HAL
open science

¿Viva la muerte? Thanatos mis en scène à l'ombre d'Éros : analyse d'une catharsis à double imbrication

Philippe Combessie

▶ **To cite this version:**

Philippe Combessie. ¿Viva la muerte? Thanatos mis en scène à l'ombre d'Éros : analyse d'une catharsis à double imbrication. SociologieS, 2017, Dossiers, Éros et Thanatos. hal-01686012

HAL Id: hal-01686012

https://hal.science/hal-01686012v1

Submitted on 16 Jan 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.

¿Viva la muerte?[1] Thanatos mis en scène à l'ombre d'Éros : analyse d'une catharsis à double imbrication (★)

Philippe COMBESSIE (★★)

Résumé :
À partir de propos de toreros, d'amateurs de corridas et d'éleveurs de taureaux de combat ainsi que d'observations directes, cet article analyse les mises en scène de la mort dans les arènes : celle des animaux mais aussi celle des hommes.
Comment ces manifestations sanglantes se sont-elles vu reconnaître une dimension artistique ? La sexualité se révèle omniprésente, notamment à travers les approches en termes de don et de risques pour l'intégrité physique. L'un des ressorts de la revendication artistique semble résider dans le caractère transgressif de ce spectacle hybride, empreint de mystique à la fois chrétienne et païenne, qui articule dimension sacrificielle et dynamique de combat et propose, *in fine*, une catharsis à double imbrication.

Mots-clés : Mise en scène – Mort – Sexualité – Risques – Tauromachie – Spectacle – Catharsis

Abstract:
From collected or published interviews of bullfighters, bullfighting enthusiasts and breeders of fighting bulls, as well as from direct observations, this article analyses the staging of death in the bullfight rings: that of animals but also of men.
How have these bloody manifestations come to be recognized as artistic? Sexuality is ubiquitous, especially as shown in terms of gifts and of risks of the body. One of the mainsprings of artistic claim seems to lie in the transgressive character of this hybrid show, full of both Christian and pagan mysticism, which articulates fighting and sacrificial dimensions, and proposes, *in fine*, an intertwined dual catharsis.

Key words: Staging – Death – Sexuality – Risks – Bullfighting – Show – Catharsis

Resumen:
A raíz de declaraciones de toreros, aficionados y criadores de toros bravos, y también de observaciones directas, este artículo analiza las puestas en escena de la muerte en los ruedos de las plazas de toros: la de los animales tanto como la de los hombres.
¿Cómo llegaron a conceder una dimensión artística a aquellos actos sangrientos? La sexualidad resulta omnipresente, especialmente mediante los acercamientos a modo de donativo y de riesgos para la integridad física. Una de las fuentes de la reivindicación artística sería el carácter transgresor de este espectáculo híbrido, lleno de mística tanto cristiana como pagana, que vincula perspectiva sacrificial y dinámica de pelea, desembocando en una catarsis de anidación doble.

Palabras clave: Puesta en escena – Muerte – Sexualidad – Riesgos – Tauromaquia – Espectáculo – Catarsis

---

1. Ce cri de ralliement franquiste (en phrase exclamative) a été utilisé comme titre d'un film de Fernando Arrabal (1971), puis d'un article de Philippe Caubère (2014).

★. Texte intégral d'un article paru, à quelques nuances près, dans la revue *SociologieS.*
Références exactes du texte d'origine : Philippe Combessie, « ¿Viva la muerte? Thanatos mis en scène à l'ombre d'Éros : analyse d'une catharsis à double imbrication », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, dossier « Éros et Thanatos », mis en ligne le 13 novembre 2017.
URL : http://journals.openedition.org/sociologies/6354.

★★. Professeur à l'université Paris Nanterre, où il dirige, depuis 2015, le *Sophiapol* (UE 3932), unité de recherche en sociologie, philosophie et anthropologie politiques.
URL : https://sophiapol.parisnanterre.fr/.

Plan de l'article

0. Prologue
1. Le contexte et ses acteurs
1.1 Deux caractéristiques contradictoires et une revendication artistique
1.2 Éros et Thanatos dans le lit des parents
1.3 Des acteurs méconnus des sociologues
2. La mort inéluctable du taureau
2.1 Appréciations de la valeur d'un animal « sauvage »
2.2 Mort et vie indissociables dans une noria infinie
2.3 Un script qu'on modifie : dans les arènes comme dans un lit ?
2.4 « Il nous regarde encore, ensuite il se recouche ». Mise en scène du bien mourir
2.5 Accouplements sanglants et trouble dans le genre
3. Le combat au risque de la vie humaine
3.1 Comparaison n'est pas raison : les chiffres et l'œil noir
3.2 La mort de l'homme mise en exergue
3.3 De la figure christique à celle de Figaro en passant par l'émotion née de l'angoisse
3.4 Le matador doit-il mourir ? En même temps que le taureau ?
3.5 Du funambule au samouraï : la mort avant, pendant et au-delà
4. Épilogue : une quête artistique armée par une catharsis à double imbrication
4.1 La tragédie antique revisitée
4.2 Les limites de la sublimation artistique lorsque le corps est en jeu

0. Prologue

La corrida constitue un des rares spectacles qui mette en scène la mort ; non à travers ses représentations ou ses effets – comme les expositions de cadavres *plastinés* de Gunther Von Hagen – mais la mort en direct. Codifiée pour la première fois au XVIIIe siècle, elle a vu ses règles se modifier, reflétant les évolutions du monde qui l'entoure ; mais sa singularité demeure : une mise en spectacle de la mort en train d'advenir. Elle articule trois registres : la mort administrée au taureau, la mort vécue par l'animal, la mort risquée par l'homme ; cette triple mise en scène de la mort se trouve de surcroît imprégnée de tensions érotiques. Cet article vise à comprendre comment, au fil du temps, ce type de cérémonie-spectacle s'est vu reconnaître une dimension artistique.

