

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

2

Comitato scientifico:

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero

Rifrazioni letterarie nelle culture romanze

a cura di Giancarlo Depretis

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

In copertina: Pablo Luis Ávila, *Subida al puerto de Granada (Amanecer)*

© 2012 Trauben editrice
via Plana 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 87013252

Indice

<i>Prefazione</i>	7
ORINETTA ABBATI <i>A Passagem das Horas: la macchina sensazionista “imperfeita” dell’ingegnere Álvaro de Campos.</i>	11
PIERANGELA ADINOLFI <i>Montherlant et l’Espagne: Don Juan et la Chevalerie du néant.</i>	21
MICHELLE ANDRESSA ALVARENGA DE SOUZA <i>Só a antropofagia nos une: uma leitura pós-colonial do movimento modernista brasileiro.</i>	33
GABRIELLA BOSCO <i>Armand Robin, poète sans passeport: portrait.</i>	45
GIANCARLO DEPRETIS <i>Vettovaglie divise e condivise. Coesione o scissione socio-culturale nel processo di castiglianizzazione in Portogallo durante la monarchia duale.</i>	55
ALESSIA FAIANO <i>Dal fantastico al neo-fantastico. Evoluzione di una modalità narrativa nella letteratura spagnola del XX secolo.</i>	67
PABLO LOMBÓ MULLIERT <i>Appunti sulle riviste letterarie ispanoamericane del primo Novecento.</i>	83
CHIARA MAINARDI <i>Médée di Hoffmann e Medea di Zangarini: da traduzione a trasformazione.</i>	91
MARIA ISABELLA MININNI <i>Juan Ramón Jiménez e la Francia: esperienza e poesia.</i>	107

ALESSANDRO OBINU Leopoldo María Panero traduttore. Cronaca di una perversione.	121
VERONICA ORAZI Irradiazioni trasgressive: <i>serrana</i> ruiziana contro pastorella Provenzale.	129
ELISABETTA PALTRINIERI La traduzione come trasposizione di codici culturali: brevi esemplificazioni attraverso la ‘picaresca’, il <i>Curioso tratado [...]</i> <i>del chocolate</i> e il <i>Sendeban</i> .	139
MONICA PAVESIO Le difficile métier de l’adaptateur dans la France du XVII ^e siècle.	157
MATTEO REI <i>Belkiss</i> di Eugénio de Castro in una prospettiva transtestuale.	165
LAURA RESCIA Médecins, charlatans et juifs entre France et Italie aux débuts du XVII ^e siècle: la traduction française de <i>Degli Errori popolari</i> <i>d’Italia</i> de Scipione Mercurio (1603).	185
G. MATTEO ROCCATI Les traductions françaises savantes au XIV ^e siècle.	195
YOLANDA ROMANO MARTÍN La prehistoria de la novela policial italiana en España: el folletín y la novela por entregas.	205

MONTHERLANT ET L'ESPAGNE:
DON JUAN ET LA CHEVALERIE DU NEANT

Pierangela Adinolfi

Entre 1925 et 1930 Montherlant écrit une demi-douzaine de volumes sur l'Espagne. Ses grandes œuvres théâtrales, à partir de *La Reine morte* de 1942, jusqu'au *Maître de Santiago* (1948) et au *Cardinal d'Espagne* (1960) ont comme toile de fond l'Espagne historique. *Don Juan* (1958), qui a comme modèle initial la version de Tirso, ne rencontre pas le même succès que les autres pièces, mais se déroule lui aussi, comme nous le savons, en Espagne et c'est le code littéraire de matrice espagnole le plus célèbre que l'on puisse trouver dans l'œuvre de Montherlant.

