

**MARGUERITE YOURCENAR  
ET HENRY DE MONTHERLANT.  
DEUX ROMANCIERS FACE AU TOTALITARISME  
DES ANNÉES CINQUANTE**

par Sabine HILLEN (Anvers)

Marguerite Yourcenar et Henry de Montherlant se ressemblent par une étrange familiarité d'esprit<sup>1</sup>. Le terrain de comparaison le plus fertile, entre les deux auteurs, a été, historiquement, la période des années cinquante. C'est à cette époque que tous deux effleurent la question du totalitarisme. Quand Yourcenar rédige la seconde version du *Denier du rêve*, Montherlant s'attable et commence ce que la critique a souvent appelé son plus beau roman : *Le Chaos et la nuit*. Les deux auteurs reprennent des notes ou même – c'est le cas de Yourcenar – un roman publié, pour (ré)écrire une histoire<sup>2</sup>, mettant en en arrière-fond un régime autoritaire et ses opposants. Cette synchronie de la rédaction ne peut faire oublier que le roman de Yourcenar se déroule à Rome en 1933, « l'an XI de la dictature » de Mussolini, alors que Montherlant place ses personnages, d'abord à Paris, ensuite dans le Madrid franquiste de 1959. L'histoire du vieux

---

<sup>1</sup> Les lettres à Jeanne Carayon manifestent, rien que pour l'année 1975, l'intérêt que Yourcenar prenait à lire les récentes publications de Montherlant. Le 9 mars elle parle de son admiration pour *Don Juan*, pièce dont elle connaissait l'accueil tiède à Paris. Le 4 mai elle précise qu'elle s'achètera "le nouveau Montherlant" ; la lettre suivante, du 25 juillet, signale qu'il s'agit des carnets *Tous feux éteints* qu'elle compare à *La Marée du soir* et au *Fichier parisien*. Voir : *29 letters to Jeanne Carayon* (1973-1979), Houghton Library, Harvard.

<sup>2</sup> C'est en avril 1952 que Montherlant écrit dans ses *Carnets* quelques idées pour son dernier roman, *Le Chaos et la nuit* (1963). Ces premières notes regardent la fin du chapitre VII, le moment où Celestino, après un exil d'une vingtaine d'années en France, se retrouve dans le Madrid de Franco avec sa fille Pascualita. L'histoire raconte comment le personnage, peu avant sa mort, assiste à une corrida. Le spectacle se transforme en un événement théâtral et « grotesque », par sa valeur hautement ostentatoire et par l'exhibition des publicités qui l'accompagnent.

Les notes de 1952 dans les *Carnets* seront suivies deux ans plus tard d'ébauches sur l'action romanesque. Montherlant rédige huit pages sur l'intrigue en janvier 1954. Il envisage les préparatifs de la rédaction à l'époque où Yourcenar prépare le nouveau manuscrit de *Denier du rêve*. Quand elle achève sa préface en 1959, il se prépare à la rédaction définitive qu'il entame en 1961, achève en 1962 et publie un an après.

Celestino commence ce « jour du 27 juillet », l'un des « plus chauds de l'été brûlant de 1959 »<sup>3</sup>.

L'écriture occupe dans les deux cas la décennie des années cinquante. Et pour être plus précis, l'achèvement de la production se situe à chaque reprise lors de la seconde moitié des années cinquante qui fut marquée par la révolution Hongroise de 1956. Nikita Khrouchtchev dénonçait à l'époque les crimes de Staline et le culte de la personnalité lié au dictateur soviétique. Ce texte, qui devait rester secret, s'adressait aux délégués des partis frères. Khrouchtchev ne cherchait pas à faire le bilan des années passées mais à mettre en garde les dirigeants des pays satellites, ces « thuriféraires du petit père des peuples »<sup>4</sup>. En Union soviétique et dans les pays satellites, le 20<sup>e</sup> congrès sonnait le glas du stalinisme. Il annonçait le début du dégel. La mort de Staline en 1953 avait déjà libéré des énergies – on se souvient de la révolte du 17 juin 1953 en RDA – qui se sont senties renforcées par le discours de Khrouchtchev trois ans plus tard. Aussi l'année 1956 ne se résume-t-elle pas par le discours du premier secrétaire du parti communiste soviétique. Elle restera dans les mémoires comme l'année de l'insurrection hongroise. La population exige, en octobre 1956, le retour de la démocratie, du multipartisme et de la neutralité. Symboliquement, la statue de Staline est renversée à Budapest. Moscou promet aux dirigeants hongrois de retirer les troupes soviétiques. Mais ce n'était que partie remise : en novembre, les troupes revinrent en Hongrie et occupèrent Budapest. Nagy dut s'enfuir et le pouvoir soviétique trouva Janas Kadar prêt à appuyer l'intervention soviétique. 1956 marque un tournant dans l'histoire des intellectuels français. C'est l'année de « la grande fracture »<sup>5</sup>. De nombreux intellectuels qui soutenaient le parti communiste revoient leur engagement. C'est aussi à cette époque que Hannah Arendt choisit de travailler sur les fondements et le fonctionnement de la pensée et des systèmes totalitaires. La politique libérale de Joseph Mccarthy, sa « chasse aux sorcières » (1947-1954) contre le communisme, créent à la même époque un climat d'antagonisme fort ; la politique d'État américaine attaque ceux dont elle présume qu'ils lui font opposition.

