



HAL
open science

Littérature et tauromachie : Militona de Théophile Gautier

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. Littérature et tauromachie : Militona de Théophile Gautier. Didier Philippot, Fabienne Bercegol. La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme, Presses de l'université Paris Sorbonne, pp.651-661, 2006, 978-2-84050-454-2. hal-01719150

HAL Id: hal-01719150

<https://hal.science/hal-01719150v1>

Submitted on 2 Mar 2018

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

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

Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.)

La
pensée
du *paradoxe*

Approches du romantisme

Hommage à Michel Crouzet

BONAPARTE

PUPS 

CHRISTINE MARCANDIER

Littérature et tauromachie.
Militona de Théophile Gautier

À nous [...]
Les courses de taureaux dans Madrid ou Séville,
Les pesants *picadors* et les légers *chulos*,
Les mules secouant leurs grappes de grelots,
Les chevaux éventrés, et le taureau qui râle
Fondant, l'épée au cou, sur le *matador* pâle.

(Théophile Gautier, *En passant à Vergara*¹)

Tout au long son *Voyage en Espagne* (1840), Théophile Gautier, « *aficionado* et tauromaquiste consommé² », donne la mesure de son goût pour la corrida, sublime spectacle et féroce divertissement, détaillant pour ses lecteurs les termes techniques, les passes, la disposition de l'arène, les costumes, les « actes » de la représentation : enfin, puisque « vous connaissez maintenant le théâtre et les acteurs, nous allons vous les montrer à l'œuvre³ »... ce ressaisissement romanesque du thème tauromachique, appariant corrida et passion, aura *Militona* pour titre. Avec ce roman, il ne s'agit donc pas pour Gautier de sacrifier à une mode romantique, déjà amplement exploitée en 1847⁴, ni même de s'élever contre « les stupides tirades philanthropiques que les poltrons et les âmes sans énergie ont débitées contre les courses de taureaux, un des plus nobles diver-

1. Gautier, *En passant à Vergara* (*Revue des deux mondes*, 15 septembre 1841), *España* (1845) ; *Voyage en Espagne suivi de España*, Gallimard, coll. Folio, 1981, p. 466.

2. *Voyage en Espagne* [en feuilleton dès 1840, en volume en 1843] ; *ibid.*, chap. vi, p. 105.

3. *Ibid.*, chap. vii, p. 113.

4. Voir Léon-François Hoffmann, *Romantisme Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, PUF, 1961.

5. *Militona* (1847) ; *Un trio de romans*, Genève, Slatkine, coll. Ressources, 1979, p. 134. Voir également le *Voyage en Espagne*, éd. cit., p. 330-331.

tissements qu'il soit donné à l'homme de contempler⁶ », mais de faire partager à ses lecteurs sa passion pour un spectacle poétique et violent, pour un combat « à l'étiquette précise⁷ », car, comme l'écrivit Michel Leiris en 1937 dans le *Miroir de la tauromachie*, écrire ou être dans l'arène signifient pour lui « incorporer la mort à la vie, la rendre en quelque manière voluptueuse ».

Pour les romantiques, au contraire d'une Italie libre et exubérante dans son expression de la force, l'Espagne imprime une rigueur à la violence, dont la *corrida de toros*, « poésie tachée de sang⁸ », véritable chorégraphie de la mise à mort, est l'emblème. Mais comme l'Italie, l'Espagne est un *ailleurs* à la fois géographique et esthétique, ou, comme le synthétise Michel Crouzet, un « milieu, complexe, [...] à la jonction de l'image et de la réalité⁹ ». Au croisement du réel et de l'imaginaire – l'imagination n'est-elle pas pour Gautier une « menteuse qu'il faut croire¹⁰ » ? –, mais aussi de la rigueur et de l'ironie, du sérieux et de la subversion, apparaît une figure fondamentale, celle de la *corne de taureau*, autour de laquelle Gautier construit *Miliona*, roman emblématique de la violence romantique et de sa déconstruction ironique.

De la littérature considérée comme une tauromachie

Madrid, quand tes taureaux bondissent,
Bien des mains blanches applaudissent¹¹.

La *corrida*, au-delà de sa fonction de *couleur locale* espagnole, est une scène centrale dans la définition, et surtout la mise en œuvre, du sublime romantique.