1. Le contexte et ses acteurs

On notera que l'objet d'étude (la place de la mort dans la société) comme le contexte au sein duquel il est saisi (la corrida) sont tous deux évolutifs. Dans les années 1970, Louis-Vincent Thomas voyait la mort de plus en plus écartée de l'espace public ; vingt ans plus tard il écrivait « *aujourd'hui on redécouvre la mort* » (Thomas, 1991, p. 23) ; Fabienne Soldini précise que si de nos jours ses « *représentations* » sont « *omniprésentes* », la mort et les cadavres demeurent « *absents de l'espace public* » (Soldini, 2013, p. 16).

On a longtemps cru que la corrida ne survivrait pas à la modernisation de l'Espagne ; c'est le sens d'une chanson interprétée en 1965 par Jean Ferrat[2] :

> *Quand le taureau s'avance*
> *Ce n'est pas par plaisir*
> *Que le torero danse*
> *C'est que l'Espagne a trop*
> *D'enfants pour les nourrir*
> *Qu'il faut parfois choisir*
> *La faim ou le taureau.*

À l'inverse de ce point de vue, les développements économique et culturel de l'Espagne virent une explosion du nombre de candidat.e.s à la tauromachie et les écoles taurines se multiplièrent (avec une proportion croissante de filles – qui restent tout de même des exceptions).

1.1 Deux caractéristiques contradictoires et une revendication artistique

Au XIXe siècle, la corrida formait un spectacle hybride, à la fois cérémonie sacrificielle et combat. On y trouvait déjà la tension transgressive de certaines nouvelles de Julio Cortázar où l'on découvre une « *sorte de guerre-jeu constituant un rite pré-sacrificiel* » (Gaudez, 2013, p. 35). Dès la première moitié du XXe siècle, au moment où Antonin Artaud prônait le théâtre de la cruauté, la tauromachie commença à se voir adjoindre la revendication d'une dimension artistique ; elle s'écarta alors d'autres formes de mises à mort d'animaux à la fois ritualisées et sanglantes comme les *mattanze* (en Sicile, à Malte et en Tunisie) – même la chasse à courre, avec son cérémonial et ses costumes flamboyants, n'a jamais été présentée comme un art.

La revendication artistique n'a pas effacé la contradiction entre combat et sacrifice ; elle s'est construite sur l'ambiguïté de cette rencontre (Grimaldi, 2013). Les tentatives de développement de corridas sans mise à mort (à l'aspect sacrificiel réduit) sont restées limitées. Malgré le caractère foncièrement inégal du combat, les risques qu'encourent les

2. *Les belles étrangères*, paroles de Michelle Senlis.

hommes n'ont pas été amoindris, au contraire : à la différence des spectacles de cirque, où de plus en plus de protections sont imposées, la règlementation des corridas à pied précise les contrôles qui doivent être effectués pour s'assurer que le taureau est indemne de toute manipulation, notamment de ses cornes, dont le limage pourrait réduire les risques encourus par les toreros – pour les corridas à cheval au contraire, les cornes peuvent être *afeitadas* (limées[3]) pour préserver au mieux les chevaux.

La reconnaissance de la dimension artistique s'est renforcée au XXIe siècle. En Espagne, la tauromachie, placée sous l'égide du *Ministerio del Interior* jusqu'en 2011, a été confiée[4] au *Ministerio de la Cultura*. En France, en 2007, la revue *Critique* publiait un numéro intitulé « Éthique et esthétique de la corrida », et, en 2014, la revue *Art Press 2* un numéro vantant « L'art de la corrida ».

1.2 Éros et Thanatos dans le lit des parents

De tout temps, la corrida a été l'objet d'oppositions. Il est difficile de dire si elles sont plus virulentes aujourd'hui qu'au XIXe siècle, ou déjà au XVIe lorsque Pie V excommuniait les auteurs de mises à mort tauromachiques (*De Salute Gregis*) – sanction rappelée en 1920 par le Secrétaire d'État du Vatican. Depuis le début du XXIe siècle, en Espagne, les principales victoires des opposants à la corrida viennent de la conjonction de luttes de mouvements autonomistes régionaux et d'acteurs du militantisme animalier.

Le maintien de ces spectacles sanglants tient-il au fait qu'ils articulent pulsion de mort et pulsion sexuelle ? La psychanalyste Marie-Frédérique Bacqué y voit une *scène primitive* :

> « *les parents font l'amour et l'enfant regarde* […] *à la fois horrifié par la violence et envieux de ce qu'il pressent s'y passer.* […] *Lorsque nous assistons à une corrida* […] *nous assistons à une scène sexuelle, avec d'un côté un hyper-mâle* […] *le taureau* […] *de l'autre côté, un être plus androgyne, peut-être plus féminin, le torero moulé dans son costume* […] *ses postures de danse. Donc, ici, on aurait deux figures – masculine d'une part, féminine d'autre part – qui se livreraient à un combat sensuel et violent, conclu par la mort* » (Bacqué, 2011, p. 67).

