

EL DISCURS ESPIRITUAL DELS INCRÈDULS: EL CAS MONTHERLANT

per Josep A. Grimalt.
UIB

Aquest escrit procedeix d'un curset que vaig impartir a la Universitat, promogut per la Pastoral Universitària, que s'anunciava amb el títol de «La religió a la literatura profana». Si no era així exactament, no en faceu cas: no sempre és bo de trobar, un títol que, dins els límits que li són propis, doni bon compte del contingut d'allò que vol presentar.

Amb aquell curset, em proposava repassar algunes obres literàries de tema religiós escrites d'autors que en rudes se declaraven incrèduls. Hi examinarem obres vàries, però vaig dedicar atenció especial a les de dos autors: Jorge Luis Borges i Henry de Montherlant.¹

(1) Nat i mort a París (1896-1972). Pel tema religiós, destaquen entre les seves obres: *Le Maître de Santiago* (1948), *Port-Royal* (1954) i *Le Cardinal d'Espagne* (1960). Molt abans de produir aquesta darrera, qualificava de «trilogia catòlica» la que comprenia les dues primeres més *La Ville dont le prince est un enfant* (publicada el 1951 i no estrenada per cap companyia professional fins el 1967), però pens que el conflicte que exposa aquesta, que esclata dins un col·legi catòlic a París entre les dues guerres (1919-1939), podria sorgir dins un de seglar, a un altre lloc d'Occident i encara en època posterior, no sé si a l'actual. Per ventura avui no estam en condicions d'entendre *La Ville* com l'autor hauria volgut, o bé hi ha una incapacitat meva de captar-ne el paper que hi representa la Gràcia, segons diu l'autor en el text que n'acompanya la dedicatòria (à *Monsieur l'abbé C. Rivière, curé de La Bastide de Besplas, Ariège*). Per tot plegat, en vaig prescindir en el curset i en prescindesc ara. L'edició més completa de l'obra teatral de Montherlant és el volum *Théâtre*, amb prefaci de J. de Laprade i prefaci complementari de Ph. de Saint Robert (Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1972), que, a més dels textos estrictes de les obres, inclou els prefacis, notes de teatre, bibliografies i altres complements. Les citacions remetent a aquesta edició, amb la indicació de la pàgina. Només hi ha una obra de Montherlant traduïda al català, la novel·la *El caos i la nit* (Proa, Barcelona, 1965). Com a estudi essencial sobre Montherlant, cal citar el de Pierre Sipirot *Montherlant sans masque: Biographie, 1895-*

Quan em proposaren que presentàs per escrit baldament només fos una part de la matèria del curset, em vaig decantar per les obres comentades d'aquest darrer autor perquè, en contrast amb els escrits de Borges, en què la teologia queda supeditada a l'art i a l'estètica, les peces de Montherlant mostren una absència d'ornaments, una nuesa, que permet que el contingut espiritual hi aflori sense obstacles.

Com en el teatre de Racine i a altres obres clàssiques, a les de Montherlant, només hi compta l'essencial. Pens que aquest despullament permet que els valors religiosos facin l'efecte d'esser més autèntics. El preocupa que l'artifici no emmascari el fons. Són ben il·lustratives aquestes afirmacions:

Els llatins, sempre complaents, han afalagat el gust del públic per les coses fàcils i vulgars oferint-li sobre l'escena una acció tan moguda com voldreu, amb imprevists, peripècies, conflictes, «cops de teatre», sense oblidar, en les formes més baixes, els equívocs, les disfresses, els cops de bastó. (...) Sense rebutjar tal teatre, per què no hem d'admetre al seu costat, adesiara, unes peces on sia decantada tota la mecànica forana, reduïdes a una exposició psicològica matisada i sòbria, fins i tot a un episodi sense intriga i sense gens d'agitació?

(...) aquest segon *Port-Royal* no vol esser tant una obra de teatre com mostrar el cristianisme en una de les formes particulars que ha pres en el curs de la història, discutible potser en la doctrina, però respectable i que mena a l'elevació per la seva qualitat i pel seu accent (pàgs. 841-842).²

Ho paga retenir-ne sobretot la segona. Que un escriptor que se considera fora del cristianisme destini bona part de la seva producció dramàtica a mostrar una forma particular de cristianisme i tracti els valors cristians com ho podria fer un creient fervorós, té molt de paradoxal per al qui creu, ingènua-ment com veurem, que l'obra transmet amb fidelitat el pensament de l'autor. Per això, quan aparegué la peça teatral *Le Maître de Santiago*, va despertar, especialment entre els catòlics, una perplexitat semblant a la que ens podria provocar a nosaltres. El mateix Montherlant ho comenta:

1972 (Éditions Robert Laffont, 1990); el citaré per l'edició de *Le Livre de Poche* (1992). Molt més breu, però amb bon nombre d'il·lustracions, és el *Montherlant* del mateix autor ("Écrivains de toujours", Seuil, 1975).

(2) Del Prefaci de l'estrenat el 8 de desembre del 1954. L'autor havia escrit un primer *Port-Royal* entre el 1940 i el 1942, que en lectures posteriors el deixà insatisfet. No se'n conserva l'original. Essent, el present, més que un treball acadèmic, una simple reflexió que hauria de poder compartir amb lectors diversos, no transcriuré les citacions textualment, sinó que les donaré traduïdes lliurement procurant només conservar-ne el sentit.

Sé que alguns catòlics no veuen sense humor com un escriptor in-crèdul escriu, i se'n surt, obres literàries que toquen al catolicisme. En el tom V del seu *Journal*, Julien Green, després d'haver parlat de *Le Maître de Santiago* en termes elogiosos, hi afegeix: «L'autor, amb tot el seu geni, tracta de coses molt greus amb una mena d'insolència que fa por, juga amb l'electricitat, avança la mà a cap a l'arca, que ni tan sols no es pot destapar (...) juga amb la gràcia, joc terrible».

(...) Què vol dir, Julien Green, en suma? Si ho he entès bé, vol dir que, en l'art, només un creient pot tractar un tema catòlic. És un camp vedat. (De la nota "Álvaro et l'honnêteté", p. 551.)

Ell contesta al retret així:

Si un escriptor pot inventar un assassí, una mare, un rei, un infant, un captaire, per què no ha de tenir el dret d'inventar un home que sent i que parla segons una fe religiosa?

Diré més encara. Pensa que, quan tal invenció és tractada amb una certa comprensió de l'assumpte, i un cert respecte per aquest assumpte, llavors és un homenatge, i no un atac, a aquesta religió. (id.)