6. « L'ordonnance de la *corrida* (cadre rigide imposé à une action où, théâtralement, le hasard doit apparaître dominé) est technique de combat et, en même temps, cérémonial » (Michel Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie* (1946), texte précédant *L'Âge d'homme*, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 18 et 21).

7. L'expression de Saint-Hilaire – *Revue de Paris* (Cadix, 1837) – est citée par Léon-François Hoffmann, *Romantisme Espagne*, op. cit., p. 97.

8. *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*, José Corti, 1982, p. 2.

9. *Départ*, dans *España*, éd. cit., p. 455.

10. Musset, *Madrid*, dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*.

11. « Le coup de corne avait fendu le ventre du cheval, en sorte que ses entrailles se répandaient et coulaient presque jusqu'à terre » (*Voyage en Espagne*, chap. vii, éd. cit., p. 115). Barbey d'Aurevilly retrouvera ce fantasme de l'éventrement dans *Une vieille maîtresse* (1849) ; *Œuvres romanesques complètes*, éd. Jacques Petit, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1964, p. 269-270.

Les descriptions de taureaux sacrifiés, de chevaux éventrés¹², des « restes sanglants du matador et du *chulillo* » traversés « par une corne du taureau¹³ », ce théâtre du sang et de la violence dérangent le bon goût, heurtent l'imagination et la sensibilité du public et produisent une beauté *sublime* qui est violence pour qui la contemple :

Il est difficile de rendre avec des mots la curiosité pleine d'angoisses, l'attention frénétique qu'excite cette situation qui vaut tous les drames de Shakespeare ; dans quelques secondes, l'un des deux acteurs sera tué. Sera-ce l'homme ou le taureau ? Ils sont là tous les deux face à face, seuls ; l'homme n'a aucune arme défensive ; il est habillé comme pour un bal : escarpins et bas de soie ; une épingle de femme percerait sa veste de satin ; un lambeau d'étoffe, une frêle épée, voilà tout. Dans ce duel le taureau a tout l'avantage matériel : il a deux cornes terribles, aiguës comme des poignards, une force d'impulsion immense, la colère de la brute qui n'a pas conscience du danger ; mais l'homme a son épée et son cœur, douze mille regards fixés sur lui [...] ¹⁴.

Scandale pour la majorité, émotion supérieure pour les autres¹⁵, la corrida fait naître le plaisir dans la sensation du danger, dans le péril extrême de l'homme face au taureau – animal incarnant pour Burke¹⁶ la force sauvage et dangereuse –, dans cette délicieuse sensation de peur que le public ressent, alors même qu'il ne risque rien derrière la double enceinte et le *callegón* qui le séparent de l'arène¹⁶. Les femmes espagnoles – dont Militona qu'Andrés de Salgado rencontre dans une arène – apprécient tout particulièrement les courses de taureaux. Comme l'écrit l'auteur d'*España*, la « véritable *manola* » aime « dans les courses de taureaux, / Juger les coups des *toreros*, / Tout en fumant des cigarettes¹⁷. »

12. Eugène Sue, *El Gitano* (1830) ; *Romans de mort et d'aventures*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993, p. 68-69.

13. *Voyage en Espagne*, chap. VII, éd. cit., p. 119.

14. Kant a montré dans la *Critique de la faculté de juger* (1790) que le sublime naît d'un sentiment complexe d'attrait et de répulsion. Il a beau « sembler faire violence à notre imagination, c'est précisément pour cette raison qu'il sera néanmoins jugé d'autant plus sublime » (Gallimard, coll. Folio Essais, 1985, Livre II, § 23, p. 182-183).

15. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, II^e partie, section 5 (*La puissance*), trad. de E. Lagetie de Lavaïsse, Vrin, 1973.

16. La peur « à certaines distances et avec certaines modifications » entraîne un plaisir, une horreur délicieuse. Mais « lorsque le danger et la douleur pressent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice » (Burke, *ibid.*, p. 69-70). Ou, comme l'écrit Gautier, la peur est « toujours si amusante pour les spectateurs à Taboi de tout danger » (*Militona*, éd. cit., p. 146).

17. *Séjaldille* (1843), dans *España*, éd. cit., p. 470.