---

3. Littéralement cela signifie « rasées », parce qu'il serait toléré d'écourter les poils à la base des cornes pour faire paraître celles-ci plus longues (comme le rasage des poils pubiens des acteurs de films classés X peut faire paraître leur sexe plus long), mais, de fait, *l'afeitado* est une technique qui consiste à raccourcir à la lime les cornes tout en leur donnant une allure de corne entière, induisant un décalage des repères de l'animal — cette pratique est donc autorisée pour les corridas à cheval mais strictement interdite pour les corridas à pied.

4. Décret du 29 juillet 2011, qui précise qu'elle est « *disciplina artística* » et « *producto cultural* ».

Mettant l'accent sur la responsabilité, le philosophe Jean-Paul Curnier propose un parallèle avec l'évolution de la guerre depuis l'invention des armes de destruction massive puis des drones :

> « *À l'heure où tuer est devenu le fait de techniques ignobles et anonymes, la force de la corrida est de s'obliger à regarder la mort en face et à en assumer pleinement la responsabilité* » (Curnier, 2014, p. 108).

1.3 Des acteurs méconnus des sociologues

La corrida a été étudiée dans des perspectives anthropologiques, économiques, historiques, philosophiques, psychanalytiques ; son cantonnement très localisé[5] en a fait l'objet privilégié d'analyses ethnologiques[6]… mais ses *acteurs* n'ont que rarement intéressé les sociologues[7], effet sans doute de la forte réprobation qui la marque[8] : la sociologie du travail ne s'est guère intéressée aux activités des toreros, la sociologie rurale aux éleveurs de taureaux de combat… Nous disposons en revanche de quelques enquêtes sur les spectateurs, invités à plusieurs reprises à répondre à des questionnaires, en Espagne (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015) comme en France (Bernié-Boissard, 2006 ; Michel, 2006).

Ces analyses montrent une population composée de personnes le plus souvent actives : chômeurs, retraités et jeunes sont moins représentés (même si les chiffres espagnols récents indiquent une augmentation de la proportion des 15-24 ans).

L'éventail des prix des entrées selon l'emplacement dans les arènes (de 5,10 € à 147,50 € en 2017 à Madrid[9]) permet, à première vue, de distinguer deux types de publics : les billets les plus vendus sont d'une part les plus onéreux (à l'ombre, et près de la piste), de l'autre les moins chers (face au soleil, et en hauteur) – on notera que le positionnement par rapport au soleil est surdéterminant dans les arènes espagnoles (c'est moins le cas en France, nous y reviendrons).

---

5. Colombie, Équateur, Espagne, France, Mexique, Pérou et Venezuela.
6. En France notamment par Frédéric Saumade.
7. Pedro Romero de Solís fait exception. Dans la revue *SociologieS*, seul Antoine mentionne la tauromachie ; on notera que c'est de façon métaphorique (Hennion, 2013).
8. Notons alors des analyses de justifications morales (Heinich, 1992 ; Vassort, 2011).
9. http://www.las-ventas.com/precios.asp (consulté le 15/3/2017) ; pour les novilladas, spectacles similaires, avec mise à mort, mais avec des animaux de trois ans au lieu de quatre, et des toreros non encore confirmés, les prix commencent à 2,90 € dans les mêmes arènes de Madrid.

Image 1 : les places de prix intermédiaire sont souvent vides

© Ph. Combessie

D'après les enquêtes en Espagne, les spectateurs issus de milieux populaires vont aussi volontiers dans les stades de football ; quant aux plus diplômés et plus fortunés, on les retrouve fréquemment au théâtre ou à l'opéra (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 10) ; en Espagne comme en France, la répartition hommes-femmes est d'environ 60-40 (Bernié-Boissard, 2006, p. 28).

On distingue aussi les spectateurs selon la fréquence de leur présence sur les gradins : d'une part les *habitués* – ou *aficionados*[10] – de l'autre ceux que Simone de Beauvoir appelle les *novices*. Elle analyse son propre passage d'un groupe à l'autre :

> « *Ce qui me plut, la première fois, ce fut surtout la fête qui se déployait sur les gradins* […] *Mais, comme la plupart des spectateurs novices, je trouvai* […] *que le torero avait la partie trop facile. Je ne compris absolument pas ce qui justifiait les applaudissements.* » (Beauvoir, 1960, p. 112-113).

Assistant à une corrida « *chaque dimanche* » son appréciation s'affina :

> « *Je compris que le taureau était bien loin de donner infailliblement dans le leurre : pris entre les caprices de la bête et l'exigeante attente des spectateurs, le torero risquait sa peau ; ce danger était la matière première de son travail : il le suscitait, il le dosait avec plus ou moins de courage et d'intelligence ; en même temps, il l'esquivait avec un art plus ou moins sûr. Chaque combat était une création. Peu à peu, je démêlai ce qui en faisait le sens, et parfois la beauté* » (*Ibid.*).

10. La transformation en *aficionado* implique un travail de mémoire (Hédoin, 2009).

Il s'agit là de « *fabriquer de l'identité avec la mort* » en prenant des initiatives « *sous la forme d'un défi ou d'un passage à l'acte* » (Le Breton, 2004, p. 54).

2. La mort inéluctable du taureau

Dans l'arène, une dramaturgie sanglante fortement ritualisée articule de façon spectaculaire ce qui fait le propre de l'effroi humain devant le caractère à la fois inéluctable et imprévisible de la mort ; inéluctable est celle du taureau.

2.1 Appréciations de la valeur d'un animal « sauvage »

Élevé en plein champ, où il ne doit jamais rencontrer d'homme à pied, le *toro bravo* (sauvage) est considéré par les *aficionados* comme un spécimen intact de force naturelle[11] et d'instinct animal. Lors de la corrida, trois situations se présentent.