El fons jansenista

L'examen més superficial de les obres de Montherlant de tema cristià exigeix posar-les en relació amb el Jansenisme. Prescindiré dels seus antecedents familiars que el feren interessar per aquest moviment, del qual es féu una idea a través d'uns manuscrits conservats a la biblioteca de la seva àvia; aquests manuscrits, del segle XVIII, li'n donaren una caricatura, segons diu, que conservà fins que, l'any 1929, llegí l'obra de Sainte-Beuve. Vegem com explica la impressió que li produí:

Jo havia superat el catolicisme a la italiana que fou el de la meua primera joventut i havia cobrat simpatia i respecte pel cristianisme pres seriosament. La descoberta del vertader Port-Royal (descoberta feta en el clima moral d'Alger, la tosquedat del qual, per contrast, el feia semblar més meravellós encara) em mostrà on era la meua vocació. Tota la font emocional n'era continguda per a mi en aquesta simple frase de Sainte-Beuve: «Port-Royal no fou sinó un retorn i un redoblament de fe en la divinitat de Jesucrist.» No és que jo tengués aquesta fe, però era el temps en què escrivia (a *Pour une Vierge noire*): «Si arribava un dia en què fos fulminat per la Gràcia, entraria dins una línia que estaria temptat d'anomenar la línia del cor del cristianisme, perquè em sembla que la veig córrer, com la saba dins un arbre, en el cor del cristianisme: és una tradició que va de l'Evangeli a Port-Royal,

passant per Sant Pau i per Sant Agustí (no deu fregar pas Calví?). La divisa que li don és el crit de Bossuet: “Doctrina de l’Evangeli, com sou de severa!”, i la seva figura, la del camí que sempre s’estreny.»

Dins el jansenisme, a més, hi trobava solitaris, rigorosos, dissidents, i una minoria: aquesta família no deixarà mai d’esser la meva.³

Donat l’interès de Montherlant pel Jansenisme, no m’explic com, en totes les seves notes i comentaris, no hi he trobat cap menció d’un dels estudis més atractius que hi deu haver sobre aquest moviment i la seva relació amb les *Pensées* de Pascal i les tragèdies de Racine: *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* de Lucien Goldmann (Gallimard, 1955).⁴ Pel lloc i l’època de la publicació, és impensable que Montherlant no la conegués. Com veurem, no sols a *Port-Royal*, que situa l’acció en el monestir del Sant Sagrament, centre on prengué força aquell moviment, sinó també a *Le Maître de Santiago* i a altres obres seves, l’esperit del Jansenisme hi és present, i d’una manera que encaixa especialment bé amb l’exposició que en fa *Le Dieu caché*.

En paraules de Goldmann: el moviment jansenista sorgí a la França del segle XVII entre la «noblesse de robe» com a reacció a la política absolutista del rei Lluís XIV, no podent convertir-se en oposició al sistema monàrquic perquè tal noblesa només existia en tant que en formava part:

D’aquesta forma, sorgí de la seva insatisfacció per la monarquia, juntament amb la incapacitat d’oposar-s’hi, el moviment ideològic i religiós que considerava tot tipus de vida en el món com a paradoxal, pecaminós i absurd, incitant els homes a abandonar tota vida social i a retirar-se a la «soledat absoluta», per viure-hi exclusivament amb Déu. (Akal 368b)

Els jansenistes proclamaren que la vida mundana i els negocis de la societat són pecaminosos i incompatibles amb la vida d’un vertader cristià. El Món

(3) De tot això en dona compte a la ‘Note I. Sur *Port-Royal*’, publicada, amb altres notes de teatre, en apèndix a les edicions de *Le Maître de Santiago* (a la del *Théâtre*, pàgs. 525-530). Aquest *Port-Royal*, escrit entre 1940-42 i després destruït, a penes té res a veure amb l’altra peça que escriví posteriorment amb el mateix títol i que examinarem. El magne estudi de Charles-Augustin Sainte-Beuve *Port-Royal* és de 1840-1859, 5 vols. Edicions més modernes en són les publicades per Gallimard, en tres toms (La Pléiade), i per Robert Laffont (Bouquins).

(4) Aquesta obra és de lectura difícil, tot i que l’esforç que demana al lector ve compensat pel seu atractiu; però els interessats poden recórrer al capítol titulat “La historia cultural del Jansenismo y la visión de lo trágico: Pascal y Racine” del volum tercer (Renacimiento y Barroco. 1400-1700) de l’obra Akal. *Historia de la Literatura. Literatura y sociedad en el mundo Occidental* (Madrid, 1991); pàgs. 366-384. Aquest capítol és redactat del mateix Goldmann i conté l’essencial de la seva doctrina. Citaré llibre i capítol, respectivament, amb les sigles DC i la indicació Akal, seguides de la pàgina.

és dolent i cap *acció humana* no el pot transformar ni fer-lo tornar bo abans del judici final (DC 158). El Món és la cristal·lització de totes les febleses que impossibiliten una vida cristiana. D'aquí que opten per viure com a «*solitaires*» (Akal 369a). Déu i el Món s'oposen radicalment (cf. el fragment 906 de les *Pensées*).⁵ Donant a les paraules de Pascal el sentit més fort, tot allò que és necessari segons Déu és impossible segons el món i, a la inversa, tot allò que segons el món és possible no existeix per a la mirada de Déu (DC 59).

Així, respecte de les tragèdies de Racine, diu que contenen una teologia:

Fent ressorgir la versió extrema i fonamentalment tràgica del Jansenisme, que se considera típica del grup de Barcos, s'arriba a la següent «teologia» teòrica de la tragèdia: primer, radical i insuperable contraposició de l'home just i el món; segon, buidor i superficialitat extrema de món, sobretot dins el món; tercer, la falta de qualsevol tipus de transacció o mediatització entre el bé i el mal, i per tant una filosofia dominada per la idea del «o tot o no res», que no permet el més mínim compromís a les idees; quart, exigència d'una puresa absoluta que caracteritza l'home just, i la presència permanent de Déu en la seva consciència; cinquè, la naturalesa oculta d'un Déu que no manifesta mai clarament la seva voluntat a l'home, i que en cada moment pot retirar la seva gràcia a l'home just deixant-lo caure en el pecat. (Akal 381b)

La idea del Déu ocult és clara a les *Pensées*: és ben conegut el fragment 585, que invoca el text d'Isaïes, «vere tu es deus absconditus» (Isaïes, 45:15).