Lors de son voyage en Espagne de 1840, Gautier remarque combien les femmes sont nombreuses dans les gradins. Certes, il nous semble « étrange que des femmes puissent assister à un spectacle où la vie de l'homme est en péril à chaque instant, où le sang coule en larges mares » et pourtant « les chances diverses de l'agonie du taureau sont suivies attentivement par de pâles et charmantes créatures », « le mérite des coups est discuté par des bouches si jolies qu'on voudrait ne les entendre parler que d'amour. De ce qu'elles voient d'un œil sec des scènes de carnage qui feraient trouver mal nos sensibles Parisiennes, l'on aurait tort d'inférer qu'elles sont cruelles et manquent de tendresse d'âme ». « Le côté sanglant des courses, qui frappe le plus les étrangers, est ce qui occupe le moins les Espagnols, attentifs à la valeur des coups et à l'adresse déployée par les *toreros*¹⁸ ». En effet, la foule, barbare en apparence, mais surtout artiste, trouve dans les arènes des sensations que sans doute le théâtre ne sait pas lui offrir¹⁹ et goûte ces plaisirs en connaisseur : lorsque Francisco Montès, déstabilisé par un taureau particulièrement valeureux, ne tue pas son adversaire dans les règles de l'art, la foule siffle et l'injurie²⁰. De même lorsque Juancho – « sous la pression des regards de douze mille spectateurs, ayant à deux pouces de la poitrine les cornes brûlantes d'une bête farouche qu'on ne peut tuer qu'à un certain endroit et d'une certaine manière sous peine d'être déshonoré ! » – se laisse distraire par le spectacle d'Andrés ramassant l'éventail de Militona et « port[e] son estocade au hasard » :

Le public, à la vue de la maladresse inconcevable de Juancho, se mit à faire un de ces triomphants vacarmes dans lesquels excelle le peuple espagnol : c'était un ouragan d'épithètes outrageuses, de vociférations et de malédictions. « Fuera, fuera, criait-on de toutes parts, le chien, le voleur, l'assassin ! Aux présides ! à Ceuta ! Gâter une si belle bête ! Boucher maladroit ! bourreau ! »

Juancho est blessé, « sa manche, ouverte par la corne du taureau, laissait

18. *Voyage en Espagne*, chap. XII, éd. cit., p. 336-337.

19. Voir *ibid.*, p. 331-332 ou 347, ou Mérimée qui, dans la première de ses *Lettres adressées d'Espagne au directeur de la « Revue de Paris »* (25 octobre 1830), racontant sa découverte de la corrida, note qu'« aucune tragédie au monde ne [l']avait encore intéressé à ce point » (*Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, éd. Jean Mallion et Pierre Salomon, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 552-553).

20. *Voyage en Espagne*, chap. XII, éd. cit., p. 345. Le héros éponyme d'*El Gitano*, qui n'est certes pas torero, abat quant à lui le taureau « contre tous les usages, d'un coup de pistolet » ! (chap III, éd. cit., p. 70-71).

21. *Militona*, éd. cit., p. 153-154.

voir sur son bras une longue rayure violette²¹ ». Ainsi, il ne s'agit pas seulement pour le torero de vaincre mais de tuer selon les règles et avec grâce²². De même l'écrivain doit-il se mesurer à l'énergie du combat et prendre modèle sur le torero. Mais, comme l'écrit Gautier, *il est difficile de rendre avec des mots une émotion aussi bouleversante que le spectacle d'une course de taureaux*, la reproduction de son intensité dramatique étant le réel enjeu littéraire de *Militona*, le roman retournant la mise à mort en création.

Le romantisme s'attache ainsi à provoquer le malaise en portant l'acte sanglant sur le devant de la scène, théâtrale comme romanesque, en dramatisant ses effets. Comme l'écrit Michel Crouzet, le sublime est le lien d'une action, d'un regard et d'une représentation²³. Le roman doit rendre la beauté énergétique²⁴ et destructrice du combat, communiquer aux lecteurs l'émotion des spectateurs de l'arène, « ivres d'*arguandiente*, de soleil et de sang²⁵ », s'adonner à une forme d'hypotypose émotionnelle et non pas seulement visuelle. La scène sublime (qu'il s'agisse de la mise à mort du taureau, de la rencontre amoureuse dans l'arène ou du duel des rivaux...) implique la présence d'un spectateur à l'intérieur du récit qui figure et reflète les effrois et émotions du lecteur, met en abyme fascination et terreur. La beauté sublime passe par le regard d'autrui et obéit au fameux désir triangulaire défini par René Girard²⁶ : Juancho aime Militona désirée par d'autres toreros²⁷, Andrés s'éprend de la femme

22. L'abbé Du Bos, analysant l'émotion ressentie lors de ces « fêtes si dangereuses » qui jalonnent l'Histoire de l'humanité depuis les jeux du cirque jusqu'aux corridos espagnols, note que l'attention du spectateur est proportionnelle au danger, au raffinement de la mise à mort : « on voulait que la mort vint à pas plus lents et plus affreux » (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Embs-a, coll. Beaux-Arts histoire, 1993, p. 6 et 8).

