l'homme ni la transférer à son fils. C'est pourquoi il refuse de faiblir lorsqu'il est pris d'émotion au moment de la séparation. C'est une « rupture pré- déterminée »⁵⁴⁰ qui ne requiert aucun prétexte pour la justifier. C'est une question de choix : « Mais que ce qui est commencé soit poursuivi sans faiblir.»(F.P. IV, 3, p. 154.) Dit-il. Georges a décidé de laisser, d'abandonner son fils parce qu'il l'a jugé « médiocre ».

Après avoir échoué dans le processus de transformation sur la personnalité de son fils, il capitule, manifestant une absence de volonté. Dans son dernier monologue, ce père implore Dieu afin qu'il le durcisse d'avantage pour qu'il ne soit pas à cet instant terminal, tenté de renoncer à la décision de laisser partir son enfant. La tonalité est assez pathétique. Il se réfugie dans un isolement veule. De plus, on voit le petit Guillou, plus adulte que ses parents, changeant d'idée à la fin et décidant de rester ; se heurter au refus de son père qui répète à cinq reprises le « trop tard » fatal.

Le temps a pu transformer Gillou dans son appréciation de la situation, au départ, il protège le secret de sa mère, mais après avoir certainement évalué les conséquences, il revient sur cette position, mais le temps a aussi joué en sa défaveur parce que son père lui oppose un « trop tard ». En revanche, Georges, tout au long de la pièce, cherche les raisons qui vont militer en faveur de sa séparation avec son fils, il est décidé dès le début mais n'a pas la force d'aller jusqu'au bout, le mensonge de son fils sera « l'événement » qui va lui donner raison.

⁵⁴⁰ Paul Ginestier, *Montherlant, Théâtre de tous les temps*, Paris, Seghers, 1973, p.39.

Ferrante prononce ce même « trop tard » dans l'une de ses tirades finales de *La Reine morte*. Ayant ordonné le meurtre d'Inès, il réalise soudain son inutilité. Alors qu'il hésite quelques instants, il ne se résout néanmoins pas à changer d'avis: « Il serait encore temps que je donne un contrordre. Mais le pourrais-je ? Quel bâillon invisible m'empêche de pousser le cri qui la sauverait ? [...] Il serait temps encore. -Encore maintenant. [...] Maintenant il est trop tard.»(R.M, III, 8, pp.144, 145).

On serait tenté de conclure comme Ferrante qu'Inès est sous l'emprise du destin lorsqu'il accuse le « bâillon invisible » ; ce serait obstruer le caractère sadique et criminel de cet homme, et aussi sa capacité à agir. Il n'a pas voulu manifester sa faiblesse et ne pense qu'à une sérénité qu'il aurait après l'anéantissement de l'obstacle que constitue Inès. C'est pourquoi il voit les étoiles pleines dans le ciel, demain est prometteur, parce que l'obstacle aura disparu : « Il fera beau demain : le ciel est plein d'étoiles... » (III, 8, p.145).

Cette attitude, après avoir ordonné le crime, donne une signification à cet acte, contredisant les critiques qui avaient affirmé la gratuité de cette mort. En effet, Ferrante tue pour avoir la paix de l'esprit, il tue pour lui. Il veut se débarrasser de ses hésitations qui le perturbent. C'est un homme cruel qui veut prouver sa force chancelante dans la cruauté. À travers la mort de Dona Inès, il se libère de ses soupirs, il la tue par plaisir : « Je crois que j'aime en elle le mal que je lui fais. [...] Plus je mesure ce qu'il y a d'injuste et d'atroce dans ce que je fais, plus je m'y enfonce, parce que je m'y plais » (R.M., III, 6,7, pp.138, 143.), de plus, il ajoute : « Et dire qu'on me croit faible ! Oh ! Maintenant il est trop tard. Je lui ai donné la vie éternelle, et moi, je vais pouvoir respirer.»(III, 8, p.145).

L'acte sanguinaire du terrible homme exorcise ainsi toute faiblesse. Il a bien mesuré les conséquences de son geste, le projet politique ne sera pas réalisé, de plus, en tuant cette dame, il attire sur lui la foudre de son fils, mais rien ne l'arrête plus. Il ne voudrait surtout pas donner raison à Egas Coelho, qui pour dénouer cette situation inextricable, l'entreprend sur sa faiblesse : « Votre Majesté, à cette heure, non seulement est faible réellement, sur certains points, mais sur d'autres, elle est obligée de feindre la faiblesse » (R.M. II, 1, p.64.).

Le Cardinal d'Espagne connaît aussi cette fuite du temps ; ce moine au troisième acte a pris conscience de l'inutilité des actes, il demeure paralysé alors qu'il a encore des actes à accomplir avant l'arrivée imminente du roi. Il est perplexe et pense avoir du temps pour décider, son secrétaire lui rappelle alors l'urgence du temps : « -Vous m'avez dit que cette

affaire devait être réglée avant l'arrivée du roi ; que vous vouliez le mettre devant le fait accompli. Le temps presse. Je vois les minutes sur votre table.

- Le temps presse ! » Le temps ne presse pas quand les nuages se transforment et se défont. Je vous donnerai réponse demain matin. » (C.E., III, 1, pp.93-94).

Le cardinal ignore la menace du temps, en réalité il voudrait l'arrêter, il y croit toujours et ne semble pas vouloir accepter l'idée d'une prochaine réforme. Mais les minutes s'égrainent et bientôt ce sera tard de faire quelque chose dans les affaires de l'Etat, mais n'est-ce pas ce qu'il veut ?

Remettre tout à demain lui permet de gagner du temps, de l'immobiliser, or celui-ci refuse de jouer davantage en sa faveur car Cardona s'est joué de lui, il attend impatiemment la lettre du Roi qui va mettre fin à la dictature de son oncle.

Ainsi perçu, le facteur temps n'est pas toujours en accord avec les desseins des protagonistes. Il est un élément que les personnages ne réussissent pas à maîtriser, généralement, il se joue d'eux, leur donnant l'impression d'être au-dessus des autres. Si les uns n'arrivent pas à gérer le temps c'est du fait de leur âge et de leurs convictions, alors que d'autres s'accordent bien avec ce temps.