Par rapport à l'œuvre originale de Tirso, Montherlant sauvegarde dans sa pièce les éléments invariables essentiels qui garantissent, selon Jean Rousset¹, la survie du mythe tout au long des siècles. Ces éléments sont: l'apparition du Mort, l'*Invité de pierre*, le groupe féminin qui inclut les différentes victimes de Don Juan, y compris la fille du Mort, le héros Don Juan lui-même qui entre en relation avec le Mort et avec sa fille qu'il a précédemment séduite. Si ces derniers sont les éléments que Montherlant ne manque jamais d'employer dans sa représentation, bien différente résulte la structure de l'œuvre si on la compare à celle de Tirso et différent est aussi le message que l'auteur entend transmettre. Du héros délinquant du XVII^e siècle au rebelle séduisant et glorifié du Romantisme, on arrive au mystificateur ridiculisé du XX^e siècle. Dans le cas de Montherlant, cependant, Don Juan est plutôt celui qui dévoile les mystères et qui désavoue les mystificateurs en abolissant l'élément fantastique et en rétablissant la réalité.

¹ Cf. J. ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 8. Pour une analyse plus approfondie du *Don Juan* de Montherlant, cf. P. ADINOLFI, "La Mort qui fait le trottoir (*Don Juan*)" di Henry de Montherlant, dans *Don Giovanni nelle riscritture francesi e francofone del Novecento*, Atti del Convegno Internazionale di Vercelli (16-17 ottobre 2008), sous la direction de M. Mastroianni, Firenze, Olschki, 2009, pp. 195-214.

Le Don Juan montherlantien est “l’homme de l’instant” pour lequel le sens de la vie doit être recherché dans le syncrétisme, dans le changement constant, dans une folle course vers la vie, ou vers la mort, il suffit de penser au principe de l’“équivalence” de Montherlant dont nous parlerons, pour “tout posséder”. Dans une perspective nihiliste de l’existence, Don Juan est l’homme de plaisir qui sublime l’amour dans la recherche d’un absolu terrestre, c’est l’individu conscient et artisan de son propre destin, dont la lucidité le pose face à la réalité de son obsession.

Les actes prévus par Montherlant sont au nombre de trois contre les quatre de l’auteur espagnol. Henry n’imagine pas, en effet, la scène de la contre-invitation et donc du déjeuner chez le Mort. En ce qui concerne les différences entre les divers actes, l’auteur français prédispose deux apparitions du Commandeur: la première à l’acte II, quand le Commandeur décrit minutieusement sa tombe, scène, comme nous le verrons, riche d’inspirations significatives pour Montherlant. La présence du Commandeur se prolonge, dans les scènes suivantes, dans le dialogue avec Don Juan, dans l’invitation au dîner, dans le duel et dans le meurtre survenu par erreur. La seconde à l’acte III, quand *l’invité de pierre*, dans ce cas la statue de carton-pâte du Commandeur, qui en reproduit la pose et les traits décrits à l’acte II durant la scène de la tombe, va dîner chez Don Juan. Chez Tirso et chez la plupart de ses successeurs, la rencontre avec le défunt revêt une fonction fondamentale dès la première scène et se produit de manière différente: Don Juan sur le tombeau du Commandeur se rappelle le meurtre oublié en lisant l’épithaphe ou en reconnaissant dans la statue les traits du père de Anna. De là part l’annonce de la vengeance, le défi et l’outrage au Mort. Il est essentiel de souligner que chez Montherlant la punition finale provenant du monde de l’au-delà, prévue par le Don Juan assassin, est totalement absente.

Le désenchantement de Montherlant par rapport à la vanité de l’exaltation des actions humaines, se retrouve pleinement dans le discours échangé entre le Commandeur et le Marquis de Ventras, durant la description de la tombe du Commandeur de Ulloa. Pour Montherlant, le motif du tombeau, déjà présent dans l’intrigue originale, est un point de départ déterminant pour argumenter sur les propres convictions nihilistes sur l’existence et pour assener un ultérieur coup à l’inutilité de l’ambition sociale. La modestie affectée du Commandeur provoque l’effet opposé: vides et inutiles apparaissent l’orgueil humain et le désir de vouloir persister après sa propre mort. Le monument

tombal, les insignes, l'épithète et la statue du Commandeur en sont la concrète démonstration. L'avidité de gloire au moment de la mort et de la célébration des funérailles confirment, par contraste, l'étrécissement de la nature humaine et l'illusoire vision du monde qui envahit, selon l'auteur, une certaine société:

Le Commandeur: [...] Nous avons un joli tombeau. [...] Je figure au-dessus du tombeau, assis, dans l'attitude de la méditation: je médite sur ce que je n'ai pas été. Une main est appuyée fièrement sur la hanche: cela symbolise la gloire humaine. L'autre main retombe ouverte: c'est l'abandon à la volonté de Dieu. Sur la pierre sont sculptées mes armes. En fait ce sont les armes de la branche aînée, je n'y ai pas droit; mais cet à-peu-près date d'il y a deux cents ans, c'est dire qu'il est sanctifié. [...] Je veux que mon tombeau immortalise que j'ai su que je n'étais rien. Je suis cendre, poussière, néant, crotte de lapin. C'est cela dont je veux qu'on se souvienne dans les siècles futurs.

Le Marquis: Quelle majesté dans le concept! Et que cela a d'étendue!

Le Commandeur: Ah! La grandeur! Mon cher, la grandeur! – J'oubliais, au fronton du tombeau, une inscription martiale, virile, enfin digne de moi: J'y suis. J'y reste. Un scribe est prévu pour assister à mes derniers instants, et recueillir les paroles que je prononcerai, afin de les transmettre à la postérité, – la postérité, cette chose tellement dérisoire! [...] Le monument n'est pas sur la grand'route, ce qui serait orgueil exécrationnable, mais les passants de la grand'route peuvent y accéder par un très court détour, sans rien qui les provoque à y venir, à l'exception d'un vaste écriteau. [...] Je veux que mes funérailles soient célébrées dans la plus stricte intimité, mais qu'il y ait énormément de monde. Un cadeau est prévu pour chacun de ceux qui y assisteront. [...] L'idée m'a traversé tout d'un coup que j'y pourrais faire mettre un second écriteau. L'un pour les voyageurs de la route, l'autre pour les rêveurs de la forêt. Je voudrais réfléchir un peu à cela ici, et peser quel endroit serait le mieux pour que l'écriteau soit bien visible. Toujours conduit par le même principe: humilité et effacement².

L'intention polémique et la veine humoristique sont ici tout autant évidentes. La scène entière soutient avec force l'idée de l'opposition du héros à la société et consent à Montherlant d'introduire un des thèmes privilégiés, exprimé dans les écrits autobiographiques *Va jouer avec cette poussière* (1966) et *La Marée du soir* (1972). Il s'agit du thème évangéli-

² H. DE MONTHERLANT, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, dans ID., *Théâtre*, préface de J. De Laprade, préface complémentaire de Ph. De Saint Robert, Paris, Gallimard, [1972], 1995 ("Bibliothèque de la Pléiade"), pp. 1033-1035.

que, déjà présent dans l'Ecclésiaste³, de l'*Ædificabo et destruam* que Montherlant reprend en inversant les termes du binôme et en posant l'accent sur le sens ultime de la destruction, inévitable conséquence de toutes les actions humaines. Montherlant exprime clairement sa pensée dans une page de *Va jouer avec cette poussière*.

Les hommes qui font des fondations, se bâtissent de somptueux tombeaux, ou seulement ont soif d'une progéniture, montrent la vulgarité qu'il y a à vouloir se survivre dans le monde. Je ne sais ce qui est le pire, de cela, ou du désir d'immortalité surnaturelle.

Les enfants passent une journée à construire un fort de sable, sachant que la marée du soir le détruira. Cette image m'a toujours hanté, symbole de l'action entendue comme un jeu, seule façon de la justifier.

