

Socio poétiques



Pour citer cet article :

Marie SOREL, « Tenues correctes exigées par Montherlant », *Sociopoétiques* [En ligne], 2 | 2017,

URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=407>

DOI : <https://dx.doi.org/10.52497/sociopoetiques.407>



La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.



TENUES CORRECTES EXIGÉES PAR MONTHERLANT

Marie SOREL

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Mots-clés : Montherlant, élégance, uniforme, code vestimentaire

Keywords: Montherlant, elegance, uniform, dressing code

Dresser le portrait en pied du « héros type » de Montherlant est une tâche presque aussi ardue que de dessiner la casquette de Charles Bovary¹. À la différence – de taille – près que la vaste garde-robe dans laquelle puisent les toreros, les soldats, les monarques mais aussi les ecclésiastiques, les sprinteuses et les collégiens de Montherlant obéit à une exigence de fonctionnalité et d'élégance qui fait cruellement défaut au couvre-chef du héros de Flaubert. Si le rite de passage relaté dans *Madame Bovary* tourne au désastre, c'est en partie parce que la « coiffure d'ordre composite » du collégien n'est pas ajustée à la situation. Montherlant semble d'ailleurs se méfier de la connotation péjorative que peut revêtir l'adjectif *composite*, parfois synonyme de disharmonieux ou de disparate. L'auteur préfère en effet parler de *syncrétisme*² pour évoquer sa fascination pour les esthétiques mobiles et contrastées, penchant que ne dément en rien le large éventail³ d'uniformes, de maillots, d'habits religieux ou de tenues mondaines que ses personnages sont amenés à revêtir ou à délaisser. À l'exigence d'adéquation entre le vêtement et le microcosme codifié où il sera porté, s'ajoute un impératif de bon goût et de discrétion, que l'auteur rattache à son appartenance, parfois contestée⁴, à l'aristocratie. Si les enquêtes sociologiques de Monique de Saint-Martin⁵ et

1. Cet exercice est d'ailleurs devenu une pratique pédagogique assez courante, permettant de faire ressortir le caractère non réaliste de la description de cette casquette, équivalent métonymique de Charles Bovary.
2. Montherlant théorise son rejet des catégorisations tranchées en affirmant son adhésion à « la solidarité des prétendus "contraires" », « Syncrétisme et alternance » (1926), *Aux Fontaines du désir* (1927), *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 235-245.
3. Nous employons à dessein le terme *éventail*, accessoire souvent associé à l'aristocratie et employé comme référence métonymique à cette classe oisive cultivant le raffinement et l'exotisme. Citons, pour exemple, la comédie de Carlo Goldoni, *L'Éventail* (1764), et celle d'Oscar Wilde, *L'Éventail de Lady Windermere* (1892).
4. Voir le pamphlet d'Antoine Bouch, *Montherlant bourgeois ou gentilhomme de lettres ?*, Par plaisir, 1951.
5. Monique de Saint-Martin, *L'Espace de la noblesse*, Paris, Éditions Métailié, 1993.

d'Éric Mension-Rigau⁶ ne réservent pas un chapitre en particulier aux vêtements, elles s'accordent sur le fait que la tenue, dans sa double acception de vêtement et de maintien, contribue, au même titre que le château de famille, les titres et les armoiries, à la sauvegarde (discrète) de l'héritage aristocratique. Porteur d'une identité collective – la caste nobiliaire mais aussi le régiment, le cercle des *aficionados*, l'équipe de football – et singulière, le vêtement cristallise les paradoxes d'un auteur oscillant entre solitude altière et communauté, sobriété et somptuosité, style corseté et petits écarts à la norme.

Des tenues pour tenir son rang : cohérence et élégance du *dress code*

La trilogie d'Alban de Bricoule⁷ retrace les aventures d'un jeune homme au royaume du collège, au pays des taureaux et dans l'univers des tranchées, expériences initiatiques requérant le port de vêtements spécifiques. Telle une figurine, Alban se décline ainsi en trois versions : le collégien en culotte courte des *Garçons* (1969), l'apprenti-torero des *Bestiaires* (1926) et le poilu en uniforme bleu horizon du *Songe* (1922). À l'instar du maillot sportif dans *Les Olympiques* (1924), l'uniforme militaire a des allures de toge virile, laquelle marquait à Rome le « passage de l'incompétence politique et juridique de l'enfant à la compétence des adultes⁸ ». De même, la *taurinus furor* d'Alban est en grande partie liée à la logique de cooptation et d'adoubement sur laquelle repose le *mundillo* de la corrida. L'*alternative*, durant laquelle le jeune homme revêt le costume de torero, est à la fois « un habillage et une habilitation⁹ ». Montherlant, qui fait la part belle aux microsociétés ritualisées, serait ainsi un ethnologue malgré lui, pour reprendre le constat amusé de Lévi-Strauss, son successeur à l'Académie française¹⁰. Le schéma ternaire adopté par Van Gennep pour décrire le rite de passage¹¹ – les rites de séparation, de marge et d'agrégation – s'avère d'ailleurs assez opérant pour mettre en évidence le rôle du vêtement dans la trajectoire des personnages. Il n'est