23. Il « définit une parole et une action » (*La Poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime*, Flammarion, 1983, p. 140). « Il n'y a plus de beau en soi [...] mais en acte » (Michel Crouzet, *Raison et déraison chez Stendhal. De l'idéologie à l'esthétique*, Lille, Ateliers national de reproduction des thèses, 1984, t. II, f. 754).

24. Nous empruntons ce terme d'« *energetische Schönheit* » aux *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller (Aubier, 1992, lettre XVI, p. 230).

25. *Voyage en Espagne*, chap. XII, éd. cit., p. 341.

26. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, coll. Pluriel, 1961.

27. Juancho, qui poursuit Militona de son « amour féroce » « de Grenade à Séville, de Séville à Madrid », a déjà « levé » une « belle aiguillette » sur Luca qui voulait lui offrir un bouquet « à la remeria de San-Isidoro » et laissé mourir Dominguet « que tu aurais pu sauver [...] lorsque le taureau s'est agenouillé sur sa poitrine, et que tu ne l'as pas fait, parce que tu étais basement jaloux » (*Militona*, éd. cit., p. 166, 173, 210, 235).

jalousement convoitée par Juancho, les lecteurs de *Militona* sont fascinés par une course de taureaux regardée par « une foule compacte, bariolée, fourmillante et de plus en plus épaisse²⁸ ».

Ces « spectacles simples et grandioses où le courage de l'homme l'emporte sur l'impétuosité aveugle de la brute²⁹ » sont donc l'enjeu d'une réflexion esthétique et servent de modèle à l'ensemble de *Militona*. Image fondatrice du roman, modèle de son organisation, la corrida est aussi métaphore de la force de Juancho, de la beauté de Militona, de ses yeux dangereux, inspirant l'amour comme la mort³⁰. Le roman – qui débute un lundi, *día de toros*, et se termine par l'ultime combat de Juancho contre un taureau – se déroule, comme la corrida, en trois actes : piques, banderilles, mise à mort dans un cas, et, dans l'autre, confrontation visuelle de Juancho et Andrés dans l'arène de Madrid, lutte physique des deux rivaux et suicide spectaculaire du torero au centre du cirque de Puerto de Santa Maria. Les *faenas*, ces figures exécutées par le matador avec la *muleta*, prennent dans le roman la forme de scènes de violence successives : duel de Juancho et Andrés, confrontation des deux amants et du matador dans la chambre de Militona, guet de la jeune femme par Juancho, ivre de jalousie et de vengeance. Les scènes de corrida ouvrent et ferment le récit, apparaissent même au cours des chapitres sous forme de chansons³¹, de métaphores explicites³² ou implicites³³, d'une image d'autant plus fascinante qu'elle est fugitive et répétitive, avant de s'imposer dans le dénouement : la *corne du taureau*³⁴.

28. *Ibid.*, p. 135.

29. *Ibid.*, p. 216.

30. *Ibid.*, p. 143, 147, 151, 168, 209-210. Il est à noter que Juancho comme Andrés ont rencontré Militona dans une arène. Sa beauté « sauvage » et « cruelle » en est indissociable, tout comme l'amour « insensé », « frénétique » qu'elle inspire (*ibid.*, p. 217). Le premier regard de Militona sur Juancho est un arrêt de mort : en le tuant, au dénouement, le taureau rendra effective une mort déjà donnée métaphoriquement. Toute l'action du roman est dans ce regard meurtrier, faisant de Militona une de ces femmes à la sensualité fascinante et menaçantes chères à Gautier, telles Nyssia ou Cléopâtre.

31. La « chanson populaire des taureaux de Puerto » et la *sérénade* de Juancho sous la fenêtre de Militona, qui « comme un taureau blessé [...] beugle » (*ibid.*, p. 156 et 180-181) !