Mais, à bien voir, loin qu'il soit merveilleux que la destruction du fort ne les arrête pas, ce qui est merveilleux est que ce soit cette destruction qui en partie les anime. Leurs yeux rayonnants quand ils construisent le fort. Leurs yeux rayonnants quand ils voient la mer le détruire.

Que l'homme aime détruire ce qu'il a fait ou ce qui lui importe, cela est connu.

Ædificabo et destruam. "Je construirai. Ensuite je détruirai ce que j'ai construit".

"Bâtir, et puis démolir d'un coup de pied, non cela ne le gêne pas" (*Le Songe* 1922).

"Un temps pour planter. Un temps pour déplanter ce qu'on a planté"
L'Ecclésiaste.

"Ce qui finit vaut mieux que ce qui commence" L'Ecclésiaste⁴.

Ce qui prévaut ici est la perspective nihiliste, la conscience de la vanité de l'orgueil de vouloir s'immortaliser, comme entend le faire le Commandeur dans *Don Juan*, l'idée d'équivalence entre la construction et la destruction dans la sereine acceptation de la condition de l'homme sur la terre. Le sens de sérénité et d'optimisme sont transmis par l'image poétique des enfants qui jouent sur la plage et qui ne sont pas du tout troublés, au contraire, par l'avancée de la marée: dans ces enfants Montherlant renferme le sens possible et joyeux de l'existence.

³ Cf. Ecclésiaste, III, 1-3: "Omnia tempus habent [...] Tempus destruendi et tempus ædificandi". Cf., en outre, *Qobélet o l'Ecclésiaste*, texte et notes de G. Ceronetti, nouvelle édition revue et augmentée, Torino, Einaudi, 1988. Sur le thème montherlantien, voir notre étude "*Ædificabo et destruam*": i "Carnets" di Henry de Montherlant, dans *L'autobiografia nel Novecento: crisi di un modello?*, sous la direction de L. Sozzi, "Studi Francesi", n. 137 (2002), pp. 338-347.

⁴ H. DE MONTHERLANT, *Va jouer avec cette poussière. Carnets 1958-1964*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 31-32.

Dans le contexte de la critique sociale présente dans le *Don Juan* de Montherlant, l'arme de survie du héros est représentée par un autre des thèmes de Montherlant, celui de la *feinte*. Le nœud dans l'œuvre de l'auteur, le concept de la *feinte*, de la fiction de la vie, est l'instrument employé également par Don Juan pour se rapporter à un monde qu'il ne partage pas. Don Juan, comme il en ressort du dialogue avec Alcacer, feint une confiance que, en réalité, il ne nourrit pas et sa force consiste en sa secrète conscience de la réalité qui l'entoure:

Alcacer: Votre confiance vous perdra un jour.

Don Juan: Elle m'a déjà perdu bien des fois.

Alcacer: Et vous recommencez!

[...]

Hélas, extravagante confiance, grandeur d'âme insensée! Il y a un démon qui a nom Confiance.

Don Juan: Je n'ai pas confiance, mais j'agis comme si j'avais confiance⁵.

Don Juan, héros de l'incessante recherche et de l'éternel recommencement, n'use pas de la feinte au détriment d'autrui, mais pour porter haut sa propre dignité. Toujours sous le signe de l'ambiguïté et de l'alternance du bien et du mal, le pécheur s'inspire de l'enseignement évangélique: "J'oublie les offenses de mes ennemis" et les vices se révèlent vertus cachées: "Mes vices sont mes vertus retournées"⁶.