Conclusion

L'étude du temps et de l'espace nous a permis d'approcher et de cerner le fonctionnement de l'action (au sens de l'intrigue). Les personnages de Montherlant sont placés dans un chronotope qui a partie liée avec l'action. À travers ces éléments, on imagine comment et pourquoi certains faits et projets sont mis en route. Ces aspects de la dramaturgie participent à remplir les événements dans le temps et l'espace compris entre la première résolution et son accomplissement. Le contexte, considéré comme la situation concrète où des propos sont émis, ou proférés, le lieu, le temps, l'identité des locuteurs sont des éléments dont on a besoin pour comprendre et évaluer l'intrigue. Le chronotope sera adjuvant ou opposant des protagonistes, ou même les deux à la fois. L'action est, à travers cette étude, tributaire du temps et de l'espace.

Le temps et l'espace évoluent dans une dynamique réelle. Les personnages vivent dans un milieu qui leur est hostile même lorsqu'ils s'y comportent en maîtres. Cette illusion de domination spatiale est un leurre comme le sont la plupart des personnages qui vivent dans l'aveuglement. Ceux qui au départ sont dans une situation de force, parce qu'ils occupent et

dominant tout l'espace se retrouvent à la fin dépossédés de celui-ci, soit par la mort soit par la destitution ou les deux. De manière globale, cet espace à la fin se transforme en obstacle et la fuite reste la seule solution.

Les sujets des pièces de Montherlant sont comme emprisonnés dans un espace dont ils sont pourtant les maîtres. Ils se sont enfermés dans les déterminismes de leurs idéaux ce qui rend leur agonie, et leur échec plus douloureux. Écartés dans leur morale et inaccessible aux autres, ces êtres de papier s'établissent comme leurs propres bourreaux. L'intérieur est pour certains synonyme de mort et d'exil, pour d'autres il est le lieu du pouvoir et de la grandeur alors que l'extérieur donne l'impression d'être un lieu de quête, celui qui octroi la liberté dans certains cas et dans d'autres, il renvoie à la mort. On pourrait comme avec Racine⁵⁴¹ parler de la tragédie de l'enfermement. Chaque personnage se trouve emprisonné dans un mode de vie, dans un espace qui devient un obstacle à son ouverture vers les autres.

Le temps aussi contribue à rendre compte de cette dynamique de l'action à travers l'absence de l'unité de temps⁵⁴², les actions se déroulant au-delà de vingt-quatre heures, les changements climatiques, le décor. Le temps est aussi un élément qui manque aux personnages en action. Si pour les uns il est mort dans la mesure où ils sont dans l'incapacité d'agir parce que dominés par une passion forte, pour d'autres, il est l'occasion de se transformer, en passant, sous l'effet d'un événement qui est parfois une péripétie, d'un état à l'état opposé.

Ces deux éléments à savoir l'espace et le temps lient les différents événements dans la mesure où l'intrigue tient du début jusqu'à la fin. Le détail non négligeable est que Montherlant se sert aussi des péripéties dans ses pièces même s'il les a appelé « tintamarre grossier »⁵⁴³.

⁵⁴¹ Racine, cité par Jean-Marie, Thomasseau, dans *Drame et Tragédie*, Paris, Hachette, 1995, p.91.

⁵⁴² La règle des trois unités est un ensemble de lois élaborées en France tout au long du XVII^{ème} siècle, formulée clairement pour la première fois par l'Abbé d'Aubignac. Ces règles régentaient une bonne partie du langage théâtral de l'époque et fondèrent le théâtre classique. Boileau résumait ainsi cette règle : « qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »

L'action ne doit pas dépasser une « révolution de soleil » (Aristote), elle doit se dérouler dans un même lieu (décor de palais pour la tragédie et intérieur bourgeois pour la comédie), tous les événements doivent être liés et nécessaires. L'intrigue principale tient du début jusqu'à la fin. L'œuvre doit contenir une seule intrigue majeure. Cette règle avait pour but de ne pas éparpiller l'attention du spectateur avec des détails comme le lieu et la date, pour qu'il se concentre sur l'intrigue qui devait le toucher et l'édifier ; et ainsi respecter la bienséance et donner de la vraisemblance aux faits présentés.

⁵⁴³ Henry de Montherlant, *Théâtre*, préface de *Port-Royal*, Op. Cit. p.842.

Conclusion générale

Lorsque Montherlant déclare : « Depuis des milliers d'années, et partout- en Orient comme en occident-le théâtre vit dans le faux. »⁵⁴⁴, Il fortifie sa vision de l'art dramatique dans laquelle la peinture des sentiments humains doit prendre le pas sur les règles de l'art dramaturgique. Le dramaturge consacre son théâtre à la psychologie : « Tout vient des êtres » disait-il dans *L' Exil*, une de ses pièces à succès. Sa focalisation sur tout ce qui concerne l'humain l'a conduit à la connaissance du cœur et de l'esprit de l'homme, ainsi que l'attestent les propos de Jean-Luc Dejean⁵⁴⁵ : « Descendre dans la profondeur de ce subconscient où s'enchevêtrent les impulsions, où naissent les motivations, telle est la démarche constante de ce fouilleur d'âmes. ».

Dans l'introduction de cette étude, nous nous interrogeons sur le fonctionnement et les catégories de l'action dans les pièces théâtrales de Montherlant (*La Reine morte, Fils de personne, Demain il fera jour, Celles qu'on prend dans ses bras, Un incompris Le Maître de Santiago et Le Cardinal d'Espagne*). Puisque la notion d'action a fait l'objet de plusieurs critiques de l'œuvre théâtrale de cet auteur, qui au reproche : « Il n'y a pas d'action. » répond : « Et l'action intérieure ? Ce cri, « de l'action ! », appliqué à l'action théâtrale, est poussé par les mêmes qui réclament « de l'action ! » dans la vie. (Et ce besoin d'action, c'est-à-dire d'agitation, j'ai écrit maintes fois ce que je pensais.) Ces « mêmes » sont toujours des hommes, c'est-à-dire des frelons excités ; ils ignorent l'action intérieure, que n'ignorent pas les femmes, en cela bien supérieures à eux. »⁵⁴⁶.

L'étude de cet élément, partiellement influencé par la *Poétique* d'Aristote nous a révélé quelques tendances fortes de la dramaturgie de Montherlant que nous avons présentées en trois parties.