32. Juancho vient de découvrir qu'Andrés, blessé dans leur duel, a été recueilli par Militona. Il se précipite chez elle. « Aldonza tira le verrou, et se rangeant contre le mur, elle renversa le battant de la porte sur elle pour se couvrir, comme le belluaire qui lèche un tigre dans l'arène, ou le garçon de toril donnant la liberté à une bête de Gavisia ou de Colmenar » (*ibid.*, p. 207). Juancho « les jeta contre les murs, comme le taureau fait des chiens » (*ibid.*, p. 211).

33. La « chambre fatale » de Militona est ainsi une véritable arène, dont on ne peut « s'échapper » (*ibid.*, p. 208).

34. *Ibid.*, p. 154, 205, 169, 256.

Dès le chapitre II, Gautier décrit Juancho, sombre et pensif : « avait-il vu en rêve un taureau infernal portant sur des cornes d'acier rougi un matador embroché³⁵ ? ». Au chapitre III, Juancho déclare à Militona qu'il l'aime « avec toute la fougue de ce sang qui calcine mes veines ; [...] la corne d'un taureau m'entrant dans la poitrine ne me ferait pas détourner la tête quand tu souris à un autre homme³⁶ ». Cette image de la corne du taureau, appelée durant tout le roman et à la valeur exemplaire pour la littérature, comme l'a montré Leiris, image même de la mise en danger³⁷, clôt le roman :

Juancho atteignit cette fois aux plus hautes sublimités de l'art ; il fit des prodiges que l'on ne reverra plus. [...] On lâcha le sixième taureau.

Alors il se passa une chose extraordinaire, inouïe ; Juancho, après avoir ménagé supérieurement le taureau et fait des passes de muleta inimitables, prit son épée, et au lieu de l'enfoncer dans le col de l'animal, comme on s'y attendait, la jeta en l'air avec tant de force qu'elle fut se planter dans la terre en pirouettant à vingt pas de lui.

[...] Juancho lança sur la loge où se trouvait Militona un regard ineffable où se fondaient tout son amour et toutes ses souffrances, et resta immobile devant le taureau.

L'animal baissa la tête. La corne entra tout entière dans la poitrine de l'homme et en sortit rouge jusqu'à la racine³⁸.

Juancho est le véritable héros du roman, le pivot de son action. L'histoire d'amour d'Andrès et de Militona, heureuse et presque trop tranquille, au fade *happy end*³⁹, n'intéresse Gautier qu'en tant qu'obstacle à la passion monomaniaque du torero. Le mariage des deux amants n'est qu'un épisode du roman.

35. *Ibid.*, p. 143.

36. *Ibid.*, p. 169.

37. Il faut « introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire » afin que, « en raison de la menace matérielle qu'elle recèle », la corne *actée* empêche l'œuvre « d'être autre chose que grâces vaines de ballerine ». De plus, l'écrivain doit être comme « le matador qui tire du danger couru occasion d'être plus brillant que jamais et montre toute la qualité de son style à l'instant qu'il est le plus menacé » (*De la littérature considérée comme une taurinomie*, éd. cit., p. 10-12).

38. *Militona*, éd. cit., p. 256-257.

39. Si le couple Feliciano-Sir Edwards apparaît d'abord comme le double grotesque, *bourgeois* au sens romantique du terme, du couple Andrés/Militona, il faut noter que « les deux mariages se firent en même temps et à la même église », manière pour Gautier d'assimiler finalement leur destinée (*ibid.*, p. 244).

40. *Ibid.*, p. 252-254.

qui s'achève sur Juancho, ravagé par une « passion terrible⁴¹ », exposant sa vie, et sur son immolation spectaculaire. Militona, à ce moment du récit, tremble pour le torero, pressent un geste terrible. Et au moment de sa mort, « Militona se renversa sur sa chaise, pâle comme une morte. Pendant cette minute suprême, elle avait aimé Juancho⁴² ». L'amour véritable, condamnation capitale, passion vécue dans et par la mise à mort⁴³, ne se définit qu'en cette dernière ligne du roman. Juancho apparaît même comme un double de l'écrivain : comme le torero, Gautier contemple à distance une beauté, fascinante et cruelle, qu'il ne pourra posséder, offerte à un autre. Comme l'écrivain, Juancho s'offre à la corne. Mais il s'immole, risque réel « qui n'existera jamais pour l'artiste⁴⁴ », sinon métaphoriquement. Car il faut noter que Gautier, même dans cette sphère du risque métaphorique, reste en retrait. Il ne s'expose jamais totalement à la corne du taureau, ne prend pas le risque de pleinement *créer, faisant* au contraire de son roman un assemblage de citations, de références : dans *Militona*, comme dans l'ensemble de son œuvre, « la création se fait au deuxième degré comme allusion soit ironique soit sérieuse⁴⁵ ».