1 – S'il se montre inapte au combat, blessé par exemple lors du transport ou de son entrée en piste (le *ruedo*), voire dénué de cet instinct de charge qui fait, dit-on, la caractéristique de son espèce, l'autorité qui préside la corrida sort un mouchoir vert : l'animal est exclu du *ruedo* puis abattu, dans l'ombre des coulisses, comme on le fait dans tous les abattoirs.

2 – S'il est au contraire pleinement valide et se montre combatif, il est, à l'issue d'un combat destiné, disent les amateurs, à lui permettre d'exprimer sa « *bravoure* », mis à mort par l'épée. Après qu'un attelage de mules ou de chevaux de trait a tiré son cadavre hors du *ruedo*, sa carcasse est découpée à destination des restaurants de la ville.

3 – Si le taureau fait preuve d'une détermination exceptionnelle dans sa façon de charger, un mouchoir bleu apparaît au balcon présidentiel après la mise à mort, lui octroyant un tour de piste *post mortem*. Le public se lève et applaudit la dépouille promenée à pas lent, pendant que la musique de l'orchestre accompagne son dernier voyage.

Depuis quelques années, on congèle le sperme ; les gamètes de l'animal abattu en coulisses n'intéressent personne, mais celles du taureau bénéficiaire d'un mouchoir bleu pourront inséminer[12] les génisses les plus prometteuses.

2.2 Mort et vie indissociables dans une noria infinie

Le spectateur novice est rarement au fait du commerce des paillettes, mais, dès sa première corrida, il se voit imposer un rituel qui l'invite à adopter le point de vue d'un cycle où mort et vie sont indissociables. Dès que le cadavre du premier taureau a quitté le *ruedo*, le balcon présidentiel affiche un mouchoir blanc : les trompettes retentissent et un nouvel

---

11. Un naturel construit par l'homme : des animaux dont la race est travaillée de façon spécifique.
12. D'après les éleveurs de taureaux de combat avec qui j'ai fait des entretiens, cette technique, onéreuse, n'est guère développée que par les plus riches *ganaderos* espagnols et mexicains.

animal s'élance en pleine lumière. Et ainsi, cinq fois de suite, à la mort d'un taureau succède, quelques secondes plus tard, l'arrivée d'un suivant, tout ce qu'il y a de plus vivant.

La répétition du même script pour chaque *lidia* (combat) invite les *novices* à y percevoir un spectacle initiatique, où ce qu'apprécient les *habitués* tient dans les nuances de l'interprétation, l'ordonnancement étant invariable : à la mort succède la vie, à la fois semblable et différente. Le développement récent des *indultos* (grâces) de taureaux dits « *exceptionnels* » qui tendent à remplacer le tour de piste *post-mortem* contribue à établir une équivalence entre la vie et la mort de l'animal.

2.3 Un script qu'on modifie : dans les arènes comme dans un lit ?

Le script de la *lidia* a évolué depuis le XIXe siècle. On y distingue toujours trois tiers, le matador devant, lors du troisième, tenir une épée à la main. Or, depuis les années 1920, le développement de « *l'art de toréer* » a considérablement allongé la durée de ce troisième tiers : jusqu'à dix minutes. Devoir tenir aussi longtemps à la main une épée d'acier s'est révélé, sur le plan pratique, un handicap ; aussi, à partir de 1960, de plus en plus de matadors fournissaient un certificat médical (indiquant une faiblesse au poignet) pour qu'il leur soit permis de n'utiliser qu'une épée allégée (souvent en aluminium) dite *estoque simulado*. Tant et si bien qu'en 1992, un *Real decreto* stipule que tous les matadors, même sans certificat médical, peuvent démarrer ce troisième tiers avec une arme fictive, légère, et ne l'échanger contre une épée d'acier qu'au tout dernier moment. Ce faisant, la mise à mort se trouve mise en exergue. Il est singulier d'observer que c'est à l'époque où l'usage du préservatif est intégré dans le répertoire sexuel courant – introduisant une séparation entre les caresses préliminaires et le moment où le couple envisage la pénétration sexuelle – que l'on voit pareille interruption juste avant la pénétration de l'épée.

Image 2 : comme l'amant qui s'interrompt pour prendre un préservatif, le matador se détourne pour changer d'arme

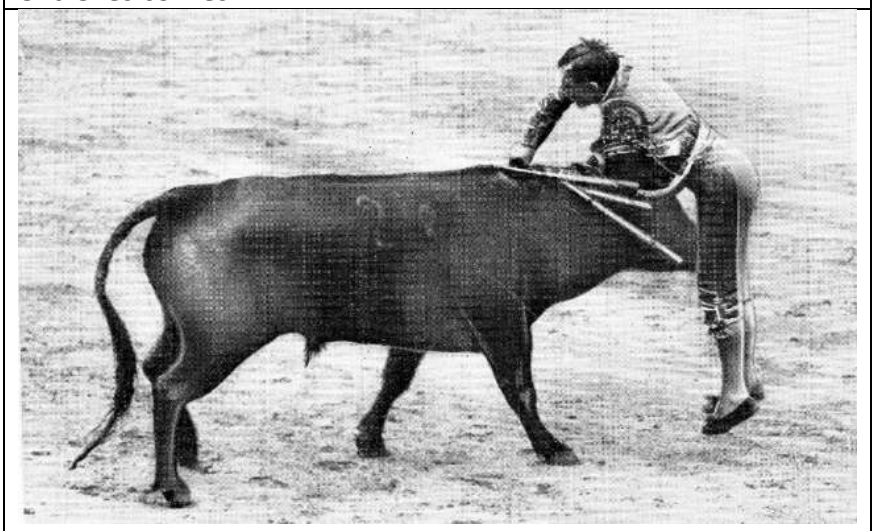
© Ph. Combessie

Ce marquage du début de « *la minute de vérité* » est redoublé par le fait que l'orchestre cesse de jouer ; les gradins se font silencieux. C'est que va être mis à mort un taureau qui vient de faire montre de ce que les *aficionados* appellent « bravoure », « noblesse »… façons d'attribuer à un animal des qualités humaines.