-
6. Éric Mension-Rigau, *Aristocrates et grands bourgeois, Éducation, traditions, valeurs*, Paris, Perrin, 1997.
 7. Dans ses notes, Montherlant revient sur ce cycle initiatique et rétablit la chronologie de la narration : « Les trois romans qui portent pour titre général « La jeunesse d'Alban de Bricoule » déroulent une histoire dont la chronologie va comme suit : *Les Bestiaires* (la tauromachie), puis *Les Garçons* (le collège), puis *Le Songe* (la guerre). », *Les Garçons* (1969), *Romans II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 431.
 8. Jean-Pierre Néraudau, *Être enfant à Rome* (1984), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1996, p. 252.
 9. Voir la notice « Alternative » dans *La Tauromachie, Histoire et dictionnaire*, Robert Bérard (dir.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2003, p. 261-264.
 10. « L'œuvre de Montherlant abonde en observations que, sans lui faire injure, on peut appeler ethnographiques », Claude Lévi-Strauss « Discours de réception à l'Académie française » (27 juin 1974), *Le Monde*, 28 juin 1974.
 11. Arnold Van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites* (1909), Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981.

qu'à voir l'effet qu'ont sur le jeune héros de *L'Exil* (1929)¹² la main bandée de Sénac et ses cheveux en brosse¹³. C'est parce qu'il se sent exclu du camp des « vrais poilus¹⁴ » que ce dandy, honteux de porter des guêtres¹⁵ pour recevoir ses amis en uniforme, transgresse l'interdiction maternelle et rejoint le front. Le lecteur assiste au trajet inverse dans *Les Garçons*, où Alban, exclu du collège, quitte son uniforme austère et son « cartable avachi¹⁶ » pour revêtir un smoking et courir les rallyes. Ces changements de tenue attirent notre attention sur la mobilité des héros, soucieux de s'agrèger à un groupe tout en affichant leur singularité. Le club sportif, le couvent janséniste ou la coterie de collégiens apparaissent comme des formes de sociabilité sélectives, symptomatiques du désir de trouver un compromis entre le repli sur soi et la dissolution de son individualité dans la grisaille démocratique¹⁷.

Cette tension entre solitude et communauté transparait notamment dans le rapport de l'écrivain à l'uniforme, qui, tout en conférant à l'individu une identité collective, l'invite à se singulariser. Néophyte au « pays du front¹⁸ », un jeune aristocrate comme Alban découvre avec émerveillement un « peuple d'hommes bleus, bleus comme lui, tous ses pareils, tous ses frères¹⁹ ». Néanmoins, cette vision fantasmée de l'uniforme comme niveleur social est contrebalancée par une soif de hauteur, que la verticalité imposée par le port de la tenue militaire ne fait qu'aiguïser. « Au centre de la rencontre des apparences et de la discipline sociale²⁰ », l'uniforme entre en résonance avec le conservatisme de Montherlant, foncièrement attaché à l'ordre, mais aussi avec son désir d'affirmer sa haute naissance. Instrument de redressement du corps, l'uniforme s'inscrit bien dans un éthos de caste fondé sur la maîtrise de soi et l'autocontrainte²¹. Il n'est pas étonnant que la vision de l'uniforme de Montherlant tranche avec celle de Giono, qui, dans *Le Grand Troupeau* (1931), fait de la tenue militaire un carcan

12. Cette pièce aurait été écrite à l'âge de 18 ans, *L'Exil* (1929), *Théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 3-65, p. 3.

13. *Ibid.*, p. 55.

14. *Ibid.*, p. 57.

15. *Ibid.*, p. 58.

16. Henry de Montherlant, *Les Garçons*, *op. cit.*, p. 762.

17. Ce scepticisme devant l'égalitarisme rejoint sur certains points la position de Tocqueville, qui pointe les dangers de la neutralisation de la différence dans la société démocratique, où « la variété disparaît de l'espèce humaine », *De la démocratie en Amérique*, t. II, Paris, GF-Flammarion (1840), 1981, p. 282.