Déu està sempre present per a Pascal, però també està absent de manera radical i permanent, de tal manera que la voluntat de Déu li és desconeguda i en aquest món no la pot conèixer mai. L'home és incapaç de jutjar si obra segons la voluntat de Déu o en contra (Akal 371a). Ni la raó ni el cor no són capaços de proporcionar a l'home el fonament per a acceptar que les seves accions sien correctes fonamentalment i que agradin a Déu o bé, al contrari, que sien falses i pecaminoses (Akal 370b). A diferència del Déu dels racionalistes:

Tot altre és el Déu de la tragèdia; el Déu de Pascal, de Racine i de Kant. Com el Déu dels racionalistes, no aporta a l'home cap auxili exterior, però tampoc no li aporta cap garantia, cap testimoniatge de la validesa de la seva raó i de les seves pròpies forces. Al contrari, és un Déu que exigeix i que jutja, un Déu que prohibeix la més mínima concessió, el més mínim compromís. (DC 47)

(5) Segons l'ordenació de Brunschvicg, que és la que Goldmann segueix.

Le Maître de santiago

La impossibilitat d'unir-se amb Déu i alhora transigir amb el món, essencial en la ideologia jansenista, constitueix el tema dominant de la peça teatral *Le maître de Santiago*. Estrenada l'any 1948, fou qualificada per l'autor d'auto sacramental.⁶ L'acció en transcorre a principis de gener de l'any 1519, a la casa de Don Álvaro Dabo, cavaller de l'orde de Santiago, a Àvila. Els seus companys li donen, per afecte i respecte, el nom de Mestre de Santiago, si bé el títol no li correspon perquè l'orde, des dels Reis Catòlics, ha passat a dependre de la corona. L'emperador Carles V regna a Espanya i la conquesta d'Amèrica tot just comença. Els personatges i la intriga són imaginaris, però, diu l'autor, el de Don Álvaro té una forta versemblança històrica: podria ésser un d'aquells gentilhomes castellans del segle XVI que, passada la cinquantesena, se retiraven del món, amb la fe sense fissures, el menyspreu de la realitat exterior, el gust per la ruïna i el furor del no-res. L'oncle de Santa Teresa, que tengué un paper en la seva conversió, era d'aquesta família. (Del Postfaci.)

L'acció comença quan la filla de Don Álvaro, Mariana, acceptaria casar-se amb Jacinto, fill de Don Bernal de la Encina. Els pares d'ell veuen bé el matrimoni; però, per a la carrera de Jacinto, se requereix que se casi amb una dona rica. Durant una reunió de Don Álvaro amb altres cavallers de l'orde, li proposen que els acompanyi a les Índies. Ell considera nefastes la conquesta i la colonització del Nou Món. Evoca la història d'un soldat espanyol que penjaren perquè havia auxiliat un indià ferit i altres crueltats dels espanyols. Quan li presenten la conquesta del Nou Món com una guerra santa, contesta que, a una guerra d'aquella espècie, la causa que és santa és la dels indígenes (acte I, escena 4).

Don Bernal té una conversa amb ell sobre el projecte matrimonial, en la qual li demana que vagi a passar un any, màxim dos, en el Nou Món, que li permetran adquirir les riqueses necessàries perquè el matrimoni se dugui a terme (acte II, escena 1). La seva negativa a la proposta és rotunda. Acceptar-la significaria transigir amb el món, amb el qual no hi ha compromís possible. Tota l'obra se presenta com un debat entre Don Álvaro i els interessos terrenals, representats pels homes que tracten de convèncer-lo. Les seves paraules són una justificació continuada de la seva actitud respecte del món i la seva voluntat d'apartar-se'n:

(6) La llavor d'on sorgí *Le Maître* és una frase que l'autor havia llegit a no recorda quin historiador: «Uns anys després del descobriment, hi havia espanyols que el consideraven una desgràcia per a Espanya», i a ell, quan visità Barcelona per primera vegada, davant l'estàtua de Colom, li vingué aquest pensament: «Vat ací una estàtua que els espanyols farien bé d'enderrocar, un dia de revolució». (Del Postfaci; pàgs. 521-524.)

ÁLVARO. No sabeu fins a quin punt estic afamegat de silenci i de solitud: de qualque cosa de sempre més despullat... Tot ésser humà és un obstacle per al qui tendeix cap a Déu. Els moviments que Déu em fa la gràcia d'infondre en mi, no els puc percebre sinó dins una abstracció completa, com els qui escolten la música amb els ulls clucs. Allò que em cal, són dies buits, tan buits... Tot quant hi entraria, l'amistat mateixa, els afectes sobretot, només hi entraria per torbar-los. (II, 1)

Davant el rebuig de Don Álvaro, els cavallers, d'acord amb la filla, li fan creure que és el rei mateix que li ordena que partesca, valent-se del comte de Soria, que s'hi presenta com a enviat del rei perquè li trameti la comanda. Don Álvaro se pensa que hi va per comunicar-li que el rei ha obtingut del Papa un dels privilegis antics del Temple: que els cementeris de l'orde poguessin rebre els cossos dels excomunicats, com ell havia sol·licitat. Però en el moment decisiu, durant l'entrevista del comte amb Don Álvaro, Mariana, que ha reaccionat davant la farsa, irromp en escena i descobreix la intriga. Ella mateixa explica la seva reacció:

MARIANA. Jo era dins la meva cambra, al peu de la creu, pregant perquè aquest home vos convencés. De cop, sou vós qui he vist en el lloc del Crucificat, amb el cap tombat damunt l'espatlla com vos havia vist un vespre, adormit a la cadira, prop d'unes sarments apagades. I he sentit com feien burla de vós, com si en fessin del Crucificat, i calia que tot d'una acudís en auxili vostre. Que se rompi la meva vida i tota la meva esperança abans que veure-us escarnit davant els meus ulls, i escarnit per culpa meva, caient dins un parany que jo he ajudat a parar-vos. (III, 5)

Fins llavors, el pare havia mirat la filla d'una manera distant, com considerava tot ésser humà com «un obstacle per al qui tendeix a Déu», però entén que des d'aquell moment deixarà d'ésser-ho per a ell. Mariana desisteix del casament i així «no haurà conegut la infecció de l'amor del mascle». Ell se tancarà en el convent de Sant Bernabé i ella a un Carmel per a dones.