La notion de *feinte* parcourt toute l'œuvre de Montherlant, à partir du *Songe* de 1922. Dans son roman de jeunesse, l'auteur explique, à travers le personnage ouvertement autobiographique de Alban de Bricoule⁷, le sens qu'il attribue à l'idée de fiction:

J'ignore l'utilité de mon sacrifice, et dans le fond je crois que je me sacrifie à quelque chose qui n'est rien, qui est une de ces nuées que je hais. Croyant mon sacrifice inutile, et peut-être insensé, sans témoin, sans désir, renonçant à la vie et à la chère odeur des êtres, je me précipite dans l'indifférence de l'avenir pour la seule fierté d'avoir été si libre. Dans *l'Iliade*, Diomède se rue sur Énée, bien qu'il sache qu'Apolon rende Énée invulnérable. Hector prédit la ruine de sa patrie, la captivité de sa femme, avant de retourner se battre comme s'il croyait en la victoire. Quand le cheval prophétique annonce à Achille sa mort prochaine: "Je le sais bien", répond le héros, mais au lieu de se croiser

⁵ ID., *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, cit., p. 1054.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cf. ID., *Va jouer*, cit., pp. 191-192.

les bras et de l'attendre, il se rejette et tue encore d'autres hommes dans la bataille. Ainsi ai-je vécu, sachant la vanité des choses, mais agissant comme si j'en étais dupe, et jouant à faire l'homme pour n'être pas rejeté comme dieu. Oui, perdons-les l'une dans l'autre, mon indifférence et celle de l'avenir! Après avoir feint d'avoir de l'ambition et je n'en avais pas, feint de craindre la mort et je ne la craignais pas, feint de souffrir et je n'ai jamais souffert, feint d'attendre et je n'attendais rien, je mourrais en feignant de croire que ma mort sert, mais persuadé qu'elle ne sert pas et proclamant que tout est juste⁸.

La désillusion et le désenchantement sont à la base de cette vision nihiliste de la vie. Dans le *Songe* on trouve déjà l'enseignement qui sera ensuite énoncé dans le *Service inutile* (1935), en particulier dans la *Chevalerie du néant*, où la recherche de l'élévation morale accomplie par l'être humain est la même qui se retrouve dans le roman publié treize ans plus tôt: "L'âme dit: service, et l'intelligence complète: inutile"⁹. Tenant toujours compte de la vanité de tout aspect de l'existence humaine, le caractère fragile, éphémère et vulnérable de tout ce qui est humain et qui concerne l'homme, Montherlant souligne, dans ses essais, l'avantage à assumer une attitude conséquente à une telle inévitable perspective. Deux des titres des *Carnets* de Montherlant offrent, dans ce sens, de précises indications. Le premier est, comme nous l'avons vu, *Va jouer avec cette poussière*, où, avec le terme *poussière*, l'auteur entend mettre en évidence le caractère aléatoire de tout élément existentiel: si tout est poussière, y compris les œuvres littéraires, autant jouer avec cette poussière et devenir conscients de l'inutilité des normes qui règlent la société humaine et du fait que ce qui a été créé un jour sera détruit. Le deuxième titre, cité plus haut, est *La Marée du soir*¹⁰, dans lequel la métaphore de la marée veut être le symbole de l'inévitable destruction vers laquelle sont destinées toutes les actions humaines. Un troisième titre des *Carnets* de Montherlant, *Garder tout en composant tout*¹¹, publié posthume, est indicatif de la pensée de l'auteur à propos du nihilisme qui envahit son œuvre, bien qu'il se rapproche davantage au principe du syncrétisme auquel nous avons déjà fait allusion.

⁸ ID., *Le Songe*, dans ID., *Romans et Œuvres de fiction non théâtrales*, préface par R. Secretain, Paris, Gallimard, [1959] 1975 ("Bibliothèque de la Pléiade"), pp. 110-111.

⁹ ID., *Service inutile*, dans ID., *Essais*, préface par P. Sipriot, Paris, Gallimard, [1963] 1988 ("Bibliothèque de la Pléiade"), p. 571.

¹⁰ ID., *La Marée du soir*, Paris, Gallimard, 1972.

¹¹ ID., *Garder tout en composant tout*, textes réunis par J.-C. et Y. BARAT, Paris, Gallimard, 2001.