Mue en péril du sublime taurin

Joindre la raillerie au crime, quel beau texte [...] !

En effet cette Espagne romantique – « L'Espagne de mes rêves, l'Espagne du *Romancero*, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset⁴⁶ » – est une construction littéraire. Gautier note que les Espagnols « se fâchent en général quand on leur parle de *cachucha*, de castagnettes, de *majos*, de *manolas*, de moines, de contrebandiers et de combats

41. *Ibid.*, p. 257.

42. « Domínguez est bien heureux que le taureau l'ait tué, lui qui aimait aussi Militona » se dit Juancho peut avant de s'endormir de « ce sommeil de plomb » dont s'endorment les condamnés à mort le matin du jour de leur exécution » (*ibid.*, p. 235 et 237).

43. Michel Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, éd. cit., p. 14.

44. Michel Crouzet, « Gautier et le problème de "crées" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972, n° 4, p. 662.

45. *Militona*, éd. cit., p. 196.

46. *Voyage en Espagne*, chap. II, éd. cit., p. 43.

47. *Ibid.*, chap. XI, p. 269.

de taureaux⁴⁷ ». D'ailleurs, la première jeune femme décrite dans *Militona*, doña Felicianita de los Ríos, première fiancée d'Andrès, « n'allait jamais aux courses de taureaux, trouvant ce divertissement *barbare*⁴⁸ ». L'ironie de Gautier est perceptible dès ces premières lignes du roman et l'on comprend qu'Andrès, à la manière de Rodolphe, héros *Jeune France*, se détourne de la fade et blonde Felicianita, « passion épicière et bourgeoise » au profit de la brune et piquante Militona, véritable « passion d'artiste, [...] volcanique et échevelée⁴⁹ » avec laquelle il s'imagine vivre une belle passion *espagnole*, en une rêverie prenant la forme d'un véritable catalogue de clichés romantiques⁵⁰. Le cliché a ainsi dans *Militona* une double fonction : d'abord il « contribue à *naturaliser* la narration, il assure la vraisemblance parce qu'il renvoie à l'image préétablie que le lecteur se fait du réel », comme l'analyse Laurent Jenny⁵¹. Et en effet, le lecteur retrouve dans *Militona* des courses de taureaux telles que Goya les a peintes ou Mérimée décrites. Bien plus l'ensemble du roman peut être lu comme le passage en revue des scènes de genre du romantisme, depuis le coup de foudre dans l'arène jusqu'au dénouement dramatique, en passant par les duels, poursuites dans les ruelles du Madrid populaire, déguisements, enquêtes policières⁵², blessures... L'amour ne peut être vécu qu'au risque de la mort⁵³, jalousie et passion conduisent au suicide... Mais Gautier, qui construit son intrigue autour de ces éléments obligés du romantisme, ne cesse, dans un même temps, de les tourner en dérision⁵⁴, de renverser et de déconstruire

48. *Militona*, éd. cit., p. 131.

49. Gautier, *Celle-ci et celle-là ou la jeune France passionnée ; Les jeunes France, romans goguenards*, Séguler, 1995, p. 110.

50. *Militona*, éd. cit., p. 158.

51. « Structure et fonctions du cliché », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 435.

52. Celles-ci sont l'objet d'un traitement strictement ironique : pour le romantisme, à l'exception des grandes figures balzaciques de l'espion, la beauté du crime est dans son accomplissement ou son écriture, non dans l'enquête ou l'élucidation de l'affaire.

53. Dès leur rencontre, Militona interdit, en deux mots, à Andrès de la revoir ou même de lui parler. Le mystère et la curiosité sont le piment d'une passion qui aurait pu n'être qu'une « légère amourette ». Le danger « était à cette conquête ce qu'elle pouvait avoir de vulgaire » (*Militona*, éd. cit., p. 157 et 171).