18. Henry de Montherlant, *Le Songe* (1922), *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 3-217, p. 25.

19. *Ibid.*

20. Daniel Roche, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 212.

21. La notion d'autocontrainte, théorisée par Norbert Elias, repose sur l'intériorisation des pulsions et la maîtrise des affects. La Cour du XVII^e siècle a joué un rôle pionnier dans l'élaboration de cet *habitus* fondé sur la régulation des émotions. Dans « la "bonne société" aristocratique, on se rend immédiatement compte à quel point l'individu y dépend de l'opinion des autres membres de cette société. [...] », voir *La Société de cour* (1974), Paris, Flammarion, 1985.

douloureux, une « métonymie de la contrainte qui pèse sur le combattant²² ». Si elle se teinte de cynisme, la notion de *service*²³ reste la clé de voûte de l'héroïsme individualiste de Montherlant, qui n'ignore pas qu'un uniforme agrémenté de galons introduit – fort heureusement – de la distinction dans un monde où le collectif est censé primer sur l'individu.

À condition de ne pas en faire trop. Les ambitieux assoiffés de « *gloigloire*²⁴ » et de médailles sont réprimandés. Le ruban de la croix de guerre que porte à la boutonnière Colle d'Épate²⁵, le parasite d'*Un Assassin est mon maître* (1971), est jugé fort suspect. Et le médecin Lobel – mélange savoureux de Nobel et de label –, qui a épinglé sur sa blouse « la petite barrette de la Légion d'honneur²⁶ », est comparé à « un joueur de football qui la porterait sur son maillot²⁷ ». La retenue est un critère sur lequel s'appuie souvent Montherlant pour démasquer la vanité et saluer la véritable noblesse. Il s'agit non seulement de sauver des traditions ancestrales²⁸ menacées de tomber dans l'oubli mais aussi de résister à la collusion des élites, favorisant l'amalgame de la haute bourgeoisie avec la noblesse. La sévérité avec laquelle l'auteur fustige la superficialité des joueurs de tennis s'ancre dans la nécessité de se distinguer d'une classe sociale qui a la fâcheuse habitude de singer les usages de la caste déclinante à laquelle il appartient. Mieux vaut, non sans un brin de paternalisme, chausser ses souliers de foot et jouer la carte du plain-pied avec la plèbe que de côtoyer ces *tennismen* qui poussent le snobisme jusqu'à porter des « chaussettes de soie²⁹ » sur la *court*. Ces *fashionables* des Années folles sont bien moins intéressés par la pratique physique que par la *mode tennis*³⁰. Cette futilité clinquante tranche avec l'humilité de la petite marquise que le flâneur du *Fichier parisien* (1952) a coutume de rencontrer dans un restaurant bon

22. Alain Tissot montre comment l'écrivain pacifiste oppose la tenue civile à l'uniforme, qui, au lieu de protéger le corps, l'entrave et le meurtrit, « Tenues de combat dans l'œuvre de Giono », in Jean Giono, *Le corps et ses habillements*, Alain Romestaing et Mireille Sacotte (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 27-35.

23. La fidélité au code de l'honneur entre en tension avec la conviction que toute action, si noble soit-elle, équivaut à la non-action, ambiguïté condensée dans le titre oxymorique *Service inutile* (1935), *Essais*, *op. cit.*, p. 567-592.

24. Henry de Montherlant, *La Rose de sable* (1967), *Romans II*, *op. cit.*, p. 1-426, p. 15.

25. Henry de Montherlant, *Un assassin est mon maître* (1971), *ibid.*, p. 1092-1244, p. 1123.

26. Henry de Montherlant, *Les Lépreuses* (1939), *Romans*, *op. cit.*, p. 1369-1548, p. 1452.

27. *Ibid.*

28. David Martens constate qu'à partir du xx^e siècle l'imaginaire nobiliaire se renforce alors même que le pouvoir et le rayonnement de l'aristocratie tombent dans le « domaine du révolu » : « Il semble même que le déclin de la mainmise des nobles sur la société aille de pair, dans certains secteurs du discours social, avec une mobilisation du référent *noblesse*. », *Lettres de noblesse II. L'imaginaire nobiliaire dans la littérature française du xx^e siècle*, David Martens (dir.), Paris, Lettres modernes Minard, « Carrefour des lettres modernes », 2016, p. 10.