---

<sup>3</sup> Henry de MONTHERLANT, *Le Chaos et la nuit*, dans *Romans II*, Gallimard, 1982 (sigle R), p. 862. Voir aussi pour les illustrations l'édition Lidis, 1963, avec lithographies originales de Walter Spitzer

<sup>4</sup> Nous reprenons les données de Hannah ARENDT, *Réflexions sur la révolution hongroise*, le chapitre XIV (1958) des *Œuvres complètes*, Gallimard, 2002 (Quarto). Voir pour le déroulement historique de la révolution p. 914-927. Les mots cités sont ceux de Daniel VERNET, *Le Monde*, mardi 26 octobre 2004.

<sup>5</sup> Michel WINOCK, *Le siècle des intellectuels*, Éd. du Seuil, 1997, p. 501-510.

Revenons à nos auteurs : Marguerite Yourcenar et Henry de Montherlant reviennent à leurs romans à un moment où les événements à l'Est, la Guerre froide et le totalitarisme soviétique occupent l'attention de tous. Mon hypothèse de lecture se nourrit du paradoxe suivant : ne serait-il pas possible que les deux auteurs prennent leurs distances avec le totalitarisme soviétique tout en décrivant, tout en dénonçant – dans *Le Denier du rêve* et *Le Chaos et la nuit* – deux régimes autoritaires, totalitaires même, marqués à droite ? Lorsque Yourcenar retravaille son roman, la critique aigre douce du fascisme est devenue sans objet, le Duce étant mort et enterré. La vision politique de l'auteur, son anti-fascisme, se déploie sous un autre angle<sup>6</sup>. Le regard désabusé et critique de la romancière se porte, peut-être, vers un autre totalitarisme. Montherlant, quant à lui, avait essuyé après la guerre le reproche d'être de droite. On lui reprochait évidemment les pages complaisantes du *Solstice*. Cette réputation quelque peu sulfureuse explique, d'après moi, la prudence politique dont il fit preuve par après. La préface qu'il compose pour *Le Chaos et la nuit* ne vise aucune cible politique précise : « [...] je n'ai cessé de répéter que Celestino est un exceptionnel, mal à l'aise même dans son parti. Dire qu'en lui j'ai voulu représenter toute la gauche espagnole, ce serait comme dire que j'ai voulu représenter en Coantré (des *Célibataires*) tous les célibataires [...] » (*R*, p. 858). On remarquera que cette prudence politique, cette neutralité affichée permet plusieurs lectures.

Interrogée par Mathieu Galley, Marguerite Yourcenar n'a pas de mots assez durs pour marquer sa réprobation du fascisme. La romancière dit avoir été, en 1922, offusquée par la marche sur Rome (1922) :

Le fascisme me paraissait grotesque ; j'avais vu la marche sur Rome : des messieurs « de bonne famille », suants sous leurs chemises noires, et des gens sur lesquels on tapait, parce qu'ils n'étaient pas d'accord. Cela ne m'avait pas paru beau. De plus, je n'étais pas dupe d'une prétendue unanimité. Tout un pays n'emboîte jamais le pas à un régime ; ce n'est jamais vrai. Les gens des villages, les ouvriers n'étaient pas gagnés ; ils se taisaient, simplement (*YO* 82).