54. Voire de jouer de tous les excès du romantisme frénétique comme lorsqu'il décrit Militona sous la menace du tromblon de Juancho : « une seconde de plus [...] et toute cette beauté [allait] ne former qu'un mélange de sang, de chair et d'os broyés » (*ibid.*, p. 251).

55. « Le taureau qui devait tuer Juancho était des plus redoutables ; pardonnez-nous si, occupé d'Andrès et de Militona, nous ne vous avons pas conté ses prouesses en détail : sept chevaux étendus, vides d'entrailles [...] », « Rabelais et Balzac vous feraient là-dessus une énumération de quatre pages » (*ibid.*, p. 150, 171)...

les tensions⁵⁶. Là est la seconde fonction, ironique, du cliché dans le roman. Ces passes ironiques sont le pendant systématique des *faenas* sérieuses d'un texte juxtaposant écriture sérieuse de la violence et retournement grotesque⁵⁷. Est-ce pour Gautier une manière de dramatiser cette histoire d'amour et de sang, en l'inscrivant dans un cadre grotesque, ou, au contraire de défaire ironiquement tout climax émotionnel⁵⁸ ? N'est-ce pas plutôt un jeu avec tous les codes du genre, avec les attentes du lecteur, le moyen d'offrir un double texte : une lecture première, purement sentimentale, et une lecture distanciée par le soulignement ironique des stéréotypes ?

Miliona, « contre-épreuve⁵⁹ » du *Voyage en Espagne* mais aussi de *Carmen*⁶⁰, répond à la définition que donne Michel Crouzet de « l'orvietan littéraire », l'intrigue du roman est « un cliché qui dénonce les clichés⁶¹ ». Gautier reproduit une esthétique établie, joue de scènes consacrées et d'un ensemble d'emprunts, de références, d'allusions romantiques, en un mot, fait de « l'art sur l'art⁶² ». *Miliona* est un texte palimpseste, de « la littérature au second degré⁶³ ». Gautier ne sacrifie pas à une mode mais l'investit et la *pervertit*, puisqu'il s'agit pour lui d'un inventaire ironique, d'une *fabrication* : Gautier dépasse en ce sens le romantisme, le critique, ironise sur ses excès et, dans un même temps, révèle des fascinations. Là est le « paradoxe⁶³ » du romantisme, magnifiquement analysé par Michel Crouzet : tout en se démarquant du principe fondamental du classicisme,

56. Gautier parodie la corrida dans *Miliona* (*ibid.*, p. 221 ou 240 *sqq.*) rappelant le combat burlesque du *Voyage* (éd. cit., p. 425 *sqq.*).

57. C'est ce que Paolo Tortonese appelle le « démon de Pénélope » de Gautier, qui toujours au moment des scènes les plus intenses introduit « une petite déviation comique » et opère un « va-et-vient entre destruction ironique et reconstruction », « désenchantement et désir d'enchantement » (*La Vie esthétisée. Essai sur la prose narrative de Théophile Gautier*, Minard, Archives des Lettres Modernes, 1992, p. 44 et 54).

58. Nous empruntons ce terme aux *Grotesques de Gautier*, Michel Lévy, 1856, chap. X, p. 351.

59. Juancho, cet Hercule qui « d'une main aurait arraché la corne d'un taureau », rappelle tous les grands toreros espagnols (*Miliona*, éd. cit., p. 205 et 137, 146, 151, 154, 155, 165, 255, 256...), son portrait répond à celui de Sévilla dans le *Voyage* (*ibid.*, p. 142-143 et *Voyage en Espagne*, éd. cit., p. 114-115) – de nombreuses scènes du roman étant *calquées* sur celle du récit de voyage, Gautier renvoie même discrètement à *Carmen* (1845) lorsqu'Andrès se demande si *Miliona* n'est pas « *cigarrera* » (*Miliona*, éd. cit., p. 172).

60. *Quatre études sur Lucien Leuwen*, CDU-SEDES, 1985, p. 67.

61. Michel Crouzet, « Gautier et le problème de "créer" », art. cité, p. 663.

62. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), Éditions du Seuil, coll. Points, 1992.