2.4 « Il nous regarde encore, ensuite il se recouche » - mise en scène du bien mourir

En observant ce qui est apprécié par les *aficionados* dans la mort du taureau, on peut déterminer ce qu'ils projettent sur cet animal comme point de vue sur la mort des hommes, un peu comme Alfred de Vigny dans *La mort du loup*. En espagnol, tuer se dit *matar* : le *matador* est celui qui tue. Pour cela, il dispose de deux armes. D'abord une épée, dotée d'une lame d'acier de 80 centimètres.

Image 3 : pour tuer, le matador, face au taureau, plonge le buste entre les cornes



© Rodero (Lafront, 1948, p. 40)

L'épée, introduite au niveau de ce qu'en boucherie on appelle le paleron, doit atteindre un nœud artériel au coude supérieur de l'aorte, entraînant une hémorragie interne. Si l'épée n'entraîne aucune lésion létale, le matador dispose du *verduguillo* : une espèce de poignard au manche très allongé qui, visant la nuque, est destiné à provoquer une mort immédiate par rupture du bulbe rachidien (*descabello*) ; « *Il importe d'abréger l'agonie de ce vaillant adversaire de l'homme* » écrivait en 1913 l'officier d'infanterie Léonce André (1990, p. 135). Il y a quelques décennies, après une épée dont l'effet n'était pas immédiat, le matador n'attendait guère pour procéder au *descabello*, et l'on pouvait voir alors le taureau s'effondrer immédiatement.

Le rapport à la mort du taureau se modifie dans les arènes ; un peu comme se modifie le rapport à la mort humaine : les médecins d'aujourd'hui sont invités à dire la vérité d'un

éventuel diagnostic fatal, quand il était suggéré à leurs prédécesseurs de mentir, à tout le moins par omission. Depuis une vingtaine d'années, plusieurs observateurs (Wolff 2011 : 131) ont noté que, lorsque le matador est convaincu que son geste a été efficace bien que le taureau ne s'effondre pas immédiatement, il tend à laisser l'animal prendre conscience qu'il est mortellement atteint et concentrer ce qu'il lui reste d'énergie vitale pour rester debout, lutter contre la mort, jusqu'à ce que ses forces ne le lui permettent plus. On voit alors certains spectateurs accompagner l'agonie d'applaudissements lents, projetant sur le taureau le panache que prêtait Edmond Rostand à *Cyrano de Bergerac*, qui, mortellement blessé, jusqu'au dernier moment faisait effort pour se tenir debout :

> *Que dites-vous ? C'est inutile ? Je le sais !*
> *Mais on ne se bat pas dans l'espoir du succès !*
> *Non ! Non ! C'est bien plus beau lorsque c'est inutile !*

On observe ainsi les *aficionados* projeter sur l'animal combattu les vertus humaines traditionnelles de stoïcisme, la ténacité devant l'adversité, même à l'instant le plus fatidique. Notons que cette « bonne mort » du taureau est une réactualisation des appréciations sur le mourir des siècles passés (Hintermeyer, 2004) alors qu'on valorise davantage, aujourd'hui, la mort sans souffrances (Soldini, 2013, pp. 21-22).

Cette évolution récente est diversement appréciée sur les gradins : ne pas user du *descabello* pour laisser le taureau vivre son agonie semble difficile à admettre par certains. À partir de l'analyse d'une de ces scènes récentes à Nîmes où la distinction des spectateurs se fait de façon horizontale (ceux qui ont payé cher se situant *"*en bas*"*, quand le public aux moyens plus limités est *"*en haut*"*) Francis Wolff observe : « *Le "bas" se lève, en hommage au combattant, il applaudit l'animal agonisant comme on se découvre devant le vaincu* […] *Le "haut" se lève aussi, mais d'indignation* » (Wolff, 2011, p. 124). L'interprétation sociologique de ce clivage rejoint-elle l'appréciation de la mise en scène de cadavres humains dans une perspective artistique, le « *rejet complet* » étant là associé à des personnes d'origine populaire (Détrez, 2013, p. 114) ? Ce n'est pas certain : la disposition des arènes qui, comme à Nîmes, ne proposent que des places chères à proximité du lieu de combat (alors que dans les arènes espagnoles, nous l'avons vu, la position par rapport au soleil est surdéterminante dans le prix des places) masque peut-être un autre phénomène. L'appréciation de l'esthétisation d'un écorché de cadavre n'est pas forcément comparable à celle d'un animal luttant contre la mort ; on pourrait alors envisager, plutôt qu'un clivage entre deux groupes, une distinction ternaire, où l'on verrait l'appréciation de cette mise en scène de la résistance du *toro bravo* par les spectateurs issus de milieu populaire – à l'instar de leur appréciation de la résistance du boxeur qui « *fait face* » (Beauchez, 2014) – rejoindre celle des *aficionados* plus fortunés ; le groupe des « *indignés* » étant alors surtout constitué des spectateurs que Beauvoir qualifiait de *novices* qui préfèrent, quels que soient leurs moyens financiers, se trouver à distance d'un spectacle violent.