29. Henry de Montherlant, *Les Olympiques* (1924), *Romans*, *op. cit.*, p. 219-379, p. 301.

30. Voir Jean-Pierre Chevallier, *Le Tennis en France (1875-1955)*, Saint-Cyr-sur-Loire, Éditions Alan Sutton, « Mémoire du sport », 2007.

marché du boulevard Saint-Germain. « Vêtue comme une chaisière³¹ », cette vieille femme renoue avec l'authentique noblesse : « elle est tout le temps occupée à renoncer à quelque chose ; son vœu secret, c'est qu'on lui coupe le cou³². »

Si le terrain vestimentaire est propice à l'affirmation d'une éthique de caste, il trahit aussi le souci qu'a l'auteur de donner une cohérence à son œuvre, vaste penderie qu'il compartimente en sous-ensembles. Montherlant divise par exemple son théâtre en « deux veines³³ » : les pièces « en veston » (à sujet contemporain) et les « pièces en pourpoint » (à sujet historique). De même, *Port-Royal* (1954), *Le Maître de Santiago* (1947) et *La Ville dont le prince est un enfant* (1967) sont *a posteriori* regroupés dans une « trilogie catholique³⁴ », où l'habit ecclésiastique fait loi. Outre qu'elle a, avec raison, alimenté la réputation de misogynie de l'auteur, la bipolarisation de l'univers en deux systèmes³⁵ – l'ordre féminin du « ruban rose³⁶ » et l'ordre mâle – entend s'appuyer elle aussi sur un critère vestimentaire. Mais les cheveux courts, le visage sans fard et le corps musclé de l'androgynie du *Songe* et des *Olympiques* remettent en question cette division schématique. Le « bouleversement des définitions des normes sexuées³⁷ » que cause cette figure inquiétante atteste de la fragilité des cloisons que l'auteur a posées. Plus globalement, la fonction structurante et séparatrice que Montherlant attribue au vêtement est mise à mal par une fascination évidente pour les silhouettes aux contours incertains.

L'habit ne fait pas l'abbé : vêtements trompeurs et héros à double casquette

L'abbé de Pradts est un « chrétien du dehors³⁸ », formule élégante pour qualifier le prêtre incroyant de *La Ville* et des *Garçons*. En d'autres termes, l'habit ecclésiastique offre à cet abbé athée une couverture. Mais la manière dont Montherlant réactive, à travers la figure du prêtre non croyant, le *topos* de l'être et du paraître, le distingue de Barbey d'Aurevilly et de Bernanos. Le mode de vie ascétique et le dévouement du

31. Henry de Montherlant, *Le Fichier parisien*, Paris-Genève, La Palatine, 1952, p. 14.

32. *Ibid.*

33. André Blanc, *L'Esthétique de Montherlant*, Paris, Sedes, 1995, p. 31.

34. Préface de *Port-Royal* (1953), *Théâtre, op. cit.*, p. 841.

35. Cette césure entre deux ordres antithétiques et inconciliables est développée pour la première fois dans *Tibre et Oronte* (1923), *La Première Olympique*, *Le Paradis à l'ombre des épées*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers verts », 1924, p. 3-24.

36. Henry de Montherlant, *Les Jeunes Filles* (1936), *Romans, op. cit.*, p. 915-1078, p. 932.

37. Sur le traitement littéraire de la figure de l'androgynie, on se reportera aux travaux de Julie Gaucher, *L'Écriture de la sportive. Identité du personnage littéraire chez Paul Morand et Henry de Montherlant*, L'Harmattan, « Espaces et Temps du sport », 2004, p. 10.

38. Henry de Montherlant, *Les Garçons, Romans II, op. cit.*, p. 832.

prêtre-éducateur du Parc l'éloignent par exemple de l'abbé de la Croix-Jugan³⁹. Nulle once de satanisme chez de Pradts. Pas de fantastique non plus dans la description de sa soutane, même si cette coquille rigide et protectrice se voit comparée à une « armure magique⁴⁰ ». Dans *Port-Royal* (1954), le pouvoir de l'habit ecclésiastique devient tout de même un peu maléfique. Angélique, qui sent sa foi chanceler, se plaint des brûlures que lui inflige le bandeau de sa coiffe⁴¹. Mais nous sommes loin du fantastique funèbre des récits aurevilliens. Et parce qu'il ne se situe pas dans une perspective chrétienne, Montherlant ne condamne pas la foi de façade de l'abbé de Pradts. Contrairement au Cénabre de Bernanos⁴², le prêtre des *Garçons* porte dignement, du moins jusqu'à son renvoi, l'habit ecclésiastique. Être *impeccable* sur le plan des apparences est un devoir que se fixe le héros hiératique de Montherlant. À cela s'ajoute le fait qu'au collège ce prêtre athée n'est pas le seul à porter un déguisement :

Ces enfants qui ne disaient rien sur leur conduite, et ce prêtre qui ne disait rien sur sa foi, cela faisait une assemblée de figures voilées qui se croisaient, une espèce de bal masqué d'une robe noire et de mollets clairs⁴³.

Au-delà du tableau frappant offert par cette description, la métaphore du bal masqué sape l'opposition simpliste entre nudité et artifice. La semi-nudité des têtes blondes n'est en rien gage de sincérité et de transparence. La reprise du *theatrum mundi* se fait ici sur un mode résigné et amusé : la propension de l'homme – à commencer par l'enfant – à duper son prochain adoucit considérablement les traits du prêtre incroyant, qui ne fait que jouer sa partition dans cette comédie universelle.