---

<sup>6</sup> A la question de Matthieu GALEY « Pensez vous que *Denier du rêve* ait pu avoir une influence quelconque ? » Marguerite Yourcenar répond à la négative : « Non, d'abord parce que le premier *Denier du rêve* n'a pas été très lu, et vraiment, comme réussite littéraire, ne le méritait pas ; pour le second, la partie était déjà jouée, à supposer qu'une partie le soit jamais » (*YO*, p. 83).

Pour un lecteur non averti, la condamnation du fascisme « grotesque »<sup>7</sup> laisse à penser que *Denier du rêve* dressait, même en 58, un tableau virulent du fascisme. Or, ce même lecteur doit constater que le tableau que Yourcenar brosse des sympathisants du parti est nourri de prudence, de retenue et de subtilité. Giulio Lovesi et Oreste Marinunzi se sentent démunis, n'adhérant que par médiocrité. La romancière refuse en tout cas le dualisme de forces antagoniques : fascisme *versus* communisme. La seconde version souligne les conditions de vie précaires que connaissent les personnages qui pactisent avec l'ordre. Des commerces périclitent, des familles nombreuses vivent dans le dénuement. Marinunzi est obligé de constater que, par le passé, sa cotisation régulièrement payée au parti socialiste s'est révélée inutile. La narration fait le détail des raisonnements simples, dionysiaques et populaires, mais les rend, par cette simplicité même, compréhensibles aussi. Ce « fascisme populaire » apparaît comme un avatar logique du besoin de survivre.

Comme Jean-Pierre Castellani a pu le remarquer, Marguerite Yourcenar s'abstient de faire une caricature grotesque de Mussolini<sup>8</sup>. Le début du dernier chapitre, après la mort de Marcella, met en scène le Duce sous la posture abstraite de « César ». Yourcenar évoque seulement, après l'attentat, l'absence de scrupules du dictateur et le souvenir de son engagement socialiste passé, sans que sa description tombe dans l'invective. En outre, l'engagement et les origines populaires de Marcella sont dans la seconde version pour le moins équivoques. Par ses origines sociales, elle n'appartient pas au camp ouvrier : son père est instituteur, sa mère sage-femme (p 209). La destitution professionnelle de son père, – un militant anarchiste – par Mussolini et la condamnation de sa mère ne font pas d'elle un personnage marginal. Par son mariage, elle appartient plutôt à la bourgeoisie, même si elle n'assume pas cette nouvelle appartenance : l'épouse du « jeune médecin riche », Alessandro Sarte, « avait fui deux ans plus tard, rougissant de ce mariage avantageux comme d'un attachement coupable » (*ibid.*). Par ailleurs, Alessandro avoue n'avoir

---

<sup>7</sup> Voir les termes de « Commedia » ou de « Tragedia dell'arte » que Marguerite Yourcenar emploiera plus tard à l'occasion de *Rendre à César* (*Th I*, p. 9).

<sup>8</sup> Jean-Pierre CASTELLANI a commenté la représentation de Mussolini de la manière suivante : « Alors que la finalité principale de ce livre est la mise en cause du fascisme qui pesait sur l'Europe de l'époque, pour la première version de 1934, et des régimes totalitaires qui dominent encore une partie de l'Europe des années 60, moment de la version définitive, il est significatif que le personnage le plus important de l'histoire soit une ombre, jamais directement décrite et que cette ombre participe de l'universel plus que du circonstanciel ». Voir : « L'Universel et le Singulier dans *Denier du rêve* et *Rendre à César* », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. II, Tours, SIEY, 1995, p. 284.

pas été assez fou « pour ne pas s'être inscrit au Parti... » (p. 220). Il admire cet homme qui essaye de bâtir un peuple, bien qu'il comprenne aussi, plus par le cœur que par l'esprit, l'engagement de sa femme. Le versant populaire de Marcella se dévoile, dans d'autres passages, mais sous une lumière ambiguë. Elle incarne faussement, pour Carlo Stevo, la classe populaire, alors que Vanna, figure pour le moins aussi proche du peuple que Marcella, perd pour lui sa force de séduction. Yourcenar décrit la complexité de l'engagement politique : les réflexes conservateurs du peuple, la pensée libertaire de certains intellectuels antifascistes : si l'héroïne semble incarner le peuple pour Stevo, ce n'est que le fruit d'une perception erronée de la part d'un homme aveuglé, entraîné par son idéologie et son amour. Enfin, la tentation de l'héroïsme, l'aspect suicidaire de l'attentat rendent l'engagement socialiste suspect et le teintent de négativité. Le personnage féminin participe de réalités multiples et appartient à une couche sociale floue et indéterminée. Dans la préface de *Rendre à César*, Yourcenar a avoué avoir conçu ses personnages partiellement à partir de modèles vivants et avoir étoffé ce vérisme d'une part de rêve<sup>9</sup>. Pour le personnage de Célestino, *Le Chaos et la nuit* s'appuie également sur un modèle vivant, en accompagnant le réalisme d'une dose de rêve et d'hallucination.