La présence de l'oxymoron dans le titre *Service inutile*, comme dans d'autres titres de Montherlant, notamment *Chevalerie du néant*, exprime au mieux le mélange nécessaire entre l'élévation spirituelle et le scepticisme, entre l'aspiration à un modèle sublime de comportement et le concomitant désenchantement à l'égard de l'utilité des grands sentiments. Quelle est, par conséquent, la sagesse à laquelle Montherlant aboutit selon de telles convictions ?

Dans le cours de l'existence terrestre il est important pour l'homme de se rendre digne de grandes actions, tout en restant conscient de leur inutilité. Le bien issu de l'action héroïque ne sera de toute façon pas perdu puisqu'il sera un plaisir que l'individu se sera procuré à lui-même et donc à sa propre âme, c'est-à-dire à la part morale de soi.

Comme on peut le voir également à travers l'ambigu personnage de Don Juan, à la recherche continue du plaisir et en même temps obsédé par l'idée de la mort qui prédomine également dans le titre de la pièce, la civilisation espagnole synthétise pour Montherlant deux éléments essentiels de sa personnalité: la volupté et la profondeur.

La volupté, outre celle donjuanesque, est celle rencontrée à la fontaine de Aranjuez, dont les trois figures allégoriques représentent la "Faim", la "Soif" et l'"Envie", comme Montherlant lui-même raconte dans son essai *Aux fontaines du désir* (1927). Aranjuez est le lieu où l'on peut faire renaître la volupté quand le désir est désormais éteint: "J'ai grand besoin de faire pèlerinage à ces trois divinités, pour les supplier de revenir habiter dans mes jours"¹². Instrument indispensable au bonheur, la volupté consent à l'être humain de connaître toutes les formes de l'existence et de mettre en pratique le nécessaire principe d'alternance. Selon un tel principe, rappelons l'essai fondamental de l'auteur *Synchrétisme et alternance* dans *Aux fontaines du désir*, dans une perspective nihiliste de l'univers et de la vie humaine, il est bien d'embrasser, comme le fait Don Juan, toutes les formes de l'existence pour cueillir le maximum du plaisir au cours de l'unique vie accordée à l'homme, la vie terrestre¹³.

¹² ID., *Aux fontaines du désir*, dans ID., *Essais*, cit., p. 297.

¹³ "Alternons les idéals, comme on change de parfum, comme on change de chambre selon les heures du jours. Que tout me soit une maîtresse: ce qu'on hait le jour et qu'on adore la nuit, et d'autant plus adoré la nuit que haï le jour. Je me renierai pour me retrouver, je me détruirai pour m'atteindre, je mordrai à la nuque et je rejetterai, comme des femmes, toutes les croyances, tour à tour. Énorme amour ? Bien sûr. Ou, selon votre goût, énorme indifférence. L'univers n'ayant aucun sens, il est parfait qu'on lui donne tantôt l'un et tantôt l'autre. C'est bien ainsi qu'il faut le traiter" (*Synchrétisme et alternance*, dans ID., *Essais*, cit., p. 244).

L'autre élément caractéristique de la personnalité montherlantienne est admirablement incarnée par les majestueux profils théâtraux tracés par l'auteur. Inès de Castro, Alvaro Dabo, Cisneros et la reine Jeanne la Folle sont les personnages de la profondeur. A travers ces rôles, Montherlant réfléchit et induit à la réflexion sur le sens ultime de la vie, sur la valeur et l'utilité ou l'inutilité des actions humaines, sur la divergence apparence/réalité et sur la nécessité de l'élévation morale.

La composante du plaisir, toujours tourné vers la conquête du bonheur, et la profondeur de la réflexion sur la condition de sa propre existence, à l'intérieur d'une vision lucide et rationnelle du sens du monde et des rapports humains, déterminent la dualité spécifique de la pensée et de l'œuvre de Montherlant, fort bien exprimée par les thématiques espagnoles.