ÁLVARO. Sí, tu no hauràs conegut la infecció de l'amor del mascle. A la nostra sang, no s'hi vindrà a mesclar cap altra sang. No hi haurà cap home que te bolqui i rebolqui entre els seus braços. I no hi haurà fills, ningú per a embrutar-me, ningú per a trair-me: amb tu m'extingiré en tota la meva netedat. (III, 5)

Pren el mantell blanc de l'Orde i s'hi cobreix juntament amb la filla.

Molts d'espectadors, i de lectors, de *Le Maître de Santiago* se demanaran quins valors cristians conté i, sobretot, si Álvaro és cristià, com s'ho demana l'autor, que explica:

D'Álvaro, no n'he fer un cristià model, i adesiara és un cristià contrafet: quasi un fariseu. Queda més ençà del cristianisme. Sent amb força el primer moviment del cristianisme, la renúncia, la *Nada*; sent poc el segon, la Unió, el *Todo*. (Postfaci, p. 522.)

Respecte d'Álvaro, què és el seu amor a Déu, si no és l'amor per la idea que es fa de si mateix? I, si al final estima la seva filla, és encara a través d'ell mateix que l'estima; l'estima en tant que, i només en tant que, preserva la seva puresa per a ell. Álvaro és un conqueridor desganat que es prefereix a tota conquesta. Dóna gràcies a Déu de desfer-se dels homes. El seu Déu té més de no-res que d'amor. Espipella aquí i allà el nom de Déu sobre un fons que no és sinó el d'un Alceste altiu i cansat, que tant podria esser budista com catòlic... (De la nota titulada "Le Maître de Santiago est-il chrétien?", 1948, p. 535).⁷

Destaquem-ho de passada: aquesta ortodòxia [la d'Álvaro] és un punt secundari, i encara hi afegiré: sense importància. Una peça de teatre no és un sermó. Ni en el cas que Álvaro fos mereixedor de la foguera, això no llevaria res al valor humà de la peça, si és que en té. La qüestió no és saber si he fet un personatge bon catòlic, sinó si he fet una peça que interessa el públic sense embrutir-lo. (De la nota "Álvaro et l'honnêteté", 1957, p. 550.)

Però immediatament (la nota continua) rectifica aquest judici negatiu, perquè, si s'havia expressat així en notes al llibre, entrevistes i articles, era perquè es deixava dur, explica, per una tendència molt profunda en ell, la de donar avantatge a l'adversari. Però, a força de sentir repetir que Álvaro és un fals cristià, se rebel·la. Hi ha una escena en què Mariana diu que acceptarà la riquesa com una prova i s'esforçarà per superar-la. Mirar la riquesa com una prova és un sentiment autènticament cristià, elemental dins l'Evangelí. Doncs bé, a certes representacions, les paraules de Mariana provocaven un murmuri discret de rialles dins la sala, entre un públic pretesament cristià, reacció que, diu Montherlant, el desautoritzava per a jutjar sobre què és i què no és cristià.

No hi ha una única manera legítima d'esser cristià:

La veritat és que Don Álvaro i els seus semblants —la raça dels durs— són una de les «famílies espirituals» del cristianisme: en formen part tant com la raça dels blans. (...) No és tolerable imaginar que aquesta raça d'intransigents pugui esser exclosa de la comunió que ella estima, perquè n'ha seguit la llei amb massa puresa i vigor, perquè

(7) L'Alceste que esmenta és el protagonista de *Le misanthrope*, de Molière. (El lector em perdon si troba sobrerera aquesta indicació.)

ha pres a la lletra allò que, per als seus germans satisfets, no és sinó una retòrica anodina i fútil. (p. 536)

Port-Royal

La peça que porta aquest títol, un altre dels «autos sacramentals», fou estrenada el 8 de desembre del 1954. Concebuda en un sol acte, hi ha una coincidència perfecta entre el temps de l'acció i el de la representació, que concentra en una sola jornada per aconseguir l'oportuna unitat allò que hauria pogut succeir durant les jornades del 21 i el 26 d'agost del 1664 en el monestir de Port-Royal del Sant Sagrament, a la casa de París. Al revés dels personatges de *Le Maître*, que són imaginaris, els d'aquesta peça són rigorosament històrics.⁸ Em remet a la història d'aquella comunitat, de la qual podreu trobar informació a la molta bibliografia que hi ha sobre el Jansenisme.⁹ Bastarà dir que les monges se troben obligades per l'autoritat eclesiàstica, reforçada amb el poder civil, a signar un formulari, amb amenaces de veure's separades de la comunitat, incomunicades, privades de sagraments i de sepultura en lloc sagrat si hi posen resistència. Se veuen davant el dilema de resistir a l'autoritat eclesiàstica i sofrir les penes, o obrar contra la seva consciència, que s'oposa a la signatura. Són màrtirs, doncs, amb l'agreujant que els perseguidors dels màrtirs solen ésser perversos, que no inspiren cap classe de respecte als perseguits. Les monges respecten l'arquebisbe que les oprimeix i les condemna: quan pertoca, li demanen la benedicció d'agenollades i fan pregàries perquè recobri la salut quan està malalt. Els opressors de les monges eren unes autoritats que elles, com a tals monges, tenien l'obligació d'acatar. *Port-Royal* és, doncs, una tragèdia perfecta, tal com Goldmann entén el terme: són tragèdies aquelles peces teatrals que tracten de conflictes «insolubles» (Akal 380b).

La separació de les escenes no ve indicada en el text, però s'hi observa una ordenació que, grosso modo, podem descriure així: 1. Conversa de Sor Gabriela amb un parent que li fa pressió perquè signi el formulari i se sotmeti a l'autoritat, al·legant raons de consideració envers la família, de tranquil·litat

(8) La llista de *Dramatis personæ* indica d'alguns l'edat en anys i mesos: Sor Angèlica té 39 anys i nou mesos; Sor Francesca, 22 i quatre mesos. Aquest detall demostra com s'havia documentat l'autor.