La première a présenté l'action dramatique et la philosophie de l'homme chez Montherlant. Pour Aristote, la tragédie est l'imitation d'une action et celle-ci suppose des personnages agissant, lesquels sont par nécessité de tel ou tel caractère ou pensée. Aristote distingue alors deux causes naturelles qui déterminent les actions, à savoir la pensée et le

⁵⁴⁴ Montherlant, cité par Jean-Luc Dejean, dans *Où en est la France ? Le Théâtre français d'aujourd'hui*, Paris, Fernand Nathan-Alliance française, 1971, p.36.

⁵⁴⁵ Jean-Luc Dejean, *Où en est la France ? Le Théâtre français d'aujourd'hui*, Paris, F. Nathan-alliance Française, 1971, p.36.

⁵⁴⁶ Henry de Montherlant, *Théâtre, Notes de Fils de personne*, Paris, Gallimard, 1972, p.273.

caractère. Le caractère est pour lui⁵⁴⁷ : « Ce qui nous fait dire des personnages que nous voyons agir qu'ils ont telles ou telles qualités. », la pensée est : « Tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou déclarer ce qu'ils décident. ». De ce point de vue, l'action a été analysée selon les caractères, et selon les pensées (Deuxième partie).

L'action étant intérieure⁵⁴⁸, elle décrit les états variés de l'âme chez un personnage qui oscille entre des tensions contradictoires: il en ressort que ces drames décrivent des sujets pris entre la construction de leur grandeur et la destruction de celle-ci. L'action s'organise de ce fait en trois temps, les personnages commencent par donner une image de force, de puissance et de grandeur, puis se perdent dans une ambiguïté et une incohérence, leur action va les conduire à la destruction de cette prétendue grandeur à travers des actes désagréables. L'ambiguïté et l'incohérence constituent les moteurs de cette action dramatique.

Les caractères conditionnent les actions des personnages : ambigus, leurs actes le sont aussi, ils sont indéterminés tout comme leurs desseins. L'action du personnage sera teintée par cette nuance d'ambiguïté, d'incohérence qui la voue à l'échec. Marie- Claude Hubert⁵⁴⁹ parle du tragique de l'aléatoire parce que les raisons qui dictent la conduite des personnages ne sont pas toujours éclaircies, en effet, la mobilité qui est un des traits de caractère des personnages de Montherlant engendre de façon prévisible des actes les plus imprévisibles.

Cette incohérence met en difficulté la tradition d'Aristote qui prône « l'égalité », c'est-à-dire la cohérence des personnages dramatiques car pour le dramaturge, réclamer au théâtre des caractères « nets et bien dessinés », relève de la convention⁵⁵⁰. Cependant dans la vie, les caractères sont incohérents, et c'est là la vérité des personnages dramatiques qui: « ou bien,

⁵⁴⁷ Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, chap. 6, pp. 87-88.

⁵⁴⁸ C'est-à-dire se situant dans le passage d'un état à un autre dans le caractère, Le caractère est l'ensemble des traits physiques, psychologiques et moraux d'un personnage ; c'est le personnage dans son identité psychologique et morale, c'est encore le portrait de l'intériorité des personnages.

⁵⁴⁹ Marie-Claude Hubert, *Préface de La Reine morte*, Paris, Gallimard, 2006, p.22.

⁵⁵⁰ Montherlant a raillé les vieilles conventions dramatiques qui postulent l'unité des personnages et leur cohésion. Au nom du réalisme, il réclame au contraire pour le dramaturge le droit à l'incohérence et à l'illogisme à condition qu'il se tienne dans les limites du réalisme, de la vraisemblance, et de l'unité d'ensemble. Ce fractionnement du personnage influence la structure du drame. En effet, le théâtre intérieur décrit les variations chez un personnage, de la lucidité, de la puissance, de la volonté, à l'aveuglement, la faiblesse et au manque de volonté.

par richesse, ils sont disparates et incohérents. Ou bien, par pauvreté, ils sont flous et pâles. »⁵⁵¹.

Ces mutations s'effectuent presque toutes dans le même sens, celui de la dégradation et de l'avilissement. Cette situation est la conséquence de l'isolement des personnages qui mènent des entreprises individuelles, chacun s'enfermant dans sa propre tragédie.

L'étude de l'action dans sa dimension intérieure a permis de constater que les actions des personnages sont accomplies sous le coup de l'impulsion, sans aucune motivation précise. Sous l'effet d'un événement, une âme passe d'un état à l'état opposé. Le nihilisme évoqué par Montherlant est celui des ennemis de l'action, de ceux qui sont las de vivre et qui errent parmi les hommes comme des spectres, différent de la conception nihiliste qui conduit à la nostalgie de la fin du monde qui est active et destructrice. Montherlant évoque alors la question de l'action et de l'inaction, l'absurdité, la vanité de l'action humaine, régie par le hasard et l'arbitraire. Les personnages à la fin acceptent que leurs actes sont inutiles et vains. De plus selon certains personnages, l'action altère le rêve et impose la dégradation de la qualité humaine.

Se démarquant d'une conception ordinaire de l'action synonyme de mouvement et d'agitation physique, Montherlant nous replonge dans la tradition antique avec une autre considération de l'action, faite de mouvement, de violence et même de brutalité : l'action intérieure. Il s'agit des turbulences dans l'intériorité des personnages, turbulences qui se matérialisent dans la parole et les pensées.

Pour compléter cette analyse des caractères qui conditionnent l'action des personnages, une étude de l'action dans sa dimension traditionnelle⁵⁵² a été menée, il était question d'étudier l'action comme intrigue. Depuis Aristote, la tragédie est l'imitation d'une action complète et entière, ayant une certaine étendue : « Est entier ce qui a commencement, milieu et fin. »⁵⁵³. Montherlant a respecté ces impératifs de la dramaturgie qui conditionnent la nature de l'action dramatique. Cependant, il faut noter qu'il préfère une action simple c'est-à-dire selon Aristote celle, tout en étant cohérente et une, qui connaît un changement de fortune sans péripétie ni reconnaissance ; alors que l'action complexe se produit avec ces derniers.

⁵⁵¹ Montherlant, *Notes de théâtre, Op. Cit.* p.1389.