Dans ce contexte, consiste en une parfaite synthèse de la composante nihiliste de Montherlant et de la richesse de la civilisation espagnole le bref essai de l'auteur, auquel nous avons déjà fait allusion, contenu dans le plus célèbre *Service inutile* (1935), intitulé *Chevalerie du néant* et écrit en 1928. Dans ce texte, bien antérieur à *Don Juan*, est déjà présente la thématique de la tombe en tant qu'élément essentiel à l'exposition du concept du *service inutile*.

La première réflexion de l'auteur regarde le style de la tombe de famille et son sens intrinsèque:

Elle ne peut être antérieure au XVII^e siècle, mes parents n'étant enterrés là que depuis lors. Mais, à l'apparence et au style, on la croirait féodale. C'est peu de dire que la pierre tombale est nue; elle est la nudité: sans un ornement, sans une inscription, sans un nom, sans le vestige de l'un ou de l'autre. Seulement, au milieu, les armes sculptées en pleine matière, creusées, bossuées, avec une vigueur et une profondeur étonnantes. Ainsi, une longue dalle fruste, et puis ce pataras flamboyant: rien d'autre. Le tombeau de l'*aïeul inconnu*. Un peu de vide sans identité, avec des armes à l'emplacement du cœur¹⁴.

La pierre tombale, nue et anonyme, met particulièrement en évidence le blason de famille, qui plus est, comme le souligne l'auteur, "d'origine espagnole"¹⁵. Ce qui reste à la postérité n'est pas le nom de

¹⁴ ID., *Chevalerie du néant*, dans ID., *Essais*, cit., p. 595.

¹⁵ *Ibid.*

l'aïeul inconnu, mais bien le symbole de ses grandes actions. A différence du Commandeur de Ulloa, manifeste caricature de l'ostentation et de la vanité sociales, l'aïeul de Montherlant laisse de lui sa conscience. Le symbole de la vacuité de l'existence humaine et le triomphe des grandes actions: "Un peu de vide sans identité, avec des armes à l'emplacement du cœur".

Après avoir décrit la tombe de l'*aïeul inconnu*, "le seing du génie de la Castille"¹⁶, dans l'antique cimetière du château de Montherlant, et l'émotion suscitée par ce suggestif monument funèbre, l'auteur s'arrête un instant sur la description d'un style architectural particulier, le "plateresque", emblème, selon son interprétation, du *service inutile*:

Vous connaissez le plateresque, cette première apparition de la Renaissance dans l'architecture espagnole. Une façade qui n'est pas une façade mais un mur, un mur aride, un long désert de briques, jaune et rose, dévoré par le soleil. Et là-dessus, de très loin en très loin, sur cette nudité et cette pauvreté adorables de la matière, une porte, ou bien une oasis de fer, une fenêtre alourdie de sa grille qui se gonfle, agrandie de l'ombre puissante qu'elle projette dans le dur soleil, le tout empanaché avec gloire et flanqué d'un ou de plusieurs blasons sculptés, – ces blasons dont nul peuple au monde n'a tiré le parti décoratif que la Castille en a tiré. Et de nouveau, tout à l'entour, le mur, le vaste néant brûlé. On dirait le visage même de la Castille, grande étendue morte, piquée ici et là de quelques délices brutales, ravissantes comme des points d'eau. Ces pataras, c'est l'orgueil du monde, et ce néant brûlé, c'est la place de Jésus-Christ. Le comble de l'orgueil non fondé, et le comble du dépouillement, côte à côte et sans transition. Le pataras – le courage – par quoi on entreprend, et le mur dénué – l'intelligence – pour mépriser ce qu'on entreprend. L'idéalisme, qui dit "service", et le réalisme, qui sait que ce service est inutile.¹⁷

Comme on peut aisément le constater, c'est Montherlant lui-même qui fournit le sens de son interprétation. Ce que nous retenons, toutefois, intéressant de noter c'est l'assemblage de trois éléments descriptifs et conceptuels, fondamentaux pour l'auteur: le contraste désola-