63. Michel Crouzet, « Théophile Gautier et le paradoxe du cliché », préface des *Jeunes France*, Séguier, 1995, p. 7-27.

l'imitation, au profit de la création, les écrivains romantiques, et Gautier en est un exemple fondamental, pratiquent la réécriture, la copie, le cliché. Gautier travaille sur le connu, le déjà lu, déjà vu (la *Tauromaquia* de Goya⁶⁴), réécrit, au sein même du roman, des scènes traitées sérieusement, en particulier la « scène terrible » du duel de Juancho et Andrés, pastichée par l'imaginaire grotesque des deux policiers⁶⁵ et enfin ressaisie par Juancho, revivant en pensée, par deux fois, cette même scène⁶⁶. Ainsi il ne s'agit pas, dans *Militona*, d'une simple déconstruction ironique : des scènes de sang succèdent aux scènes grotesques, le dénouement du roman est terrifiant... La déconstruction ironique est elle-même ressaisie. Gautier joue avec son lecteur comme le torero avec son adversaire, le faisant passer de l'effroi au sourire, de la connivence ironique à la stupeur. La corne de taureau, véritable *image dans le tapis*, vient ainsi subvertir le roman, elle est à la fois exhibition et dérision de la violence et du sang, comme le souligne avec ironie Féliciana, commentant la belle *passion espagnole* d'Andrés :

– Mais savez-vous bien, Andrés, que cela est fort romantique et ferait un sujet de complainte admirable, en poétisant un peu les choses ? « Deux farouches rivaux se rencontrent sous le balcon d'une beauté⁶⁷... »

En ce sens Gautier annonce ce « genre majeur » qu'analyse Leiris dans *De la littérature considérée comme une tauromachie*, genre « qui comprendrait les œuvres où la corne est présente sous une forme ou sous une autre », dans le « risque direct assumé par l'auteur soit d'une confession soit d'un écrit subversif » ou dans son « humour⁶⁸ ». Ainsi la corne de taureau, telle que Leiris la définit est bien l'image fondamentale de *Militona*, non seulement dans son traitement sérieux de la corrida, mais aussi dans sa manière de mettre l'œuvre en péril par l'ironie, la dérision et le second degré.

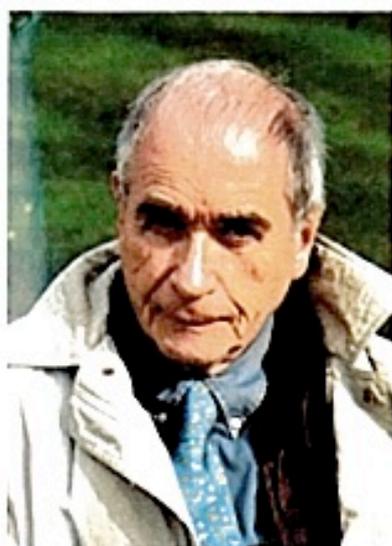
64. *Militona*, éd. cit., p. 165. Dans le *Voyage en Espagne*, Gautier commente également cette « collection de scènes représentant divers épisodes du combat de taureaux » (éd. cit., p. 109 et 163-164).

65. *Militona*, éd. cit., p. 177, 199 et 196 199.

66. *Ibid.*, p. 202 199 et 241.

67. *Ibid.*, p. 277.

68. *De la littérature considérée comme une tauromachie*, éd. cit., p. 22.



Mémoire de la critique

L'hommage que nous rendons ici à Michel Crouzet est aussi fidèle que possible à une pensée qui s'est toujours voulue en mouvement. L'esprit du jeu y règne et suit la courbe même d'une œuvre qui n'a cessé d'interroger la proximité du *romantisme* et du *paradoxe*.

Amis, collègues et élèves, spécialistes de tous les siècles explorent les affinités entre la littérature et le jeu : la pensée paradoxale de la littérature est une véritable pensée du paradoxe. Les quarante-cinq études réunies dans ce volume ont été conçues à partir d'une commune orientation : elles conduisent toutes du domaine romantique vers la dialectique du jeu et du sérieux, et parcourent le versant de l'*esprit* (réel et jeu, écritures ludiques, jeu et conventions) et celui, apparemment opposé, du *sublime* (esthétique et érotique), dont Michel Crouzet a montré qu'il était la voie romantique par excellence.

Première de couverture :

Jacques-Louis David, *Bonaparte, 1^{er} Consul, franchissant les Alpes, au Mont Saint-Bernard le 20 mai 1800*, huile sur toile, 1805, Versailles, château de Versailles et de Trianon.
© Photo RMN - © Franck Raux.

Ci-dessus :

Portrait de Michel Crouzet.

32 €

ISSN 2-84250-454-5



www.pressessorbonne.info