Mais le dédoublement des héros ne s'exprime pas uniquement sur le mode de l'imposture. Protéiformes, les hommes de pouvoir de Montherlant sont passés maîtres dans l'art de la superposition. Cisneros, « archevêque de Tolède, primat des Espagnes, Grand chancelier de Castille et Grand Inquisiteur⁴⁴ », assume de multiples responsabilités politiques et religieuses. À cette alliance du trône et de l'autel correspond la métaphore de la « robe de bure sous [l]a pourpre⁴⁵ ». Mais cette superposition ne doit pas aboutir à une confusion des strates vestimentaires, qui doivent rester bien distinctes : « la bure démentait la pourpre ; c'est ce démenti que l'être de sagesse doit

39. L'abbé de la Croix-Jugan, monstrueusement défiguré, inspire une violente passion à une jeune noble. Le héros de *L'Ensorcelée* (1854) de Barbey est une figure satanique et séduisante, qui dissimule son visage sous son capuchon de pénitent.

40. Henry de Montherlant, *Les Garçons*, *op. cit.*, p. 719.

41. Henry de Montherlant, *Port-Royal*, *op. cit.*, p. 880.

42. Le héros de Bernanos ne parvient pas à s'imposer la même discipline que de Pradts, son personnage se fissure progressivement : « Cénabre laissait croître sa barbe, négligeait ses mains qu'il avait belles, prolongeait ses repas, sa sieste. », Georges Bernanos, *L'Imposture*, Plon, 1927, p. 218-219.

43. Henry de Montherlant, *Les Garçons*, *op. cit.*, p. 582.

44. Henry de Montherlant, *Le Cardinal d'Espagne* (1960), *Théâtre*, *op. cit.*, p. 1101.

45. *Ibid.*, p. 1103.

porter en soi : le démenti que l'homme intérieur donne à l'homme extérieur⁴⁶. » Le tissu râpeux que Cisneros porte sous son costume chatoyant doit faire ressortir la vanité du pouvoir. La superposition de différentes couches de vêtements permet ainsi d'endosser, alternativement, plusieurs statuts, tout en gardant une distance avec le rôle qu'on est en train de jouer. Ne jamais adhérer totalement au vêtement qu'on porte sans pour autant abandonner la partie, telle est aussi la devise de Ferrante. À ceci près que dans *La Reine morte* (1942), ce n'est plus sur le mode du cumul mais sur celui de l'évidement que s'exprime la disjonction entre l'individu et son vêtement. Le monarque désabusé dit s'être « retiré de [s]on apparence de roi⁴⁷ ». Et c'est l'image de l'« armure vide⁴⁸ » qu'il convoque pour exprimer sa décision de désertier le pouvoir de l'intérieur. Mais le rapport distancié au vêtement que préconise Montherlant est contrebalancé par la conscience de la nécessité d'enfiler sa pelure sociale, contrainte à laquelle refusent de se plier les hobereaux des *Célibataires* (1935). « Il faut s'habiller, quel supplice⁴⁹ ! », s'exclame Léon, dont l'anti-mondanité viscérale aura des conséquences funestes. Démodés en tous points, les deux vieux garçons des *Célibataires* offrent un exemple d'hystérisis, terme, qui, dans son sens sociologique, désigne la rémanence d'attitudes « inadaptées aux conditions présentes parce qu'objectivement ajustées à des conditions révolues ou abolies⁵⁰ ». Ces fins de race ont poussé bien trop loin la proscription du luxe ostentatoire⁵¹ que leur dictait leur haute naissance. L'élégance est effectivement une question de dosage, d'équilibre subtil entre austérité et frivolité. Et c'est bien parce qu'il revendique son appartenance à un milieu où tout est affaire de nuances que Montherlant pose sa loupe sur des détails loin d'être *accessoires*.

Souci du détail et second degré dans les plis

Pourtant critique à l'égard du cinéma, l'écrivain se plaît à *zoomer* sur des détails révélateurs, piquants ou insolites. Le dramaturge parle même de « théâtre à vision rapprochée⁵² » pour souligner son intérêt pour l'infiniment petit. Contrairement au public d'une salle de cinéma, les spectateurs assis « (*au-delà du troisième rang de l'orchestre*)⁵³ » ne verront pas les ongles noirs de Jeanne la Folle. L'auteur du *Cardinal*

46. *Ibid.*

47. Henry de Montherlant, *La Reine morte* (1942), *Théâtre, op. cit.*, p. 97-204, p. 164.

48. *Ibid.*

49. Henry de Montherlant, *Les Célibataires* (1934), *Romans, op. cit.*, p. 735-914, p. 757.

50. Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 105.