2.5 Accouplements sanglants et trouble dans le genre

Développant la métaphore sexuelle, l'anthropologue Julian Pitt-Rivers interprète la mise à mort comme un échange de genre entre matador et taureau : le premier acquérant un surcroît de la virilité de l'animal, quand ce dernier semble découvrir des vertus féminines, la force musculaire remplacée alors par une intelligence de plus en plus fine de la situation. Une jeune *aficionada* (étudiante en science politique, 24 ans) m'a dit trouver, dans l'ensemble du spectacle, une esthétique du *queer* (Plana, Sounac, 2015).

L'interprétation de Julian Pitt-Rivers peut être corroborée par le fait que les blessures de matadors sont plus fréquentes en fin de combat qu'au début. Le philosophe Francis Wolff complète cette interprétation sacrificielle genrée par une lecture qu'il dit *agonistique*. Il assimile la corrida à un duel, mais, précise-t-il, un duel qui serait doté d'un « *sens* » : celui qui oppose « *la force brute et l'instinct aveugle* » à « *l'intelligence et la ruse* ». Mais pour que ce duel ait *un sens* :

> « *il faut à la fois – paradoxalement mais sans contradiction – que le combat soit loyal* <u>*et*</u> *que l'issue en soit connue d'avance. L'éthique du combat est en opposition avec sa morale. L'éthique exige l'équité : accepter le face-à-face* […] *respecter l'adversaire, ne pas diminuer artificiellement ses armes. La morale exige l'inégalité : l'homme triomphe, la bête meurt* » (Wolff, 2011, p. 112).

Telle est la morale, assurément inégale, de la tauromachie espagnole à pied.

3. Le combat au risque de la vie humaine

L'éthique du duel mentionnée par Francis Wolff est d'une exigence redoutable pour l'homme. Elle nous conduit à appréhender une autre mise en scène, celle de la mort, hypothétique, du matador.

3.1 Comparaison n'est pas raison : les chiffres et l'œil noir

L'approche de la mort du torero a plus évolué encore que celle du taureau. « *La pratique de la nage ou du cheval a expédié plus d'hommes dans la tombe que n'en ont tué ou n'en tueront jamais les taureaux* » écrivait en 1796 Pepe Hillo ; il mourut, encorné, cinq ans plus tard. Lors d'un entretien le matador Luis Miguel Dominguín se remémore une conversation avec le pilote Jacky Stewart :

> « *Il me demandait ce qui selon moi, de la tauromachie ou de la Formule 1, comportait le plus de risques et exigeait le plus de courage. Je lui ai répondu qu'à mon sens, la Formule 1 était plus risquée, puisqu'elle tuait plus d'hommes que les taureaux, mais qu'il fallait plus de courage pour toréer.* […] *quand on*

> *torée, on a à chaque seconde la mort en face de soi. Elle est omniprésente dans ces cornes et dans le regard opaque* » (Zumbiehl, 1997, p. 49).

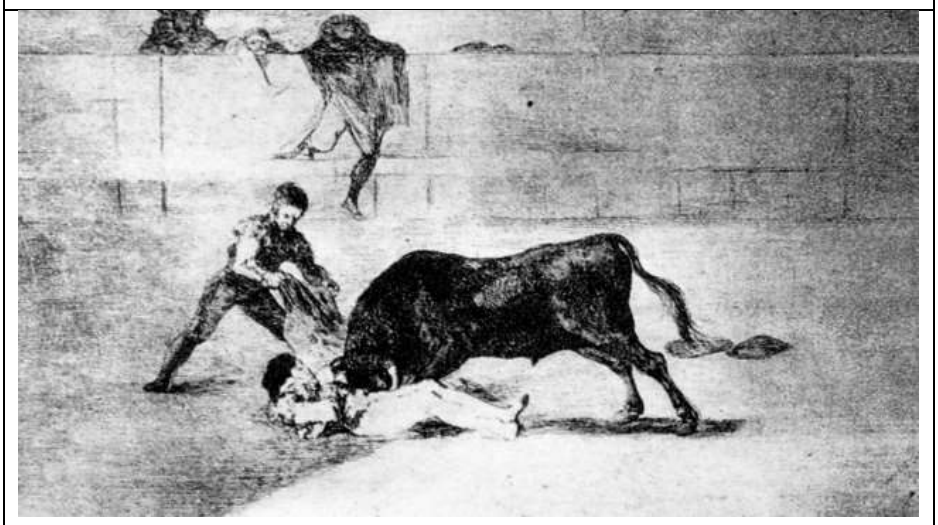
Notons qu'en cas de blessure d'un torero, aucun médecin ne pénètre en piste : c'est par ses collègues que l'homme est porté vers l'infirmerie. Le *ruedo* où se déroule le combat sous les yeux du public est un espace singulier, ce n'est pas un espace où l'on soignerait un blessé ; c'est un espace où l'on tue, et où, pour cela, on doit risquer sa vie.

Dans tous les spectacles, de nouvelles règles imposent que les artistes soient protégés des risques pour leur intégrité physique. La tauromachie aussi a évolué : pratiquement plus aucun cheval, par exemple, ne meurt dans les arènes, alors qu'il en mourrait plusieurs dizaines, chaque année, encore dans les années 1920. Mais, pour les hommes qui affrontent les taureaux à pied, ce risque doit rester présent ; les autorités y sont vigilantes. En 2013, en Espagne, 14 agents de police ont été formés à l'imagerie médicale pour vérifier l'intégrité des cornes. C'est que celui qui met à mort à pied les *toros bravos* doit risquer sa propre intégrité physique, lui, homme du peuple, pour acquérir la légitimité de porter l'épée autrefois réservée aux aristocrates.