(9) No sé estar sense recomanar als lectors, si no les coneixen, que facin els possibles per veure, baldament sia en reproduccions, sia a través d'Internet o en llibres d'art, els retrats que Philippe de Champagne pintà de personatges relacionats amb Port-Royal. L'hàbit de les monges és vistosíssim: tret de la part superior del vel, que és negra, la resta és de color de llaneta crua, amb una gran creu d'un vermell intens damunt l'escapulari a l'alçada del pit. Quan tota la comunitat apareix reunida damunt l'escenari, el quadre devia fer un efecte enlluernador. Jo, que no hi era, m'he de conformar imaginant-m'ho.

i de pau, mundanes en suma. 2. Una conversa entre algunes monges que comenten la situació. 3. Un llarg diàleg entre Sor Angèlica de Sant Joan¹⁰ i Sor Francesca de l'Eucaristia. 4. Un diàleg entre Sor Angèlica i la Mare Agnès de Sant Pau, antiga abadessa del monestir. 5. Arribada de Mgr. Beaumont de Péréfixe, arquebisbe de París, acompanyat del seguici corresponent, comissaris, exempts (oficials de policia), arquers i lacais. L'acotació els descriu així:

Els cinc eclesiàstics s'aturen a l'entrada; els toca el raig de sol que ve de la finestra com dins la claror d'un projector. Amb els ors, els vermells, els negres, semblen una assemblea de magnífics i una mica monstruosos insectes. (p. 887)

6. Segueix el gran debat entre l'Arquebisbe i algunes de les autoritats que l'acompanyen i les monges més representatives de la comunitat: la Mare Agnès, la Priora, Sor Angèlica, etc., que culmina amb la condemna. 7. Sor Francesca, que s'havia mantengut al marge de la discussió agenollada a un reclinatori, manté un diàleg molt tens amb l'arquebisbe. 8. Segueix la partida de les monges expulsades. Se descobreix la delació de Sor Flàvia, que ha actuat dins el convent en combinació secreta amb l'arquebisbe, amb la intenció d'arribar a abadessa. 9. L'obra se tanca amb l'arribada de la nova Mare encarregada de governar el monestir i les dotze «germanes de la nit», que substituiran les dotze expulsades. Des de la capella, arriben les veus de la resta de les monges que reciten Nona, mentre cau la cortina.

Durant les quatre primeres seqüències, tal com les he presentades, l'acció externa és nul·la. S'anima un poc amb l'arribada de l'arquebisbe i, si prescindim del moment immediatament anterior a l'abaixada de la cortina, a penes hi ha moviments damunt l'escenari. La vertadera acció, doncs, és interior i passa sobretot dins la consciència de Sor Angèlica i la de Sor Francesca. L'autor ho explica:

El tema d'aquesta peça és el recorregut que fa una ànima conventual cap a un cert esdeveniment que preveu que li crearà una crisi de dubte religiós, i d'altra banda, el capgirament d'una altra ànima conventual que, per l'efecte del mateix esdeveniment, passa d'un estat a l'estat oposat. Sor Francesca, d'improvís, se troba davant «la claror». Sor Angèlica s'encamina, per un procés lògic i previst, cap a les «Portes de les Tenebres».

L'Arquebisbe Péréfixe és el catalitzador d'aquests moviments, que no són els únics. Perquè és ell també qui, per la situació que crea, descobreix la traïció de Sor Flàvia i fa esclatar l'embolcall de fredor del

(10) No confongueu aquesta Sor Angèlica (1624-1684) amb la seva tia, la Mare Angèlica Arnauld (1591-1661), abadessa, reformadora de Port-Royal, morta quan succeeixen els fets.

qual se cobria, a la vista dels éssers, Sor Angèlica de Sant Joan. (Del Prefaci, p. 843.)

No cal insistir gaire en el paper que el Jansenisme té en l'acció de l'obra. M'interessa només observar com l'esperit jansenista, que perdura a través del temps, hi actua com a tema de fons.

El rebuig i la separació del Món i la impossibilitat de tota transacció amb ell:

SOR GABRIELA. Deman a Déu, segons costum, que em purific de tot quant he sentit provinent del món exterior, i que ho obliidi. (p. 854)

SOR FRANCESCA. De vegades mir els nostres edificis, els arbres, les gespes, les nostres germanes i les majordones que van i vénen, i tenc els ulls oberts i em dic: «Res de tot això no existeix. No hi ha en el món més que Déu i jo».

(...) dins l'Eucaristia, Nostre Senyor hi està separat i tot sol. És així que jo vull estar en ell. (p. 872)

SOR ANGÈLICA. (...) la devoció consisteix en un despullament de tot: Déu no ens omple sinó en la mesura en què ens hem buidat. (p. 873)

El silenci de Déu, la impossibilitat d'obrar el Bé sense l'assistència de la Gràcia i la possibilitat que aquesta t'abandoni se mostra a través del procés interior de Sor Angèlica, com s'ha assenyalat. Expressa així el seu sentiment d'abandó:

SOR ANGÈLICA. Quan les paraules de l'Escriptura, que tantes vegades vos han donat tanta de força, ja no vos donaran res; quan, sostenint això entre els dits (*aguanta el rosari de la seva cintura*), ja no sentim la necessitat de dur-ho a la boca; quan vindran idees tan esborronadores amb què aprendreu què és la desesperació, i per on s'hi va, i quina és la temptació que pot néixer d'aquesta desesperació...

[a una rèplica de la Mare Agnès, que intenta encaminar-la, respon:] Perdonau-me, Mare, però em teniu just a davant les Portes de les Tenebres, i crec que en efecte no em queda res. Si avançava una passa més... El vent que surt de les Portes fa vacil·lar la flama de la meva llàntia; i si arribava el cas que l'apagàs? Ja no puc parlar més, la meva llengua s'aferra al paladar, i les pregàries que voldria fer no serien pregàries sinó crits. (p. 884)

A través d'algunes frases del diàleg final amb Sor Francesca, massa extens per a transcriure'l sencer, endevinam, com ho intueix la seva interlocutora, que Sor Angèlica sent que la fe l'ha abandonada. Som capaços d'imaginar-nos què significava, això, per a una monja de clausura del segle XVII, i de Port-Royal?

El Cardenal d'Espanya

El 18 de desembre del 1960, Montherlant estrenava a la Comédie Française *Le Cardinal d'Espagne*, que completa la trilogia catòlica (o tetralogia si hi incloem *La Ville dont le prince est un enfant*). Les dues figures principals, i diria que úniques, són el cardenal Cisneros, regent aleshores de Castella, i la reina Joana, filla de Ferran II d'Aragó i d'Isabel I de Castella, mare de l'emperador Carles V. Són, doncs, també personatges històrics. L'acció transcorre el novembre del 1517, quan l'emperador està a punt d'arribar per fer-se càrrec del regne. El centre de l'obra és l'acte II, integrat sobretot per un gran diàleg entre el Cardenal i la Reina, on se posa de manifest l'antagonisme d'aquestes dues personalitats. El menyspreu del Món és encarnat per la reina, fins al nihilisme. El cardenal se mou atret per dues forces contradictòries: el poder terrenal i una forma més pura de religió, el Món i Déu. En transcriuré només l'epígraf que presideix l'acte primer, que el defineix:

«... M. Singlin volia donar a Pascal un mestre que li mostràs les ciències, i un altre mestre que li mostràs de menysprear-les. Aquesta frase em recorda el cardenal Jiménez, que duia una roba de burell sota la porpra; el burell desmentia la porpra; és aquest desmentit que l'ésser de saviesa ha de dur sempre en si: el desmentit que l'home interior dona a l'home exterior.» *Service inutile* (1935)

Durant l'entrevista entre ells dos, la reina li retreu la seva afecció pel poder temporal. L'obra se tanca quan el cardenal rep una carta del rei que, agraint-li els serveis prestats i expressant-li respecte i devoció, el retira del càrrec. Ell també sent com Déu l'ha abandonat:

El tercer acte és omplert per la presència de Joana absent. Durant tot aquest tercer acte, la Joana absent devora Cisneros. I això no obstant, si la carta del rei l'aterra, és perquè en aquell moment Joana ha deixat d'actuar sobre d'ell. Joana l'ha abandonat.

Però, en aquest moment, és Déu qui l'abandona. Déu era ben bé darrere la reina, com la reina ho afirmava ella mateixa el dia abans, com Cisneros ho confirmava en el començament de l'acte.

(...) Cisneros mor abandonat de Déu, com Sor Angèlica camina finalment cap a la presó, abandonada de Déu.¹¹

(11) Notes a *Le Cardinal*, pàgs. 1198-1199. La reina coincideix amb Sor Francesca quan diu al cardenal: «Deixau-me sortir d'aquest somni que sou i que és tot allò que representau.»

A la recerca de l'autor

He començat referint-me a la paradoxa, almenys aparent, d'un escriptor tengut per incrèdul que pren la religió com a tema d'algunes obres seves, i no a la contra sinó com ho podria haver fet un de senyaladament catòlic, com ara Bernanos.¹² Aquesta impressió només ens desconcertarà si pensam, ingènuament, que es dóna una dependència total entre l'obra i l'autor, com prè a aquest com una entitat homogènia, d'una peça, que diu i transmet allò que vol dir gràcies precisament a les seves aptituds d'escriptor. Fa temps, però, que la comunicació literària no s'entén d'una manera tan simple, i tan equivocada com veurem. No hi ha lloc aquí de fer l'anàlisi exhaustiva del cas Montherlant, ni a prop fer-hi, per les limitacions d'aquest escrit i les meves pròpies, però alguns principis i conceptes elementals de la teoria de la literatura ens hi permetran una aproximació.

No cal insistir, no sols en el dret, sinó també en la possibilitat que té, un escriptor, sia quina sia la seva fe, de tractar matèries que toquen al catolicisme. Em remet als textos de Montherlant transcrits més amunt. De la mateixa manera que un bon actor, damunt l'escenari, pot esser Calígula el capvespre i Sant Francesc d'Assís el vespre, i una actriu, Cleopatra i Santa Teresa, l'escriptor, en la mesura en què és artista, pot elaborar un missatge de fe i transmetre'l amb tanta eficàcia o més que un predicador mediocre. Segons com, amb més capacitat de convicció. Diu Montherlant:

Em sembla molt bé que el qui vos estira cap a una religió o cap a una doctrina sia qualcú que no hi creu: en favor dels apologistes de defora, hi ha una presumpció d'objectivitat. A quants d'incrèduls l'obra de Sainte-Beuve no ha donat una certa simpatia envers el cristianisme! (Nota I a *Port-Royal*, p. 917.)

No podem eludir la qüestió de fins a quin punt el missatge que l'autor se proposa transmetre és el que en última instància rep el destinatari, és a dir, el lector o, en el seu cas, l'espectador. Per començar, ja se discuteix si l'autor, a la seva obra, aconsegueix expressar-hi allò que s'havia proposat. Lucien Goldmann afirma que «la història de la literatura és plena d'escriptors el pensament dels quals era rigorosament contrari al sentit i a l'estructura de llur obra» (DC 363). Afegiu a aquesta possible discordança la multiplicitat

(12) Hi ha semblances entre la seva peça *Diàlegs de les carmelites* (pòstuma: 1949) i el *Port-Royal*, a part el fet que les protagonistes sien monges perseguides, que es mouen entre les conviccions i la por; però sobretot, hi ha una coincidència en el tractament del tema i dels personatges. Montherlant assenyala alguna d'aquestes coincidències a la nota I sobre *Port-Royal*, 'Du côté de la souffrance', esp. a les pàgs. 919-920. I també diferències: els perseguidors de les carmelites són els revolucionaris, els de les religioses del Sant Sagrament, els representants de l'Església oficial.

d'interpretacions que no sols els diversos lectors sinó un mateix lector fan del text a cada lectura, que són múltiples i imprevisibles, fins i tot de sentit contrari.¹³

Com que, dels textos de Montherlant examinats, n'hi ha que són de ficció (els teatrals)¹⁴ i d'altres que no ho són (les notes i comentaris que els acompanyen), ens hem de demanar si les observacions anteriors els són igualment aplicables. Respecte de l'afirmació de Goldmann, hem d'entendre que l'aplica no sols a obres de ficció, sinó en general, ja que en el seu llibre tracta de les tragèdies de Racine i dels *Pensaments* de Pascal, que considera dues formes d'expressió d'un mateix pensament. Idèntica és la posició d'Umberto Eco.¹⁵ Jo m'inclín a creure que, quan un text vol transmetre uns referents que li són exteriors, com les idees de l'autor, les discordances entre missatge emès i missatge rebut se redueixen perquè no hi actuen algunes de les lents deformadores que s'interposen entre la intenció de l'autor i la percepció que en té el lector.

Atenent-nos a l'esquema del procés de comunicació i els passos que l'integren, comencem considerant la relació que s'estableix entre el lector i l'autor de l'obra.¹⁶ Avui sabem que l'acte de comunicació se consuma en el moment de la recepció i el paper del lector comença a reconèixer-se degudament. Així, iniciarem l'itinerari considerant la fase de la lectura, mitjançant la qual el lector se forma una idea del pensament, i si tant voleu, s'imagina la personalitat de l'autor. El lector construeix, a partir del text tal com ell l'entén, una imatge de l'autor que molt probablement no coincidirà gens amb la realitat i encara hi pot ésser oposada. Per això es parla d'*autor implícit*, distint de

(13) Hi ha insistit Jorge Luis Borges al llarg de la seva obra. En un pla més teòric, Umberto Eco a *Interpretation and Overinterpretation*, amb col·laboracions d'altres autors (Cambridge University Press, 1992).