⁵⁵² Selon le schéma de la dramaturgie classique à savoir une suite logique de faits.

⁵⁵³ Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, p.91.

Néanmoins l'intrigue ne se dérobe pas à cette règle, dans sa construction, car les faits relatés suivent un enchaînement logique, avec une exposition, un nœud et un dénouement remplissant respectivement les conditions posées par les règles de la dramaturgie.

La deuxième partie de cette étude avait pour ambition de montrer qu'au théâtre et plus particulièrement chez Montherlant, la parole avait le pouvoir de produire des actes. Aristote a parlé de la pensée. Cette partie est consacrée à l'action comme faire, comme acte. Au théâtre, prononcer ne serait-ce que quelques mots dans une situation donnée ne se limite pas à transmettre une information: c'est en soi accomplir une action, un acte, qui provoque un effet, puisque tout ou presque passe par la parole. C'est au fur et à mesure des interventions verbales que les positions et les relations des personnages se modifient, que l'action au sens de l'intrigue progresse. L'approche linguistique choisie pour analyser ce phénomène est la pragmatique qui a été précédemment complétée par une analyse du processus de communication au premier chapitre de cette partie. Ces approches ont permis de comprendre combien la parole des personnages entraîne l'action, le faire, jusque dans ses moindres développements.

D'autre part, l'action extérieure, entendue comme le faire du personnage, son agir, le mouvement physique, est supplantée par la parole. Les personnages, dominés par des sentiments contradictoires ou incertains, sont dans l'incapacité d'agir, en revanche, ils parlent et leur parole est acte. Le deuxième chapitre de cette partie, réservé à l'analyse de l'action à travers les schémas actantiels a élaboré le système de tensions entre les actants, représenté par la structure actantielle de Propp et Greimas qu'Anne Ubersfeld a adaptée aux exigences de l'analyse dramaturgique. Il s'agissait, lors de l'analyse sur le plan de l'action des pièces de Montherlant, d'identifier les actants qui occupent ces six fonctions, actants qui sont des individus, des collectivités ou des entités abstraites. Le constat est encore que la dramaturgie de Montherlant est celle de l'échec des personnages, parce que la plupart des protagonistes échouent dans leur entreprise.

Le temps et l'espace sont aussi des éléments qui permettent de comprendre et d'expliquer l'action dramatique car cette dernière implique une chronologie et un lieu dans lequel les personnages qui agissent évoluent. L'espace a été identifié comme un élément déterminant dans les agissements des personnages. Pour certains il est un élément redouté et pour d'autres il est une quête. De plus, les personnages sont parfois des prisonniers de cet environnement qui est source de bonheur ou de malheur, d'amour ou de tristesse.

Le talent de Montherlant est reconnu par de nombreux critiques qui font abstraction de son détachement à « tout un ordre du monde », et s'intéressent à l'art. À propos de *La reine morte*, Gabriel Marcel⁵⁵⁴ reconnaît « l'extraordinaire sûreté dans la progression dramatique » de la pièce. Il ajoute, concernant *Le Maître de Santiago* : « [...] C'est à mon sens une des plus belles pièces de notre théâtre contemporain. »⁵⁵⁵.

Compte tenu de toutes ces considérations, Montherlant appartient à quelle époque serions nous tentés de demander ? Dans son œuvre, Montherlant opte pour une forme classique qui n'exclut pas pourtant la variété de style et de ton. Sa langue dépouillée mais très vivante, précise, efficace laisse place tantôt au lyrisme, tantôt à un humour mordant.

Certains pensent qu'il n'est pas de son temps. Mais la préoccupation majeure de l'auteur du *Cardinal d'Espagne* est d'orienter chacune de ses pièces autour de « problèmes qui se rapportent à la nature permanente de l'homme ». Cette conception selon Jacques Robichez⁵⁵⁶ le met en position antinomique avec le théâtre contemporain : « Pas une seule fois il n'y cite Beckett ou Ionesco. Et d'ailleurs aucune véritable innovation scénique dans son théâtre. Pas de thèse, non plus, chez lui ; pas de démonstration ; nul souci de métaphysique. ».

Même lorsqu'il traite des questions politiques dans certaines de ses pièces à l'instar de *La Reine morte* et du *Cardinal d'Espagne* ce n'est qu'un prétexte pour l'analyse et l'investigation de la conscience. Son théâtre ne cherche qu'à faire voir les « cheminements des âmes humaines », pour utiliser ses propres termes. Ainsi, malgré son refus de reconnaître en Racine son maître, L'auteur de *Fils de personne* avoue être touché par ce dernier. Mais se démarque de la dramaturgie classique dans la mesure où il refuse le principe d'imitation qui obstrue l'originalité.

Cependant, Pierre Moreau⁵⁵⁷ déclare que Montherlant est un moraliste classique à travers sa morale d'héroïsme, de grandeur, de dureté, de sérénité et de clarté. En effet, l'image de grandeur qu'il décrit, s'accorde à un temps révolu. Il prône le dédain et son sens du mot bonheur est différent de celui des médiocres. L'amour et les femmes occupent aussi une place

⁵⁵⁴ Gabriel Marcel, *Nouvelles littéraires*, 13 octobre 1966.

⁵⁵⁵ *Id.*, *Ibid*, 1947.

⁵⁵⁶ Jacques Robichez, *Le théâtre de Montherlant*, Paris, SEDES, 1973, p.203.

⁵⁵⁷ Pierre Morreau, *Ames et thèmes romantiques*, Paris, Librairie José Corti, 1965.

insignifiante. L'action pour sa part est classique à travers sa simplicité et son dépouillement, et la définition qu'il lui attribue satisferait Corneille ou Racine :

Une pièce de théâtre ne m'intéresse que si l'action extérieure, réduite à sa plus grande simplicité, n'y est qu'un prétexte à l'exploration de l'homme ; si l'auteur s'est donné pour tâche non d'imaginer et de construire mécaniquement une intrigue, mais d'exprimer avec le maximum de vérité, d'intensité et de profondeur un certain nombre de mouvements de l'âme humaine ⁵⁵⁸

Paul Ginestier caractérise l'action chez Montherlant d'accessoire-essentiel parce que les techniques sont loin des préoccupations de l'auteur tout en gardant une forme de systématique⁵⁵⁹. L'action du héros consiste en la destruction d'une image qu'il s'est forgée. Celle de *La Reine morte* est contenue dans l'histoire du roi, vieil homme qui va devoir lâcher la corde et qui veut se prouver qu'il vit, qu'il est puissant, qu'il a toujours raison. Tous les actes qu'il va poser devront concourir à la satisfaction de tous ces désirs.