3.2 La mort de l'homme mise en exergue

Les peintres qui ont croqué des scènes de tauromachie ne se sont pas contentés de représenter des *passes*[13] à la cape ou à la muleta à coup sûr porteuses l'une et l'autre d'une esthétique singulière. Les plus grands ont choisi de représenter aussi, à un moment ou à l'autre, la mort du matador.

Image 4 : Francisco de Goya, *La mort de Pepe Hillo*



© Joachim Cortes Noriega (Martinez-Novillo, 1988, p. 69)

13. La langue française a d'abord employé *passe* dans des disciplines sportives et en chorégraphie, puis le terme a servi à désigner des « maisons » où des prostituées accordaient des étreintes sexuelles à des clients qui ne font que « passer » ; les Espagnols disent *suerte* (la chance, le sort).

Image 5 : Edouard Manet, *Torero mort*

© National Gallery of Art (Martinez-Novillo, 1988, pp. 120-121)

Image 6 : Pablo Picasso, *La mort du torero*

© Réunion des musées nationaux (Martinez-Novillo, 1988, pp. 168-169)

Image 7 : Fernando Botero, *La mort de Luis Chalmeta*

© Malborough Gallery (Martinez-Novillo, 1988, p. 229)

Il en est de même des écrivains qui mettent en exergue les risques courus par l'homme. *Ou tu porteras mon deuil*, titre de l'ouvrage de Dominique Lapierre et Larry Collins (1967), serait extrait d'une phrase prononcée par le jeune orphelin Manuel Benítez à sa sœur aînée, avant d'affronter ses premiers taureaux dans les arènes de Madrid : « *Ne pleure pas Angelina, ce soir je t'achèterai une maison… ou tu porteras mon deuil* ». On dit que vingt millions d'Espagnols étaient devant leur téléviseur pour voir officier celui qui se faisait appeler *El Cordobés* et qui, ce jour-là, a triomphé.

Quels sont les ressorts de cette fascination pour la mort des toreros ?

3.3 De la figure christique à celle de Figaro en passant par l'émotion née de l'angoisse

Peut-on passer sous silence le fait que les régions de corrida sont terres catholiques ? Les *aficionados* semblent avoir, à l'égard de la mort des matadors, une ambivalence structurante comparable à celle que développent les catholiques à l'égard de celle du Christ, notamment mais pas exclusivement autour des fêtes du *Corpus* (Romero de Solís, 2002). Elle émeut, angoisse et finalement libère.

Image 8 : photo d'un matador sanguinolent très diffusée (tant par les aficionados que par les militants anti-corrida) qui n'est pas sans rappeler certaines représentations de la passion du Christ, notamment un film de Mel Gibson quelques années auparavant

© Luis Sevillano (Antonio Lorca, 2008, p. 26)

Après avoir vu un torero mourir, Georges Bataille souligne l'articulation entre *angoisse* et *émotion* :

> « *Je commençais à comprendre alors que le malaise est le secret des plaisirs les plus grands. La langue espagnole a pour désigner cette sorte d'exclamation qui sous-tend l'angoisse un mot précis,* la ''emoción" *: c'est exactement le sentiment que donnent des cornes de taureau manquant d'un doigt le corps du torero. Il s'agit d'une catégorie bien déterminée de sensation où jouent avec le danger la répétition, la rapidité, l'élégance. Mais l'essence en est la mort qu'engage une attitude d'incessant défi* » (Bataille, 2000, p. 13).

Il ajoute :

> « *Il est parfois nécessaire d'aller dans le sens de ce qui donne de l'angoisse aussi loin qu'on peut aller – tel est le fondement de la tragédie.* […] *Si quelque jour, l'audace d'aller aussi loin nous manquait, les richesses désignées sous les noms vulgaires de culture, de religion, d'art, nous seraient retirées* » (*op. cit.*, p. 17-18).

L'audace évoquée par Georges Bataille est aussi celle des hommes du peuple qui osent affronter les puissants, et parfois les renversent. La corrida à pied célèbre cette figure révolutionnaire de retournement des valeurs traditionnelles. Les hommes à cheval,

habituels représentants du pouvoir[14], y sont volontiers ridiculisés : tout au long du XIXe siècle, leurs montures étaient de vieilles carnes, des bêtes d'abattoir. Depuis 1928, le règlement a changé et les chevaux des picadors sont tout caparaçonnés, incapables de se mouvoir, juste bons à recevoir, sur leurs flancs matelassés, les charges du taureau. Dans les deux cas, l'homme à cheval présente une figure d'incapable, souvent sifflé, et c'est l'homme à pied qui récolte applaudissements et *Olé*. À certains égards, la corrida représente Figaro triomphant du comte Almaviva : le valet qui, par son courage et ses prises de risque, se montre plus valeureux et finalement plus puissant que l'aristocrate juché sur ses certitudes héritées d'un autre âge. Il est entré dans les arènes à pied ; si ces gestes ont été considérés comme justes lorsqu'il toréait et tuait ses adversaires, il est ovationné de façon magistrale ; à l'issue de la corrida, il est alors porté à dos d'homme en triomphe à travers la ville. Un héros est né, voire un demi-dieu (Watroba, 1996) limite hermaphrodite : à la fois élégante danseuse et tueur de sang-froid. Mais pour que cette transformation se produise, il faut, d'une part, qu'il ait été capable de prodiguer la mort, d'autre part, de risquer, pour cela, sa propre intégrité physique.