51. L'argent, comme le rappelle Éric Mension-Rigau, reste un sujet tabou et la richesse récente est condamnée, « L'argent silencieux : le refus de la dépense ostentatoire », *op. cit.*, p. 425.

52. Postface de *La Ville dont le prince est un enfant* (1954), *op. cit.*, p. 741-760, p. 755.

53. Henry de Montherlant, *Le Cardinal d'Espagne, op. cit.*, p. 1129. Jean Mercure, qui crée la pièce en décembre 1960 à la Comédie-Française, prend le parti de ne pas noircir les ongles de Jeanne. C'est ce qu'attestent les gros plans dans la captation de Jean Vernier, *Le Cardinal d'Espagne* de Montherlant, mise en scène de Jean Mercure, (date de captation : 1964), DVD éditions Montparnasse, 2011.

d'Espagne (1960) suggère par là que les ongles négligés de cette femme revenue de tout n'ont rien d'anodin. Il s'agit moins de reconstituer une époque – les pièces de Montherlant ne sont pas à proprement parler *historiques* – que de manifester son sens aigu de la nuance. Par exemple, la robe franciscaine de Cisneros est « *de bure grossière, grise (grise et non brune)*⁵⁴ ». Cette attention quasi maniaque au détail est assez étonnante de la part d'un auteur qui se montre plutôt avare en notations physiques et vestimentaires⁵⁵. Le dramaturge peut ainsi passer de l'épure didascalique à la notation tatillonne : les règles du bon goût sont d'autant plus subtiles qu'elles sont imprévisibles. Pour Montherlant, le style tient bien à un *je ne sais quoi* qui échappe au commun des mortels et sur lequel il serait vain de s'appesantir. Le dandy laborieux qui, pour être dans le ton, se reporte de manière systématique à un code vestimentaire préétabli, a toutes les chances de faire une faute de goût.

Mais cultiver le naturel⁵⁶ et l'aléatoire revient aussi pour le dramaturge à garder la mainmise sur ses textes. Comment transcrire sur scène le « *“un rien dame de compagnie”, mais un rien seulement*⁵⁷ » qui caractérise Mlle Andriot ? Les finitions très soignées de *Celles qu'on prend dans ses bras* (1950) risquent à tout moment d'être trahies par des comédiens et metteurs en scène peu scrupuleux. Les coups de ciseaux qu'occasionne la scène sont regardés avec méfiance par l'auteur. C'est d'ailleurs durant la répétition des couturières, propice aux ultimes retouches, que l'auteur découvre les « coupures⁵⁸ » que Pierre Dux a infligées à *La Reine morte* (1942). Pour passer la rampe, la pièce doit *s'ajuster* aux besoins de la scène, au risque de se voir mutilée. C'est ce que suggère la métaphore de la coiffure dont use Montherlant pour désigner la mise en scène, capable de mettre en valeur mais aussi d'enlaidir des visages au départ harmonieux⁵⁹. Cette image s'inscrit dans une conception textocentriste du théâtre, reléguant la mise en scène du côté de l'accessoire. Frileux à l'égard de la scène, Montherlant enveloppe ses écrits de couches protectrices – préfaces, avertissements, postfaces, notes – et contraint le lecteur à un effeuillage minutieux. Emmittoufflées dans d'épais dossiers, ses pièces se trouvent donc souvent un peu engoncées, ce qui explique sans doute la réticence des metteurs en scène actuels à s'en emparer.

54. Henry de Montherlant, *Le Cardinal d'Espagne*, *op. cit.*, p. 1112.

55. Benoît Barut constate que la plupart du temps le lecteur du théâtre de Montherlant ne dispose pas de suffisamment d'informations « pour construire visuellement les personnages », voir « Les didascalies de Montherlant : un service inutile ? », in *Lire Montherlant*, Claude Coste, Jeanyves Guérin et Alain Schaffner (dir.), Paris, Honoré Champion, 2015, p. 45-62, p. 50.

56. Cette conviction selon laquelle l'élégance relèverait non de l'acquis mais de l'inné transparait par exemple dans les déclarations des enquêtes pour qui, note Éric Mension-Rigau, « l'adéquation recherchée par le vêtement entre l'être et le paraître n'enlève cependant pas au corps lui-même son rôle essentiel. Les vêtements sont impuissants à le rendre distingué s'il est laid. », *op. cit.*, p. 285-286.