Georges Carrion comme le fait remarquer Henri Clouard⁵⁶⁰ met en cause comme son auteur, l'éducation de la jeunesse abandonnée aux démons de l'indulgence, de la facilité et de la veulerie. Trop exigeant envers son fils, il finit par briser l'image grandiose qu'il veut laisser paraître par sa maladresse et son refus de sentiments. L'action de la pièce résultera de cet acharnement du père pour une éducation parfaite de son fils, tout comme de ce déchirement interne qui fait passer le père du héros à l'anti-héros. Cette dégradation de Georges se poursuit dans *Demain il fera jour* à travers la peur qui pousse le héros à envoyer son fils à une tâche périlleuse pour sa vie, lui naguère qui avait des idées nobles, justes, nécessaires, se montre vil sous l'empire de la peur. Dans cette pièce, l'amour se mue en indifférence. En réalité, la dégradation de ce personnage s'opère au fil des années, durant la guerre et depuis, car Georges ne croit plus en rien.

En appelant le châtiment sur l'Espagne qu'il juge souillée et perdue, Alvaro anéantit tous les signes de grandeur d'âme qu'il défend. Dressé par l'orgueil au seuil des tâches qui le distrairaient de Dieu et dont il ne veut pas, il se jette, vidé de toute humanité, dans l'abîme absolu qu'il appelle divin. *Le Cardinal d'Espagne* heurte et brise l'arrogance de Cisnéros contre le caractère pur de Jeanne la folle. Le cardinal, dictateur et tout-puissant se retrouve et se reconnaît en cette femme qui lui montre la vérité, détruisant ainsi ses prétentions à la

⁵⁵⁸ Montherlant, *Notes de théâtre, op. Cit.*

⁵⁵⁹ L'action reflète l'harmonie de la totalité de l'œuvre dans la mesure où chaque élément tient son rôle.

⁵⁶⁰ Henri Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, de 1950 à 1960*, Paris, Albin Michel, 1962, 647p, p.280.

grandeur et sa fierté. *Port-Royal* présente l'angoisse des sœurs de cette communauté livrées au désaveu du pouvoir, la perte de leur foi est la conséquence de cette dégradation morale qui est le produit de la peur, de l'angoisse ; Ravier voudrait conquérir la jeune Christine qui ne l'aime pas, mais il finit par y arriver sans convictions parce que la fille se donne à lui sans amour ; Bruno de son côté est un fêru de la ponctualité, il voudrait se protéger de la faiblesse que lui cause son attachement à Rosette, il se considère alors comme un héros parce qu'il a pu éconduire la jeune retardataire, par son intransigeance, il anéantit la portée de ses principes.

Cette étude sur l'action dans le théâtre de Montherlant est une amorce dans le vaste champ de la dramaturgie en général et celle de Montherlant en particulier. Malgré le recul de l'auteur par rapport aux conventions théâtrales, force est de constater que cette œuvre est construite dans la tradition théâtrale classique et moderne. De plus, Montherlant est resté fidèle à la simplicité telle que la présentait Aristote dans l'organisation de la structure profonde de ses pièces.

BIBLIOGRAPHIE

Dans cette bibliographie, figurent les ouvrages lus et utilisés.

I- Corpus sur Henry de Montherlant

La Reine morte, Paris, Gallimard, 1942.

Fils de personne, Paris, Gallimard, 1944

Le Maître de Santiago, Paris, Gallimard, 1947

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

Théâtre, « *Demain il fera jour* », « *Un Incompris* », « *Celles qu'on prend dans ses bras* », « *Port-Royal* », Paris, Gallimard, 1972.

II- Essais et textes théoriques de Montherlant

La Tragédie sans masques, Notes de théâtre, Paris, Gallimard, 1972.

Aux Fontaines du désir, Paris, Gallimard, 1927.

III -Ouvrages consacrés à Henry de Montherlant

Arx (d') Paule, *La Femme dans le théâtre de Montherlant*, Paris, Nizet, 1973.

Banchini, Fernando, *Le Théâtre de Montherlant*, Roma Fratelli, Palombi editori, 1971.

Batchelor John, *Existence et imagination, Essai sur le théâtre de Montherlant*, Paris, Mercure de France, 1970.

Beer Jean (de), *Montherlant*, Préface de Montherlant, Paris, Flammarion, 1963.

Blanc André, *L'Esthétique de Montherlant*, Paris, S.E.D.E.S, 1995.

Blanc André, *Montherlant ou le pessimisme heureux*, Paris, éd. du Centurion, 1968.

Blanc André, *Les Critiques de notre temps et Montherlant*, Paris, Garnier, 1973.

Blanchet André, *La Littérature et le spirituel, III, «Le Cardinal d'Espagne ou le mystique manqué»*, Auber, 1961.

Bordonove Georges, *Henry de Montherlant, Classiques du XX^e siècle*, Paris, éd. universitaire, 1954.

Bodart Roger, *A la rencontre de Montherlant*, Bruxelles, Ed. De la Sixaine, 1946.

Brulard Roger, *Montherlant et ses masques*, Bruxelles, éd. de la Lecture au foyer, 1953.

Favre Frantz, *Montherlant et Camus, une lignée nietzschéenne*, Archives des lettres Modernes, N° 8, Paris- Caen, Lettres Modernes Minard, 2000.

Garet Jean-Louis, *Un Ecrivain dans le siècle, Henry de Montherlant*, Paris, Edition des Ecrivains, 1999.

Ginestier Paul, *Montherlant. Théâtre de tous les temps*, Paris, Seghers, 1973.

Lancrey-Javal Romain, *Le Langage dramatique de La Reine morte*, Paris, P.U.F. 1995.

Laprade Jacques (de), *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, 1950.

Magi Henriette, *Les Femmes dans l'œuvre de Montherlant*, Toulouse, Lyon et fils, 1937.