Yourcenar a fait de Carlo Stevo « celui dont on parle ». Il entre indirectement dans la représentation : il est perçu plus qu'il ne perçoit ; il est jugé plus qu'il ne juge lui-même. Toutefois la narratrice propose quelques indices sur son idéologie et son appartenance sociale. Issu d'une famille libérale, il a « inventé » l'idée même du peuple, alors que ses préjugés l'empêchent « de frayer librement avec lui » (p. 86). Il est « misogyne », « timide » et « chaste », éprouvant un penchant pour Marcella. Mais « à défaut de plaisir partagé », ce sera plus la haine qui le lie à elle que l'enthousiasme. Le couple retrouve « sous cette Rome redevenue impériale, tout le pur fanatisme des jeunes sectes persécutées » (p. 210). Il semble bien que Carlo est entré en idéologie comme d'autres en religion. Sa vision de Marcella – « une Marthe violente en même temps qu'une mystique Marie » (p. 210) – son ascétisme, son goût pour le martyr (p. 221), les fidèles qui aiment dresser de lui le portrait qui correspond à leur idéal... autant d'indications d'une confusion entre politique et religion. Ou de

---

<sup>9</sup> Le modèle du personnage romanesque de 1933 est décrit en 1961 de la manière suivante : « Marcella portaitrait la femme en rupture de ban d'un jeune médecin du parti, fille elle-même d'un humble militant anarchiste : presque tout ce qui la concerne, sauf le thème central de l'assassinat politique, avait été emprunté à l'authentique Marcella A... » (« Histoire et examen d'une pièce », *Th I*, p. 11).

confusion, tout court : dans l'esprit de Vanna, Carlo apprécie, affaibli et malade, « les petits conforts de la vie bourgeoise » (p. 208). Il semble bien que Yourcenar reproche aux militants de gauche, en 1958, de commettre les mêmes erreurs que certains fanatiques religieux. Le fanatisme de gauche (ou religieux) ne peut voir la réalité en face et rend inapte au bonheur. S'appuyant sur une idée assez commune lors des années cinquante, l'auteur suggère que le communisme a sécularisé une doctrine transcendante - celle des chrétiens persécutés à Rome, celle du paradis divin - pour la transformer en une vérité immanente. Or cette utopie communiste reste aussi totalitaire que le fanatisme religieux.

La véhémence de Marcella prouve l'inefficacité d'un progressisme transformé en dogme<sup>10</sup>. Par la faiblesse et les ambiguïtés de Carlo Stevo, Yourcenar montre que l'idéologie la plus pure est sujette à l'alternance ; par les compromis d'Alessandro Sarte, que la vérité assujettie se trouve et à gauche et à droite. *Denier du rêve* met en scène l'effondrement de la bourgeoisie en tant que classe et l'émergence d'une nouvelle couche sociale indéterminée, intermédiaire. Le lecteur aura observé que ceux qui se convertissent au communisme n'entretiennent que des rapports lointains avec le peuple<sup>11</sup>. Ils cherchent à abolir les pouvoirs d'une classe bourgeoise, qui a émergé au 19<sup>e</sup> siècle, se nourrissant du capitalisme naissant, privilégiant la compétition et l'acquisition. En réalité, ces nouveaux militants communistes sont en guerre contre eux mêmes : ils proclament un engagement opposé à leur condition sociale. Cette image plutôt mitigée de la gauche, et la dénonciation d'une politique théâtralisée convient aux années trente et aux années cinquante. Nourrie du souvenir de la marche sur Rome et de la dictature de Mussolini, elle entre en résonance avec la dénonciation du penchant dangereux du stalinisme pour la théâtralité, le culte de la personnalité et le totalitarisme ; ainsi Yourcenar réunit dans sa représentation les totalitarismes de gauche et de droite.