57. Henry de Montherlant, *Celles qu'on prend dans ses bras* (1950), *Théâtre*, *op. cit.*, p. 607-657, p. 613.

58. Henry de Montherlant, « Souvenirs sur la création de *La Reine morte* » (1966), *ibid.*, p. 200-204, p. 201.

59. Henry de Montherlant, « Pour la reprise de 1966 », *ibid.*, p. 197-199, p. 197.

Comme pour contrebalancer cette tendance à *corseter*⁶⁰ ses écrits – par un style guindé et un paratexte envahissant – l'écrivain introduit de petites respirations. Les gros plans sur certains détails lui offrent l'occasion d'adresser un sourire complice à son lecteur fidèle. La référence au « veston d'intérieur⁶¹ » élimé de Léon n'est pas seulement destinée à souligner le laisser-aller de cet aristocrate déclassé. Pour un lecteur familier de Montherlant, ce passage est un clin d'œil à la bipartition théâtrale veston/pourpoint exposée par l'auteur. Le lecteur a beau, avec *Les Célibataires*, être dans un roman et non au théâtre, il comprend que ce récit a toute sa place dans la collection de *vestons* de l'auteur. Cette allusion fait ainsi office de signature, elle signale au lecteur qu'il a bien affaire à un modèle dessiné par Montherlant. Ajouter une touche de fantaisie à une tenue sans en gâcher l'harmonie est aussi l'une des marques de fabrique de l'auteur. Par exemple, l'allusion aux chaussures de Françoise vient par sa trivialité désamorcer un peu le tragique de *Port-Royal*. « Quel bruit vous faites en marchant, ma Sœur, avec vos souliers qui craquent⁶² ! » s'exclame Angélique alors même que l'avenir du couvent est menacé.

Cet attachement au détail est aussi symptomatique du « don d'attention⁶³ » salué dans *Pitié pour les femmes* (1936). Trait distinctif du grand écrivain pour Costals, ce *don d'attention* est également l'une des qualités que Montherlant exige de la part de son lecteur, invité à repérer les touches d'humour qui émaillent ses écrits. La description du smoking d'Alban – « jaquette et haut de forme, souliers vernis, guêtres claires, gants beurre-frais (soigneusement retournés sur le poignet), jonc à pomme d'or (oui, sans blague)⁶⁴ » – est sans doute un clin d'œil amusé de l'auteur à sa période dandy⁶⁵. À la coquetterie excessive d'Alban répond le fantasme de naturel de Dandillot, qui quitte son costume pour goûter aux joies (artificielles et douloureuses) de la vie saine :

Il rompit solennellement avec la vie mondaine, bazarde même son frac, symbole de toutes les souillures de Babylone, et ne s'occupa plus que de grand air, de soleil, de régimes alimentaires, de mensurations, de pesées, plongé dans les tableaux synoptiques affolants de tout ce que l'homme doit faire pour demeurer « naturel », et dans ce

60. *Corseté, guindé, empesé*, tels sont les adjectifs qui reviennent inlassablement sous la plume des critiques. Détail amusant, Montherlant se montre défavorable au port du corset, qui, comme « le talon trop haut », est une ruse destinée à « rendre la femme "poupée", voire franchement ridicule, pour garder l'avantage sur elle », *Les Olympiques* (1924), *op. cit.*, p. 278-288, p. 278.

61. Henry de Montherlant, *Les Célibataires* (1934), *op. cit.*, p. 741. Notons que dans une pièce en veston comme *Celles qu'on prend dans ses bras*, le clin d'œil est plus évident : Mademoiselle Andriot fait remarquer à Ravier que « le bouton de [son] veston est sur le point de se détacher », *op. cit.*, p. 624.

62. Henry de Montherlant, *Port-Royal*, *op. cit.*, p. 865.

63. Henry de Montherlant, *Pitié pour les femmes* (1936), *Romans, op. cit.*, p. 1079-1222, p. 1124.

64. Henry de Montherlant, *Les Garçons*, *op. cit.*, p. 762.

65. Voir la photographie de Montherlant, qui, « à dix-neuf ans, s'essaie à la mèche et au port de tête à la Barrès », *Album Montherlant*, iconographie commentée par Pierre Sipriot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 72.

qu'on pourrait appeler les travaux forcés de la vie « naturelle », enfin rabâchant de la nature, qu'il ne pouvait atteindre que par les artifices les plus saugrenus⁶⁶.