Marissel André, *Henry de Montherlant, Classiques du XX^e siècle*, Paris, éd. Universitaires, 1966.

Maurois André, *D'Aragon à Montherlant*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1967.

Meriel Etienne, *Henry de Montherlant*, Paris, éd. de la Nouvelle Revue critique, 1936.

Mohrt Michel, *Montherlant «Homme libre»*, Paris, Gallimard, 1943.

Mondini Bona, *Montherlant du côté de Port- Royal, la pièce et ses sources*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1962.

Perruchot Henri, *Montherlant*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque Idéale», 1959.

Pomès Mathilde, *Deux aspects de Montherlant*, Paris, Ed. Les Nourritures terrestres, 1934.

Robichez Jacques, *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, S.E.D.E.S, 1973.

Saint-Pierre Michel (de), *Montherlant, bourreau de soi-même*, Paris, Gallimard, 1949.

Saint- Robert Philippe (de), *Montherlant le séparé*, Paris, Flammarion, 1969.

Sandelion Jeanne, *Montherlant et les femmes*, Paris, Plon, 1950.

Simon Pierre-Henri, *Théâtre et destin*, Paris, A. Colin, 1959.

Sipriot Pierre, *Montherlant par lui-même*, coll. «Ecrivains de toujours», Paris, Ed. Du Seuil, 1953.

Sito Alba Manuel, *Montherlant et l'Espagne, Les sources hispaniques de La Reine morte*, Paris, Klincksieck, 1978.

Surer Paul, *Le Théâtre français contemporain*, Paris, S.E.D.E.S, 1964.

Therive André, *Moralistes de ce temps*, Paris, Amiot-Dumont, 1948.

Weiss Auréliu, *Héroïnes du théâtre de Montherlant*, Paris, Les Lettres modernes, 1968.

IV- Ouvrages partiellement consacrés à Montherlant

Akutagawa Hitomi, *L'écriture dramatique dans « La ville dont le prince est un enfant »*, 1983. (Thèse, inédit).

Bourdolle Michèle, *Spiritualité et culte de la personnalité dans le théâtre d'Henry de Montherlant*, 1965, (mémoire D.E.S. Faculté des lettres de Poitiers).

Debrie- Panel Nicole, *Montherlant: L'Art et l'amour*, Paris, éd. du Trident, 1990, (Mémoire DES de philosophie).

Dorian Jean-Pierre, *Jours et nuits de Paris, Introduction de Montherlant*, Paris, Editions Mondiales, 1953.

Evrard Franck, *Le Théâtre français au XX ème siècle*, Coll. Thèmes et études, Editions marketing, Paris, 1995.

Gagnon Claude- Marie, *Etude psychocritique de quatre pièces de Montherlant: (La Reine morte, Fils de personne, Un incompris, Malatesta)*, Québec, Université Laval, 1978, (mémoire de littérature).

Guitz Mireille, *La Femme dans le théâtre de Montherlant*, 1954, (D.E.S de Lettres, Université de Toulouse).

Haedens Kleber, *Une histoire de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1954.

Handoussa Soad, *Montherlant auteur dramatique d'après La Reine morte, Le Maître de Santiago, Le Cardinal d'Espagne*, 1966, (Thèse pour l'Université du Caire, Faculté des lettres).

Marcel Gabriel, *L'Heure théâtrale de Giraudoux à J.-P. Sartre*, Paris, Plon, 1959.

Mauriac François, *L'Ecrivain et l'événement*, Paris, Siloë, 1947.

Perruchot Henri, *La Haine des masques* Paris, Plon, 1955.

Perruchot Henri, *Montherlant*, Paris, Gallimard, 1969.

Rousseaux André, *Littérature du XX^e siècle*, t. V, Paris, Albin Michel, 1955.

Simon, Pierre-Henri, *Procès du héros*, Paris Seuil, 1950.

Stephan Andrée, *Le Théâtre de Montherlant, incarnation d'une vision du monde*, 1981(thèse, inédit).

Simon Pierre-Henri, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle*, t2, Paris, Armand Colin, 1967.

Simon Pierre-Henri, *Témoins de l'homme: La Condition humaine dans la littérature contemporaine*, 6^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 1966.

Stephan Andrée, *Le Théâtre de Montherlant, incarnation d'une vision du monde*, 1981(thèse, inédit).

Surer Paul, *Cinquante ans de théâtre*, Paris, SEDES, 1969.

Thérive André, *Moralistes de ce temps*, Paris, Amiot- Dumont, 1948.

Vintrou Michel, *Le Sacrifice dans le théâtre de Montherlant*, 1952, (D.E.S de Lettres, Université de Toulouse).

Willmote Christiane, *Le Théâtre de Montherlant et l'Espagne*, Université de Paris, 1965 (D.E.S. Institut de littératures modernes comparées).

V- Articles et revues

Brincourt André, *Le Figaro*, « « Le Cardinal d'Espagne » ou la rencontre du pouvoir et de la folie », 25 novembre 1964.

Herr Maurice, *La Croix*, « *La Terrible leçon du « Cardinal d'Espagne »* », 26 novembre 1964.

Matzneff Gabriel, *Combat*, « *Le vieil homme et le pouvoir* », « *C'est le royaume qui est la mort* », « *La bouche de la folie* », 24 novembre 1964.

Matzneff Gabriel, *Henry de Montherlant*, dans Direction des archives de France, Célébrations nationales, 1995.

Merlin Janine, *Paris jour*, Interview de Montherlant : « *Je suis un écrivain méconnu* », 24 novembre 1964.

Michel Jacqueline, dans *Revue de la littérature française et comparée*, « *Le Cardinal d'Espagne: Jeux et masques de la peur* », n° 3, novembre 1994.

Pierrot Jean, dans *Revue de la littérature française et comparée*, « *Aspects de la temporalité dans la Reine morte* », n°3, novembre 1994.

Rebierre Jean-Roger, *La Tribune de Genève*, *Henry de Montherlant, un auteur classique du XX^e siècle*, 26 novembre 1964.

Revue de La Table ronde, numéro spécial consacré à Montherlant, Novembre 1960.

Treich Léon, *L'aurore*, « Critiques », « *Le plus actuel des grands drames de Montherlant : Le Cardinal d'Espagne* », 25 novembre 1964.