(14) Que els personatges de *Port-Royal* i els de *Le Cardinal d'Espagne* sien rigorosament documentats no ens ha d'impedir mirar-les com a obres de ficció, i així les deuen mirar els lectors i els espectadors, que no hi cerquen informació històrica sinó art. Si les volem qualificar d'obres històriques, hem de tenir present que, quan qualifiquem d'històrica una peça teatral o una novel·la, no volem dir que ens conti els fets tal com succeïren, sinó tal com podrien haver succeït, limitant-se a no exposar-ne cap d'incompatible amb les dades que ens proporciona la Història admesa com a tal. A un novel·lista o a un dramaturg, no li hem d'exigir més. No entraré en si la història pròpiament dita pot ésser un gènere literari. En principi, un lector pot descobrir valors estètics en textos que no tenen cap intenció artística.

(15) A l'obra citada; vegeu-ne esp. el cap. 3, "Entre l'autor i el text".

(16) Procuraré no entrar gaire en qüestions tècniques. Per si em llegia cap interessat en l'assumpte, com podria ésser un estudiant de Literatura, el remet a l'obra de Wallace Martin *Recent Theories of Narrative* (Cornell University Press, Ithaca and London, 1986), esp. el capítol 7, "From Writer to Reader". Si bé és pensat de cara a la narrativa de ficció, la seva exposició és ampliable al teatre i encara a gèneres no estrictament literaris. Quan parl de lector, enteneu que allò que dic val per als espectadors teatrals.

l'autor real. I ara em veig obligat a demanar al qui em segueix un plus de paciència i d'atenció. Aquestes nocions teòriques són una mica subtils, però indispensables per a desfer la perplexitat amb què topàvem d'un principi.

L'autor implícit és definit com «el segon jo (*self*) de l'autor; màscara o persona reconstruïda a partir del text. És la imatge de l'autor construïda a partir del text i que el lector imagina situat darrere les escenes».¹⁷ Dit d'una altra manera: és una imatge de l'autor que el lector construeix a partir del text i no s'ha de confondre amb l'autor real, és a dir, el qui ha escrit efectivament el llibre. Com dic, el lector fàcilment pot deixar-se dur per la idea que la lectura li ha suggerit de l'autor (és a dir, de l'implícit) i pensar-se que se correspon amb el real.

L'autor implícit, doncs, no té existència fora del text i de la lectura que el receptor en fa; és, insistim-hi, una imatge que aquest se n'ha forjat, si bé és possible que il·lusòriament la projecti més enllà del text mateix. A partir d'un text com *Port-Royal*, i pos aquest exemple perquè el trob el més il·lustratiu, el lector sentirà que el qui li parla és un catòlic culte, apassionat pels problemes espirituals més elevats, i encara, si projecta aquesta imatge més enllà del marc de la comunicació, podria suposar (ingènuament, és cert) que a darrere la imatge hi ha un creient practicant.¹⁸ Davant una representació d'una obra de Montherlant, és possible experimentar una emoció religiosa. Ell conta que els intèrprets de *Port-Royal* li havien dit que moltes vegades, a la Comédie Française, quan s'abaixava la cortina, havien vist espectadores que se senyaven.¹⁹

Però la noció mateixa d'autor real no és tan simple com sembla a primera vista. Podríem entendre que l'autor real s'identifica simplement amb l'individu de carn i ossos inscrit en el registre civil, amb nom i llinatges, domicili, NIF, que menja, dorm, paga factures, va al dentista, etc. La noció general d'autor no s'esgota amb els dos conceptes esmentats: entre aquest autor real tal com l'hem descrit i l'autor implícit hi ha almenys una altra figura molt difícil de definir. Marcel Proust afirmava que «un llibre és el producte d'un altre jo distint del que manifestam en els nostres hàbits, en societat, en els nostres vicis».²⁰ Trobam, doncs, una dimensió de la personalitat de l'escriptor que no se confon amb la del seu viure quotidià. És un assumpte que correspon tractar a la psicologia més que no a la teoria de la comunicació literària,

(17) La noció d'autor implícit procedeix de Wayne C. Booth, que l'exposa en el seu llibre *The Rhetoric of Fiction* (The University of Chicago Press, 1961).

(18) Una impressió semblant en pot treure un lector no advertit del llibre de Lucien Goldmann.

(19) A unes "Notes sobre *Port-Royal*" de 1954, a la p. 936.

(20) A *Contre Sainte-Beuve* (Gallimard, 1954), cap. VIII, "La méthode de Sainte-Beuve".

en la qual aquelles esferes de la seva personalitat (els psicòlegs parlen de “rols”) actuen separades.²¹

Aquestes i altres distincions considerades més amunt foren elaborades pensant en obres de creació. Ja he dit que els textos editats de Montherlant van acompanyats de prefacis, postfacis, notes i altres comentaris, en els quals el lector se sentirà més a prop de l'autor real. És més, si per gaudir de textos de ficció, teatrals en el nostre cas, no és indispensable ni de molt saber res de l'autor (espectadors que gaudeixen prou de la funció potser no en coneixen ni el nom), per a trobar un sentit d'un mínim de solidesa en aquells altres, el lector s'orientarà cap a l'autor real (en el seu rol d'escriptor, si voleu).

Diu en el Postface de *Le Maître de Santiago*:

Hi ha dins la meva obra una vena cristiana i una vena «profana» (o pitjor que profana), que jo nodresc alternativament. Anava a dir simultàniament, com és just, perquè tot en aquest món se mereix alhora l'assalt i la defensa. (p. 521)

Pierre Sipriot explica així la religiositat de Montherlant:

Montherlant lligava amb el maniqueisme. L'aliança del bé i el mal no és un monstre ni un escàndol. És un fet. Cal haver comès el pecat per alliberar-se'n. La vida és plena de contradiccions. Si hi vivim d'acord, obtindrem qualche cosa que ens acostava a la realitat i a l'omnisciència de Déu. De la lluita, de l'abraçada d'aquests principis contraris, en neix l'equivalència, és a dir, la felicitat absoluta.²²

Montherlant havia estat cristià practicant, i la seva relació amb l'estament religiós era bona i ho degué ésser sempre: després dels familiars de prop, el primer que conegué la seva peça *L'Exil* (1929) fou el seu director, el R. P. de la Chapelle, S.J.; dedica, com he dit, *La Ville dont le prince est un enfant* (1951) a l'abbé C. Rivière, i fins i tot compta amb l'assistència de religiosos per a la seva composició. En tota la seva producció, no hi trobareu cap