---

<sup>10</sup> Yourcenar écrit en 1940 en parlant des ouvrages d'Anne Lindbergh : « Contre l'avenir qui se présente à nous vociférant et sûr de soi, il faut toujours compter avec un autre avenir encore en germe et dont nous avons à protéger la croissance. Les crises de violence collective ne sont jamais que les mauvais quarts d'heure de l'histoire ; elles n'aident pas plus aux minces progrès humains que les tornades ne contribuent à faire pousser les moissons. Après chaque orage, l'humanité reprend humblement sa tâche interrompue, qui consiste justement à préserver les forces encore vives du passé, et à diriger leur lente évolution vers l'avenir ». (« Forces du passé et forces de l'avenir » dans *En pèlerin et en étranger*, EM, p. 463.

<sup>11</sup> Les dialogues entre Marcella Adreati et Rosalia di Credo, entre Carlo Stevo et Oreste Marunzini sont plutôt exceptionnels ou inexistant dans ce récit à composition raffinée.

## *Deux romanciers face au totalitarisme des années cinquante*

En renouvelant son bilan sur la dictature des années trente à Rome, l'auteur cherche en 1958 à renforcer l'aspect politique de la critique qu'elle formula à l'égard du fascisme en 1934. En même temps, cette nouvelle mise en évidence du fascisme l'aide à prendre conscience que le totalitarisme est de toute époque, de droite comme de gauche. Son séjour aux États-Unis, à partir des années quarante, lui fait vivre la guerre froide et le nouveau climat totalitaire différemment. Distante de tout extrémisme, Yourcenar condamne dans cette seconde version, par le biais du fascisme, un totalitarisme plus actuel : le bolchevisme.

De même l'évocation de l'anarchiste Celestino permet à Montherlant de parler de ce qu'il aime – l'Espagne, Don Quichotte, la véhémence, le grotesque et la passion. Le régime franquiste, pour lequel il n'a aucune sympathie, lui permet d'interroger finement un autre totalitarisme : l'influence du communisme dans la France des années trente à cinquante.

Par le biais de son personnage central, émouvant autant que grotesque, Montherlant décrit ce qu'il a appelé un « faux » homme de gauche. Le ridicule du personnage serait dû, à en croire la préface, à sa conduite rocambolesque, similaire à celle de Don Quichotte. Ses choix politiques n'y entreraient que pour peu. De la même manière, l'engagement politique de Pascualita, la fille de Celestino, paraît le miroir de celui de son père. Ses concessions envers l'Espagne franquiste ne semblent guère correspondre à des convictions politiques sérieuses, mais lui servent à se libérer du père. Le personnage passe du communisme au silence et enfin à la mutinerie « franquiste ». Enfant de l'exil, elle partage l'idéologie anarchiste de son père. Plus tard, son silence d'adolescente fait d'elle une énigme. Elle est pour le père « comme, dans la guerre, un terrain occupé facilement, et que maintenant on perd pied à pied, sans arrêt » (*R*, p. 918). Son silence est affectif mais aussi politique : elle demeure imperturbable face à toute forme d'autorité. Ce silence est un refus, un rempart contre tout pouvoir extérieur. Muette et mutine, la jeune fille trouve, après une tyrannie de plusieurs années, la force de se détourner d'un Celestino mourant qui la réclame à ses côtés. A Madrid, elle épouse un homme qui est désigné par le père comme n'étant « pas un homme propre » (*R*, p. 1000). Pascualita subit, au chapitre six de la seconde partie, le reproche d'être « fasciste » :

Dans le train, en approchant d'Hendaye, comme tu te trémoussais, comme tu parlais plus vite ! Tu sentais le pays fasciste et c'est cela qui t'avait transfigurée... Il y a trois ans au moins que tu es fasciste.



D'abord ouverte à ce que je te disais, quand tu étais petite, - ensuite, indifférente, - ensuite hostile. Ici enfin tu jettes le masque (R, p.1001).