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, pp. 595-596.

tion/richeesse, représentées par la “grande étendue morte” et par “quelques délices brutales”, l’identification avec “le visage même de la Castille” et la conscience de la nécessaire opposition entre “courage” et “intelligence”, entre “idéalisme” et “réalisme” pour arriver à la formulation finale du *service inutile*. Bien que “le néant brûlé” soit ici comparé à “la place de Jésus-Christ”, étant donné que l’auteur fait référence à l’Espagne catholique, comme on le sait, aucune perspective confessionnelle n’est présente.

Poursuivant sa réflexion, Montherlant compare les “palais pascaliens” comme “l’Université d’Alcada, l’Hôpital royal à Saint-Jacques de Compostelle, les façades de l’hôpital de Santa-Cruz à Tolède et du palais de Peñaranda de Duero”¹⁸ à Versailles. Les premiers sont, pour l’auteur, exemples de la grandeur et de la lucidité des Espagnols, tandis que le second révèle la nature majestueuse et frivole des Français, ici dépourvue de la profondeur de la pensée:

A Salamanque on entre sciemment et provisoirement dans le faux, les yeux fixés sur la réalité. Dans ce Versailles surchargé, morceau de rhétorique s’il en fut, pas une place pour la méditation. Cela parle aux sens et à la vanité, et ne parle à rien d’autre; rien n’y touche l’âme. Le palais espagnol parle à l’âme parce qu’il lui montre tout ensemble l’idée que l’homme se fait de lui-même, et puis rien, qui est ce lui-même.¹⁹

Ici aussi, Montherlant met en évidence le contraste glorification de soi/nul existentiel, dont le “génie” espagnol, selon lui, est bien conscient.

Dans la dernière partie de son essai, l’auteur retourne à la description initiale du tombeau et s’arrête en particulier sur l’idée de “chevalerie” exprimée par la représentation des armes:

Ces armoiries, sur la pierre tombale de Montherlant, qu’évoquent-elles sinon le service? Cette tour qui flambe, ces deux glaives [...] rappellent très précisément un acte fait pour le service du roi; la devise est un serment de fidélité, une *devotio* énergique et étroite: “Seulement pour le lys”. Mais, alentour, la pierre

¹⁸ *Ibid.*, p. 596.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 596-597.

follement nue, la sublime table rase me répète: inutile – inutile – inutile²⁰.

Le sceau du service et toutes les manifestations grandiloquentes de la vigueur, du courage et de la foi se posent sur un terrain vide. Le temps a usé l'inscription et consommera tout le reste.

Dans la “Chevalerie du néant”, écrite en 1928, comme dans “Don Juan”, représenté en 1958, persiste à la fois la thématique de la conscience de la vanité de l'existence et l'importance de l'influence espagnole. Dans les deux textes, idéalement reliés par l'idée de la mort et par le motif de la tombe, l'auteur entend exprimer, à travers la profondeur de l’“aïeul inconnu” et la tension donjuanesque vers la sublimation et l'itération de la “chasse amoureuse”, l'exigence de conférer un sens à l'existence individuelle dans la poursuite de grandes actions ou gestes amoureux qui, toujours, contribuent à la réalisation personnelle: “Ce bien, c'est à nous que nous l'avons fait”²¹. Ce qui compte, dans la perspective de Montherlant, semble être, par conséquent, la recherche de l’“unique nécessaire”, cette valeur spécifique pour tout être humain, qui pour Montherlant ne peut ne pas passer à travers la littérature, en mesure de prodiguer plénitude et bonheur à l'existence individuelle. La majestueuse Espagne et ses sublimes idéaux constituent une des toiles de fond privilégiées pour la représentation des œuvres de Henry de Montherlant.

²⁰ *Ibid.*, p. 597.

²¹ *Ibid.*, p. 598.

Stampato nel dicembre 2012 presso Maja - Torino