L'hébertisme mal digéré de cet industriel, qui oppose la corruption du vêtement à l'authenticité de la nudité n'est, là non plus, pas exempt d'autodistance. Dans ce volume des *Jeunes Filles*, publié une dizaine d'années après *Les Olympiques*, que fait l'auteur sinon brosser sa propre caricature ? La *sportolâtrie* du jeune Montherlant louant les vertus de la nudité des corps galbés par l'effort est ici subtilement tournée en dérision. Publié en 1924, l'année même des Jeux olympiques à Paris, son recueil à la gloire du sport était pourtant une œuvre *sur mesure*, en parfaite adéquation avec son époque. La nudité était en effet une tenue en vogue dans les années vingt, durant lesquelles la « littérature sportive » vantait les bienfaits de l'activité physique et du grand air. Le recul temporel offre ainsi à l'écrivain l'occasion de se moquer, certes gentiment et discrètement, de cette mode du sport dont il a lui aussi été la victime. Quant au castillanisme de Montherlant dramaturge, parfois raillé par les critiques⁶⁷, il se trouve lui aussi mis à distance par l'auteur lui-même, qui affiche avec humour son ton « fraise espagnole⁶⁸ ». La galerie de cols qui se dessine tout au long de l'œuvre – la collerette d'Alvaro, le col « graisseux⁶⁹ » de Léon, le col « mou⁷⁰ » d'Octave, le col « romain⁷¹ » de l'abbé de Pradts, la collection de cravates de Ravier⁷² – ne témoigne pas seulement de la fonction métonymique que Montherlant entend donner à cette partie supérieure du vêtement qui encadre le visage et le cou. Sans doute pourra-t-on aussi déceler dans ce défilé de cols un clin d'œil au style collet monté qui a fait la réputation de l'auteur.

Cédant souvent « au style gentilhomme⁷³ », Montherlant reconnaît volontiers que sa prose ampoulée et ses costumes empesés pourront « [n]ous prendre sur les nerfs⁷⁴ ». Parce qu'il est exhibé, voire surjoué, le côté ostensiblement *rétro* et précieux de l'œuvre n'est donc pas dénué d'humour. Toujours est-il que le second degré et le

66. Henry de Montherlant, *Pitié pour les femmes*, *op. cit.*, p. 1084.

67. Voir par exemple Roland Barthes, « Tragédie et hauteur » (1959), *Écrits sur le théâtre*, 2002, Paris, Éditions du Seuil, p. 238-240.

68. Henry de Montherlant, *Malatesta* (1947), *Théâtre*, *op. cit.*, p. 337-339, p. 338.

69. Henry de Montherlant, *Les Célibataires*, *op. cit.*, p. 741.

70. *Ibid.*, p. 769. L'adjectif mou renvoie ici à la versatilité et au pragmatisme de cet aristocrate fashion victim qui, conscient du déclin inéluctable de sa caste, a pactisé avec la bourgeoisie d'affaires et a trahi l'austérité de son milieu d'origine. L'attitude de ce baron excentrique, qui se veut l'homme moderne de la famille, est représentative des logiques d'adaptation du milieu nobiliaire mises en évidence par Monique de Saint-Martin dans « Les reconversions culturelles. L'exemple de la noblesse », *Hermès*, n° 20, 1996.

71. Le dialogue agonistique final de *La Ville dont le prince est un enfant* est en quelque sorte annoncé dès la liste des personnages : le col « romain » de l'abbé de Pradts s'oppose au col « ordinaire » du Supérieur, *op. cit.*, p. 677.

72. Henry de Montherlant, *Celles qu'on prend dans ses bras*, *op. cit.*, p. 625.

73. Henry de Montherlant, *Carnets* (1930-1944), *Essais*, *op. cit.*, p. 1200.

74. *Ibid.*

léger débraillé qui se logent parfois dans les replis du texte ont été dans l'esprit des critiques et des lecteurs largement éclipsés par la rigidité *old-fashioned* qui émane à première vue d'une œuvre habitée/habillée par un fantôme de rectitude, d'ordre et de contrôle. Semer le désordre dans cette garde-robe amidonnée et (trop) bien rangée, que ce soit en forçant le trait, comme dans la mise en scène très noire de Michel Fau⁷⁵, ou en jouant sur l'anachronisme, comme dans le court-métrage Nouvelle Vague de François Ozon⁷⁶, offre pourtant la possibilité de dépoussiérer les *vestons* et *pourpoints* de Montherlant.

75. L'adjectif *expressionniste* a été souvent utilisé par la critique au sujet de l'adaptation qu'a faite Michel Fau de *Demain il fera jour* (1949) au Théâtre de l'Œuvre, en 2013. Le teint blafard des comédiens et le noir et le rouge des costumes accentuent l'atmosphère lugubre de ce huis clos familial sous l'Occupation.

76. Dans *Un lever de rideau* (2006), inspiré d'*Un Incompris* (1943), François Ozon s'écarte de l'époque à laquelle cette comédie peu connue de Montherlant est censée se dérouler. Le cinéaste se réfère notamment à *Une Femme est une femme* (1961) de Jean-Luc Godard quand il évoque la robe très colorée de l'héroïne, qui se détache sur les murs blancs de l'appartement [En ligne] URL : www.francois-ozon.com/entretiens-un-lever-de-rideau.