Montherlant se sert d'une voix de femme pour formuler son idéologie. Si Pascualita réussit à quitter son père, il lui faudra passer dans le camp politique adverse et subir les injures de celui qui, plongé dans son aveuglement et ses dogmes, voit la réalité déformée. Vers la fin du roman, elle déclare « ne pas être fasciste », mais de ne plus vouloir vivre parmi les « Golfos y golfas » (les voyous et les voyoues) ni dans « un pays qu'on mène sciemment vers le communisme » (R, p. 1001). Ce désengagement, cette volonté d'être ailleurs, est celle de Montherlant. L'auteur des *Jeunes Filles* s'est alors désolidarisé de la politique française ; il avait lourdement critiqué le Front Populaire et d'autres gouvernements de gauche des années trente, responsables selon lui d'avoir retardé la seconde guerre et d'y avoir envoyé de cette manière une France languissante. La fin des années cinquante est pour lui une époque où la France ne peut plus maintenir la politique de prestige qu'elle menait dans le passé. Dans *Le Maître de Santiago*, le narrateur estime que les colonies sont faites pour être perdues. La société française se prépare à la décolonisation et à la libéralisation des années soixante.

Le progressisme de Celestino est affaibli par sa négativité. Il s'identifie à son discours au point de ne plus supporter une remarque critique concernant ses idées. Le lecteur est confronté à une conception du monde autoritaire : « Voilà donc l'exemple d'[un discours] dont la fonction n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer au delà du langage, qui est à la fois l'Histoire et le parti qu'on y prend »<sup>12</sup>. Montherlant brosse le portrait d'un personnage complexe qui affirme avec autorité son progressisme mais tient pour acquis que la société est mauvaise. Ses phrases sont truffées de négations qui soulignent son opposition et sa vision sombre du monde. Apocalyptique, le discours indique comment le « peintre va écraser la serrure » et comment « les clapets du lavabo ne fonctionneront pas » (R, p. 938), comment la femme de ménage aura quitté les lieux au moment du retour ou comment la mort se concrétisera. Le même pessimisme déborde dans l'annonce du narrateur : « Nous verrons ce qu'il faisait au chapitre suivant, si nous sommes en vie pour l'écrire... » (R, p. 864). En réalité, le discours progressiste que Celestino tient dans ses articles, à sa fille et à ses amis est sans cesse contredit par une parole négative qui ne prévoit

---

<sup>12</sup> Marc ANGENOT, *La Parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 248.



aucun changement positif mais s'attend toujours au pire. En outre, les actions suggérées par le discours idéologique dans ses articles ne se réalisent pas. Ses mots et ses actions ne coïncident nullement. Celestino prône la fraternité entre athées et anarchistes, mais n'éprouve que de la « hargne » (*R*, p. 894) pour les populations prolétaires du Faubourg du Temple. De ces mêmes regards hargneux il foudroie quelques innocents atablés devant une choucroute.

Montherlant explique clairement que Celestino n'est représenté politiquement par aucun parti. Par son père, il figure dans le camp des monarchistes sincères, « de nuance libérale », ce qui lui vaut une éducation auprès des Jésuites de la Flor (*R*, p. 880), mais le récit ajoute immédiatement qu'aucune appartenance précise ne peut lui être attribuée, même pas géographiquement. Il est né aux confins de trois régions différentes de l'Espagne, entre la Castille, l'Aragon et la Catalogne. Politiquement, au sein même de son parti, il est un isolé, « trop égoïste et trop indiscipliné pour n'être pas choqué pas tout principe communautaire » (*R*, p. 887). Aucun parti politique n'est apte à représenter ses intérêts en France après son exil : « en vingt ans, il n'était parvenu ni à comprendre tout à fait le français parlé, ni à le parler avec correction » (*R*, p. 869). Il appartient comme plusieurs personnages de Yourcenar à une couche sociale floue et indéterminée.

*Le Chaos et la nuit* présente un personnage qui évolue politiquement, passant de l'anarchisme au communisme. Capitaine de l'armée républicaine, Celestino préférait la lecture de Bakounine au *Capital* de Marx. Selon lui, Staline, par son refus d'envoyer des avions lors de la guerre civile, méprisait la gauche espagnole. Mais installé à Paris, il abandonne ses positions anticommunistes. Son engagement politique ultérieur lui fait par moments réécrire la réalité, pour la faire entrer dans un système totalisant. Plus les événements de sa vie se manifestent clairement par leur banalité quotidienne, plus il éprouve le besoin de les réinterpréter, ou de les dénoncer comme des impostures. L'Occident semble vivre, selon lui, une époque de décadence qui est dissimulée aux regard naïfs par des déclarations fracassantes et savantes<sup>13</sup>. La corrida de 1959, à laquelle il assiste, est comparable, pour le militant mourant et seul, à un tour de cirque :