(21) La biografia dona compte de tots aquests “rols”, en tant que els exerceix una sola persona física subjacent i el fet d'identificar amb un nom únic l'actor d'aquests diferents rols és un obstacle per a la seva deguda distinció. Per això són tan recomanables els pseudònims: un autor de novel·les eròtiques no les hauria de firmar amb el mateix nom amb què firma un informe tècnic, en el cas que també sia arquitecte. Hi ha més encara: si un autor cultiva gèneres molt oposats, és el mateix “jo” el que compon un auto sacramental i el que compon un vodevil? Afegiu-hi la imatge pública de l'autor, de vegades afaiçonada per ell mateix. La imatge pública influeix en la interpretació que el lector fa de l'obra: no empenem amb el mateix esperit la lectura d'un text si sabem que és d'Anatole France o de Santa Tereseta, de Terenci Moix o de Costa i Llobera, de Na Pau Janer o de Na Maria Antònia Salvà, d'En Jaume Santandreu o del Pare Oliver. La imatge pública és coneguda en grau diferent segons els lectors, cosa que contribueix a fer més diverses les interpretacions.

(22) A la biografia citada a la nota 1, pàg. 194.

atac ni cap sàtira contra la religió comparable ni de lluny a una mala fi que en circulen arreu, si bé alguns escrits seus provocaren que li girassin l'esquena catòlics com François Mauriac, Vallery-Radot, Henry Massis i sobretot Paul Claudel.²³ No he d'insistir en l'atracció que sentia pel cristianisme, que determina una bona part de la seva obra, la «vena cristiana». Hi ve a tomb, l'aforisme de Joan Fuster:

Quan s'ha perdut la fe, hom no roman en una completa neutralitat religiosa. O hi ha ressentiment, o hi ha nostàlgia. A vegades hi ha una mescla d'ambdues coses: són els casos desesperats.²⁴

És ben clar de quina banda queda Montherlant, en qui no veig el més tènue indici de ressentiment. Hem de veure nostàlgia en el seu interès vivís-sim per algunes maneres particulars de viure el cristianisme, segurament les més idònies per al tractament literari?

Si el procés de la creació literària en general és tan misteriós, i per això mateix tan atractiu, ho és particularment en casos com el que ens ocupa. Com actuava, aquesta «vena cristiana», en el procés creatiu de Montherlant? Sembla que ens dona la resposta quan escriu:

Vaig modelar *Port-Royal* durant un any i el vaig manyuclar durant un any més encara. Abans de començar-lo, la qüestió que em plantejava «no m'equivoc, per ventura?, som adequat, jo, per a aquesta obra?» m'evocava el religiós novici que se demana si té vocació vertadera. Ara, la imposició de no fer sortir de mi, en aquesta peça, sinó la part cristiana, o de metamorfosar en impulsos religiosos els meus impulsos humans, em semblava parenta, també, de la dels solitaris, que sotmeteren a la disciplina catòlica impulsos i somnis que, dos-cents anys després, s'haurien expandit en desbordaments a la manera de la Sand i a la de René i, del treball i dels moviments de la inspiració, jo somiava que no deixaven de tenir analogia amb els de la Gràcia. (p. 529)²⁵

(23) Mauriac dedica a Montherlant una bona part del capítol XIII de les seves *Mémoires intérieures* (Flammarion, 1959). Se refereix sobretot als *Carnets* i en parla elogiosament. Claudel li adreçà una crítica dura, dins el to civilitzat, arran d'un article de Montherlant titulat «Notes relatives a la religion et aux passions (À propos du "Songe")», publicat a *La Nouvelle Revue Française* 116, maig del 1923. *Le Songe* és una novel·la de Montherlant apareguda l'any anterior. Sipriot reproduceix íntegrament l'extensa carta de Claudel a Montherlant, amb data de 27 del juny següent, a les pàgs. 195-197. No m'he entretengut a esbrinar si Pierre Sipriot era creient, però a la vista d'aquest i alguns paràgrafs, pensariem que sí.

(24) Tret de l'antologia d'*Aforismes* de Joan Fuster, preparada per Isidre Crespo (Edicions Bromera, Alzira, 2000); és el n.º 2.

(25) De la Nota I annexa a *Le Maître de Santiago*, sobre el primer *Port-Royal* (vegeu la meva nota 2). L'havia publicada a *Comœdia*, abril 1944.

Una qüestió ben atractiva seria quina relació personal se pot crear entre l'autor (ara l'autor real) i una obra d'aquesta naturalesa. Nikos Kazantzakis digué que, per a ell, el fet d'escriure *La darrera temptació* havia constituït com uns exercicis espirituals. Montherlant diu sobre això:

Pens que quan una invenció tal [d'un personatge creient fervorós] és tractada amb una certa comprensió del tema, i un respecte cert d'aquell tema, és un homenatge i no un atemptat a aquella religió. Fetes totes les reserves sobre el sentit absolut que no hem de donar a la frase, jo diria: *Port-Royal* és la meva pregària.» (p. 551)

No sé quines reserves hem de fer respecte del sentit absolut que no li hem de donar, però que un escriptor que no creu ni practica senti que una obra seva pot constituir per a ell una pregària és un tema d'investigació per als experts en psicologia religiosa i de meditació per a tots els qui s'interessen per aquesta dimensió humana que és la vivència de la fe.²⁶

Setmana Santa, 2010.

P.S. Som ben conscient de les limitacions d'aquest treball. Mentre avançava en la redacció, comprovava com havia emprès un camí molt més llarg que el que em permetien recórrer les meves possibilitats. Em conformaria si encomanava al lector una mica del gust que hi he trobat realitzant-lo. Si abans admirava l'escriptor, l'admiració ha crescut, i encara hi he afegit una estimació. Henry de Montherlant se suïcidà el 21 de setembre del 1972, a les quatre del capvespre. Casualment aleshores jo em trobava a París. En vaig llegir la notícia l'endemà a la portada d'un diari a l'hotel on m'allotjava, amb el sentiment que podeu pensar.

(26) No sé quantes vegades he lamentat, i encara hauré de lamentar, que Charles Moeller no dedicàs a Montherlant cap capítol de la seva obra *Littérature du XX^e siècle et christianisme*. Sí que li'n dedica un de *Metamorphose de la littérature* (Éditions Alsatia, 1963-5^a.), Pierre de Boisdeffre, que ho paga veure. L'examina des de la perspectiva d'un catòlic.