VI- Ouvrages de synthèse consacrés aux méthodes littéraires générales

Barthes Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communication n°8, Paris Seuil, 1996.

Delcroix Maurice et Hallyn Fernand (éd.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gambloux, éd. Duculot, 1987.

Kibedi Varga Aron, *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981.

Greimas A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

Propp Vladimir, *La morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et 1970.

Rohou Jean, *Les Etudes littéraires. Méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, coll. Université, 1993.

Van Gorp, Dirk Delabatista, et alii, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001.

VII- Ouvrages sur la pragmatique

Austin J. L., *Quand dire c'est faire*, trad. Par Lane G. Paris, Seuil, Collection Points, 1970.

Austin, J. L. *Les Actes de langage. Essai de Philosophie du langage*, trad. par Pauchard. H. Paris, Hermann, 1972.

Austin, J. L. *Sens et expression, étude de la théorie des actes de langage*, Editions de Minuit, Paris, 1982.

Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Berrendonner, A., *Eléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981.

Chomsky Noam, *Réflexion sur le langage*, Paris Flammarion, Coll. Champs, 1981.

Cornulier (de) B. *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, Coll. Savoir, 1972.

Eluerd R., *La Pragmatique linguistique*, linguistique générale, Coll. Université, Paris, Nathan, 1985.

Kerbrat-Orecchioni, C., *Les Interactions verbales*, T2, Paris, Armand Colin, 1992.

Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 3^{ème} édition, Paris, Armand Colin/Masson, 1980, 1997.

Maingueneau D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, Bordas, 1990.

Recanati F., *Les Enoncés performatifs : contribution à la pragmatique*, Paris, Minuit, Coll. Proposition, 1981.

Searle J. R., *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, Coll. Savoir, 1972.

Vernant Denis, *Du Discours à l'action. Formes sémiotiques*, Paris PUF, 1997.

VIII- Ouvrages théoriques sur le texte théâtral

Aristote *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres- Gallimard, 1996.

Bertrand D., Haquette J.-L., et alii, *Le Théâtre*, coll. Grand Amphi, Rosny, Bréal, 1996.

- Couty Daniel et Rey Alain, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980 (réed. 1989)
- Hubert Marie-Claude. *Le Théâtre*, Paris, A. Colin, coll. Cursus, 1989.
- Jomaron Jacqueline, *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1989.
- Mignon P. L., *Panorama du théâtre au XX^{ème} siècle*, Paris, Gallimard, 1978.
- Mignon P. L., *Le Théâtre du XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. Folio-Essais, 1986.
- Monod Richard, *Les Textes de théâtre*, Lyon, CEDIC, «Textes et non-textes», 1977.
- Ricœur Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- Ricœur Paul, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
- Ricœur Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.
- Ryngaert Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999.
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre*, 4^e ed. , Paris, Editions sociales, coll. Essentiel, 1982.
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre à*, Paris, Belin, 1996.
- Vinaver Michel, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, «L'Aire théâtrale», 1982.
- Picon G. *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Ed. Gallimard, nouv. Ed.1960.

IX- Ouvrages consacrés au langage théâtral

- Kerbrat-Orecchioni Cathérine, «*Le Dialogue théâtral*», dans *Mélanges*, Paris, P.U.F, 1985, Pratiques, n°41, 1984.
- Kowlan Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, (coll. Université) 1992.
- Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris: Armand Colin, 1972 (1980 P.U.F).

X- Ouvrages consacrés à l'histoire du théâtre

- Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1981.
- Coupré Alain, *Le Théâtre. Texte, dramaturgie, histoire*, Paris, Nathan, 1995.

Descotes M., Hubert Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998.

Jamaron Jacqueline, *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1989, 2è vol.

Jouanny Sylvie, *La Littérature française du 20^e siècle*, t.2. Le théâtre, Paris, A. Colin, 1999.

Monique Borie (et alii.), *Esthétique théâtrale*, Paris, S.E.D.E.S, 1982.

Moussinac Pierre, *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris, Amiot-Dumont, 1957.

Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

Roubine Jean –Jacques, *Théâtre et mise en scène*, Paris, P.U.F., (1880-1980).

Ryngaert J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

Souriau Étienne, *Les Grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1963.

Vilar Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, Champion, (Gallimard), «Idées», n°33, 1955.

XI- Ouvrages sur la tragédie

Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod, 1999.

Brecht Bertold, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, l'Arche (2 vol.), 1972.

Coupré Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1998.

Lanson Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, 1927.

Lazare Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle* Paris, P.U.F, 1980.

Morel Jacques, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, «U, Lettres françaises», 1964.

Rohou Jean, *La Tragédie classique*, Paris, S.E.D.E.S., 1996 (1871).

Scherer Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1950.

Scherer Jacques, Martine de Rougemont et Monique Borie, *Esthétique théâtrale: textes de Platon à Brecht*. Paris, S.E.D.E.S/Centre de documentation universitaire, 1982.

Thomasseau Jean-marie, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995.

Truchet Jacques, *La tragédie classique en France*, Paris, P.U.F, 1975.

XII- Ouvrages sur la notion du tragique et son contenu

Sauriau Etienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

Scheler Max, *le Phénomène tragique*, (trad. M. Dupuy, dans Mort et survie), Paris, Aubier, 1915.

XIII- Ouvrages sur le drame

Bourassa André G., *Le Texte dramatique, ses formes et ses fonctions*. 1970, Recueil de textes. Montréal, 1997.

Lioure Michel, *Le drame*, Paris, Armand Colin, 1963.

Marcé-Barbier Nathalie, *Lire le drame*, Paris, Dunod, 1999.

Polti Georges, *Les trente-six situations dramatiques*. Paris : Mercure de France, 1924.

Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, 2^e éd. Montreux, L'Aire théâtrale, 1981.

Souriau Étienne, *Les Deux- cent mille Situations dramatiques*, Paris, Flammarion, «Bibliothèque d'esthétique», 1970(1950).

Szondi Peter, *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, «Théâtre», 1983.

Thomasseau Jean-marie, *Drame et tragédie*, paris, Hachette, 1995.

Vinaver Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Paris, Actes Sud, 1993.

XIV- Ouvrages sur le théâtre moderne

Aubignac François Hédélin d', *La Pratique du théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 [1657].

Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

Brecht Bertold, *Ecrits sur le théâtre*, 2vol Paris, L'Arche, 1972.

Claudé Paul, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, «Pratique du théâtre», 1966.

Diderot Denis, *Discours de la poésie dramatique*, Paris, Larousse « Nouveaux classiques Larousse », 1975.

Diderot Denis, *Oeuvres esthétiques*, textes établis par Paul Vernière, Paris, Garnier, « Classiques », 1994.

Dort Bernard, *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1971.

Féral, Josette, Jeannette Laillou, Savona et Edward A. Walker, *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montréal : Hurtubise / HMH, « Brèches », 1985.

Hubert Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, A. Colin, 1998.

Jouvet Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1952.

Mignon Paul-Louis, *Le Théâtre d'aujourd'hui de A jusqu'à Z*, Paris, M. Brient, 1965.

Place Georges, *Bibliographie des auteurs modernes de la langue française, Chronique des lettres françaises*, t.20, Paris, 1973, t.21, Paris 1975.

Picon Gaétan, *Panorama de la nouvelle littérature*, Paris, Gallimard, 1949.

Roubine Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

Rousseau André, *Littérature du XX^{ème} siècle*, vol.5, Paris, Albin Michel, 1955.

Rousset Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1982 [1962].

Ryngaert J.-P *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

Sartre Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard - Idées 295, 1973.

Table des matières

| | |
|--|-----|
| INTRODUCTION GENERALE | 4 |
| PREMIERE PARTIE : ACTION DRAMATIQUE ET PHILOSOPHIE DE L'ACTION HUMAINE CHEZ MONTHERLANT | 19 |
| CHAPITRE I- L'ACTION EN DECONSTRUCTION | 20 |
| I – Les drames du pouvoir et de la grandeur : pouvoir d'action et toute-puissance | 22 |
| I-1- Des grandes figures d'ombres et l'exigence de qualité | 22 |
| I-2-Le ton impérieux et la majesté du langage comme manifestation de la toute- puissance | 34 |
| I-3-L'apparence et l'aveuglement comme moteurs de l'action | 36 |
| II- L'ambiguïté des actes et l'inconstance | 45 |
| II-1- La complexité des personnages | 46 |
| II-2- L'instabilité sentimentale | 56 |
| III- Une action chaotique | 62 |
| III-1-Action et cruauté | 63 |
| III-2- L'expression du nihilisme | 76 |
| CHAPITRE II LES RESSORTS DE L'ACTION DRAMATIQUE DE MONTHERLANT | 87 |
| I- La ligne d'action dramatique | 87 |
| I-1- L'exposition de l'action | 88 |
| I-2- Le nœud de la crise : Les obstacles et péripéties | 111 |
| I-3- La résolution des conflits | 156 |
| II- L'organisation des pièces | 172 |
| II-1- Les grandes scènes maîtresses | 173 |
| II-2-Les scènes garnitures | 186 |
| DEUXIEME PARTIE : L'ACTION EXTERIEURE ET LA PAROLE DRAMATIQUE | 190 |
| CHAPITRE I LE DESTIN DE LA PAROLE DANS LES PIECES DE MONTHERLANT | 191 |
| I-1- La rhétorique du pouvoir et l'action | 196 |
| I-1-1-La parole assertive | 196 |
| I-1-2-La parole injonctive et la parole d'autorité | 207 |
| I-1-3-Les accusations | 213 |
| I-2-Le message dans le discours | 217 |
| I-2-1- Vérité des situations | 218 |
| I-2-2-Les mouvements du coeur | 220 |
| I-2-3- Le discours de la persuasion | 224 |
| II- La dialectique du langage | 227 |
| II-1-Les discours sincères | 227 |

| | |
|---|------------|
| II-2- Les discours hypocrites et l'action différée | 233 |
| II- 3-Le caractère tragique de la parole : l'échec | 237 |
| CHAPITRE II- FONCTION DRAMATIQUE DES PERSONNAGES | 244 |
| I- Les fonctions actantielles et la loi d'alternance | 245 |
| I-1- La qualité de sujet | 246 |
| I-2- Les desseins en question | 255 |
| I-4- Les forces manipulatrices et les bénéficiaires | 260 |
| I-5- Les adjuvants et les opposants | 266 |
| II-VISUALISATION DES SCHEMAS ACTANTIELS DES PIECES | 269 |
| TROISIEME PARTIE : TEMPS ET ESPACE COMME ELEMENTS CONSTITUTIFS DE L'ACTION | 291 |
| CHAPITRE I- LA SPATIALISATION DE L'ACTION DRAMATIQUE | 292 |
| I- La dualité de l'espace | 293 |
| I-1- L'intérieur et l'extérieur | 293 |
| I-2- Lieu : élément du tragique | 313 |
| II- Montherlant et l'unité spatiale | 316 |
| CHAPITRE II- LE CADRE TEMPOREL DE L'ACTION | 318 |
| I- LE TEMPS EN INSTANCE | 319 |
| I-1-Passé et présent : une impossible relation | 320 |
| I-2-Un avenir controversé | 329 |
| II- L'accélération du temps et la durée de l'action | 334 |
| II-1- Les progrès de l'action | 334 |
| II.2-La cruauté de l'attente | 359 |
| II-3- Le tragique du temps | 365 |
| CONCLUSION GENERALE | 370 |
| BIBLIOGRAPHIE | 377 |
| I-Corpus sur Henry de Montherlant | 377 |
| III -Ouvrages consacrés à Henry de Montherlant | 377 |
| IV- Ouvrages partiellement consacrés à Montherlant | 379 |
| V- Articles et revues | 380 |
| VI- Ouvrages de synthèse consacrés aux méthodes littéraires générales | 381 |

| | |
|--|-----|
| VII- Ouvrages sur la pragmatique | 382 |
| VIII- Ouvrages théoriques sur le texte théâtral | 382 |
| IX- Ouvrages consacrés au langage théâtral | 383 |
| X- Ouvrages consacrés à l'histoire du théâtre | 383 |
| XI- Ouvrages sur la tragédie | 384 |
| XII- Ouvrages sur la notion du tragique et son contenu | 385 |
| XIII- Ouvrages sur le drame | 385 |
| XIV- Ouvrages sur le théâtre moderne | 385 |