---

<sup>13</sup> Selon Montherlant la vision du monde de Celestino corrige le réel, le rend fictif et grotesque là où il ne l'est pas. En outre, sa diction contredit son action. La parole pamphlétaire se construit à l'aide d'abstractions généralisées (le Bien, le Mal, les Hommes, etc.) où le sujet se cache et s'efface. Les composantes sont marquées par des jugements idéologiques positifs ou négatifs. Des thèses sont proposées sans moments de doute ni hypothèses. Les thèmes de la gauche – l'athéisme, la révolution, le progrès – sont dans les articles politiques du personnage. Trois phases se succèdent : le constat de la situation politique, le jugement dérivé de ce constat et finalement la contrainte et

C'est comme si, dans un cirque, un énorme panneau, en lettres d'un mètre de haut indiquait : ENTREE DES CLOWNS au-dessus de la porte par où les clowns entrent en piste, en un autre : ORCHESTRE au-dessus de la plate-forme où l'orchestre fait ses bruits (*R* 1016).

Ce spectacle – et ce n'est sans doute pas un hasard – coïncide avec une prise de conscience : il voit comment les grands principes – la liberté, la vérité, la justice – sont engloutis par la Mauvaise foi qui règne sur le monde. La même corrida, où il regarde, par l'intermédiaire du taureau, la préfiguration de sa mort, devient l'espace fécond de messages publicitaires et publics. Des voix artificielles résonnent par des haut-parleurs et des amplificateurs : « La petite Brigitte Bardot », « Cigarettes sexy, les meilleures » (*R*, p. 1018-9).

La mort de Celestino ne va pas sans rappeler une scène historique. Avant de mourir, il entre en guerre contre Franco et les franquistes, contre les sous-partis de son parti, contre le socialisme et son égoïsme. Il repense à sa fille, se dit que le plan de la garder auprès de lui pour l'assister dans la mort a échoué, mais qu'il préfère ne pas être touché ou soigné par une femme qui, dans son esprit, continue à incarner le fascisme : « Elle l'eût dérangé, comme eussent fait l'hôtelier et le médecin » (*R*, p. 1039). Il se morfond à l'idée que son héritage problématique passera probablement, par l'intermédiaire de sa fille, dans le camp de l'ennemi. Plus tard, il s'imagine sa fille auprès de son lit, penchée sur lui, lui disant doucement le mot « fasciste ». Des boucs à barbe mauve défilent dans son esprit, des génisses au pis printanier. Celestino craint une razzia de la police secrète ; il entend des haut-parleurs qui l'invitent à se démettre de son communisme, il discerne une musique d'église. Dans ses cauchemars, il se voit assassiné par des infirmières, que son beau-frère aura informé de son communisme. Gisant par terre, souffrant de plusieurs attaques, il refuse l'aide médicale :

Pascualita écartée. L'hôtelier, le médecin, le prêtre écartés. Les rideaux de fer qu'on descend l'un après l'autre, tout le long de la rue, quand l'émeute commence » (*R*, p. 1039).

---

l'obligation d'agir. Par la force autoritaire des phrases, le discours s'engage dans une direction qui vise le progrès. Cependant ni l'action ni le dialogue du personnage ne réalisent la pensée politique qui reste théorique.

Par le portrait de Celestino mourant, Montherlant s'inspire de la paranoïa qui caractérisa les derniers mois de Staline, mort le cinq mars 1953.

Marie Jégo sépare dans son article « La disparition de Staline et l'impossible dégel »<sup>14</sup> les faits historiques incontestables des hypothèses. Il faudra neuf heures au médecin pour accéder au numéro un du Parti Communiste soviétique, couché par terre et souffrant d'une attaque cérébrale. Staline refusait, lors de cette dernière étape de sa vie, que son entourage se rapproche de lui. Le « fuera todos » de Celestino aurait donc été formulé en russe. En réalité, Montherlant n'attaque que modérément le franquisme, mais bien plus le totalitarisme bolchevique. Staline souffrait à la même époque d'un délire de persécution. Le complot des blouses blanches, où une grande partie du personnel médical fut arrêté ou du moins écarté de son environnement immédiat, visait à accuser l'intelligentsia nationaliste, bourgeoise et juive. Staline meurt sans avoir confiance dans son entourage le plus proche et en compagnie de sa fille, Svetlana. Par une étrange ironie du sort, l'homme le plus puissant de la planète aura agonisé des heures durant sur le plancher de sa datcha, privé de toute assistance médicale<sup>15</sup>. Montherlant cache à peine cette référence car le nom de Staline apparaît plusieurs fois dans le chapitre final du roman.

Au moment où Yourcenar s'apprêtait à finir la seconde version de *Denier du rêve* et Montherlant à écrire *Le Chaos et la nuit*, Hannah Arendt ajoutait à ses réflexions sur l'horreur nazie, consignées dans *The Origins of totalitarianism*, ses analyses de l'insurrection hongroise<sup>16</sup>. Ses remarques écrites lors des années cinquante ont aidé à comprendre la représentation du totalitarisme de droite comme de gauche. Sans affirmer leur soutien aux idéologies extrémistes, Yourcenar et Montherlant se rejoignent en désignant par le totalitarisme la transformation de l'homme, la soif du pouvoir, la

---

<sup>14</sup> *Le Monde*, vendredi 22 octobre 2004.

<sup>15</sup> « Soudain, il ouvrit les yeux pour envelopper tous ceux qui l'entouraient. Ce fut un regard horrible, entre la démente et le courroux [...] puis il éleva la main gauche, on aurait dit qu'il indiquait quelque chose, ou qu'il nous menaçait tous [...]. L'instant d'après son âme s'arracha à son corps » (*Le Monde*, vendredi 22 octobre 2004).

<sup>16</sup> Hannah ARENDT, *Réflexions sur la révolution hongroise*, le chapitre XIV (1958) des *Œuvres complètes*, Gallimard, 2002, (Quarto), p. 907 ; Par son bilan des derniers moments de Staline, Arendt jette une autre lumière sur la représentation de Montherlant : « Ou bien la folie de Staline était la cause de tous les crimes, et alors il ne fallait en rejeter la faute sur personne d'autre [...]. Ou bien son état mental et sa méfiance malade avaient exposé Staline à des influences pernicieuses et dans ce cas ce n'est pas sur lui qu'il fallait rejeter la faute, mais sur tous ceux qui se servaient de son pouvoir malade pour arriver à leurs propres fins ».

volonté de domination et la terreur provoquée par celles-ci. Ils montrent aussi que pour qu'ils puissent émerger, il a fallu qu'un nombre de réquisits soient réunis, que nombre d'éléments se cristallisent, notamment la société de masse. Plusieurs personnages désignent ceux qui, soit à cause de leur nombre, soit à cause de leur carence ou indifférence, ne peuvent s'intégrer dans aucune organisation fondée sur l'intérêt commun, qu'il s'agisse de partis politiques, d'organisations professionnelles ou de ramifications sociales moins larges comme la famille. Chez Yourcenar, mais aussi chez Montherlant, la peinture des personnages privilégie la complexité et le contraste. Des voix populaires résonnent à côté de voix nettement plus engagées mais syncrétiques notamment par leur peur du conformisme.

Cette angoisse trouverait à s'exprimer « dans le fait que la liberté individuelle ne trouve plus de refuge dans le domaine social ni dans le domaine privé tant est influent et convaincant le poids de l'opinion générale »<sup>17</sup>. La peur du conformisme fait aboutir à des attitudes retorses, parfois violentes qui dénoncent les « fosses géantes pour enterrer les faits et les événements gênants »<sup>18</sup>. Certains personnages iront jusqu'à démontrer que combattre la dictature demande à renforcer les forces aveugles en soi. Marcella, Celestino et peut-être Carlo Stevo ne peuvent et ne veulent plus percevoir le réel sous sa forme tangible. Ils vivent en fonction d'injustices ayant eu lieu dans le passé, déjà à moitié ensevelies sous le manteau noir de l'oubli. Leur seule lucidité consiste à remarquer comment le totalitarisme de droite se prête à la théâtralisation de l'existence : Mussolini en personnage d'opérette, une corrida franquiste placée sous le signe du cirque. Finalement l'aveuglement de l'engagement de gauche est contrecarré par l'esthétisme kitsch du totalitarisme de droite. Ainsi Montherlant et Yourcenar aident à comprendre le fonctionnement imparfait de deux systèmes que l'idéologie sépare.

---

<sup>17</sup> Sylvie COURTINE-DENAMY, *Hannah Arendt*, Hachette Littératures (Pluriel), 1997 (première édition en 1994), p. 232.

<sup>18</sup> Sylvie COURTINE-DENAMY, *ibidem*, p. 362.