3.4 Le matador doit-il mourir ? En même temps que le taureau ?

Les autorités sont attentives à ce que les risques pour l'homme restent forts mais les progrès de la médecine tendent à limiter les issues mortelles.

Image 9 : statue à la gloire de l'inventeur de la pénicilline, devant les arènes de Madrid

© Ph. Combessie

14. Et même de la virilité : en castillan, *caballero* distingue les hommes des femmes.

En 1982, alors qu'aucun matador n'était mort de ses blessures depuis 1975[15], le torero Juan Posada déclarait : « *Il faudrait qu'un taureau tue un matador, une vedette. C'est nécessaire malheureusement.* » (Zumbiehl, 2004, p. 45). Interrogé neuf ans plus tard alors que deux matadors venaient de succomber, il confirme son point de vue : « *Les morts dramatiques de Paquirri et du Yiyo ont renoué avec la vérité de la mort.* […] *quand un type est tué par un taureau, cela apporte toujours quelque chose.* […] *Dans le fond cette putain de mort nous attire. Si ici on ne mourait pas pour de vrai, que feraient tous ces gens dans les arènes ?* » (Zumbiehl, 2004 : 49). Le journaliste Pierre Veilletet commente : « *le calvaire du plus beau, du plus glorieux, du plus riche des matadors de sa génération a servi le mystère tragique de la corrida, à un moment où le prosaïsme la guettait. Il fallait donc pleurer Paquirri, victime et preuve.* » (Veilletet, 1986, p. 138).

Comme les catholiques ont régulièrement besoin de miracles, les *aficionados* ont régulièrement besoin de voir que les matadors meurent aussi[16].

Image 10 : Henri de Toulouse-Lautrec, *Tauromachie*

Image du domaine public, photo réalisée en 2009, au moment de l'exposition faite au Grand Palais lors de la dispersion de la collection de Pierre Bergé et Yves Saint Laurent.

15. Antonio Bienvenida qui avait travaillé, en 1953, à « *garantir l'authenticité des risques* ».

16. Alors que quelques militants animalistes se sont réjoui par *twit* après la mort du matador Victor Barrio le 9 juillet 2016 (la corne d'un taureau lui ayant perforé le thorax), les responsables d'associations en faveur de la protection animale se sont désolidarisés de leurs propos ; le roi d'Espagne et le premier ministre ont solennellement adressé leurs condoléances à sa veuve, et les arènes étaient bondées lors de la « corrida hommage » qui fut organisée deux mois plus tard, renforçant l'impression de communion autour de cette situation à la fois exceptionnelle et cardinale: la mort d'un matador dans les arènes.

Le maintien de la mise à mort par estocade, et même l'invention et la diffusion de la technique dite *volapié*, aujourd'hui la plus fréquente et qui se révèle particulièrement dangereuse pour l'homme[17], est peut-être l'indice que l'une des figures idéelles de la corrida serait celle d'une mort simultanée du *toro bravo* et du *matador* – comme a pu le devenir l'*orgasme partagé* en matière de sexualité. Plus d'un tiers des matadors tués par un taureau l'ont été lors de la mise à mort (Lopez Lorente, 2007). Être tué par son partenaire au moment même où on le tue pourrait constituer l'asymptote de la tauromachie espagnole à pied. C'est du moins la thèse du film *Matador* de Pedro Almodóvar (1986) ; c'est également le choix de scénario du plus récent *Blancanieves* de Pablo Berger (2013).

Établissant un parallèle entre la corrida et le théâtre de Jerzy Grotowski, Jacques Roux parle, d'un « *double sacrifice* » dans les arènes :

> « *Ce que met en scène la corrida, c'est peut-être l'ajustement, l'alignement, la recherche d'un accord entre deux acteurs de Grotowski, deux artistes du dévoilement, deux servants du sacrifice tauromachique : le taureau et le torero* » (Roux, 2011, p. 150-151).

Image 11 : sur cette image d'affiche de « feria » sur un mur de Séville, le reflet montre un taureau et un torero renversés, ce dernier étant revêtu couleur sang

© Ph. Combessie

17. Le *toro bravo* est arrêté, il lui suffit de relever la tête pour encorner le matador.

3.5 Du funambule au samouraï : la mort avant, pendant et au-delà

Exceptionnelle dans les faits, la mort de l'homme qui affronte les *taureaux* est omniprésente dans le fond : elle l'affecte bien avant son entrée en piste, s'insinue dans chaque seconde du combat, et se prolonge au-delà. Dans *Le funambule* Jean Genêt compare l'approche de la mort de l'équilibriste et celle du matador :

> « *La Mort dont je te parle n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition* […] *Quand tu apparaîtras* [...] *malgré ton fard et tes paillettes tu seras blême, ton âme livide. C'est alors que ta précision sera parfaite* » (Genêt, 1999, p. 110).

Comparant le matador et le samouraï, Pierre Fayard écrit :

> « *En risquant son existence dans l'instant qui fait de lui un mort ou un vivant, il n'a pas le loisir de l'analyse posée et de l'observation distante. Comme le samouraï dans le combat, s'il n'est pas prêt, soit totalement dans le présent, et ne se dévoue pas, il n'est déjà plus là pour en faire le constat* » (Fayard, 2009, p. 61).

Le parallèle entre les deux vise là le combat, mais ne se poursuit-il pas, à certains égards, après ?

Remarquons que le premier matador espagnol considéré comme un artiste, Juan Belmonte, et le premier matador français d'envergure internationale, Nimeño 2, sont tous les deux décédés… par suicide. C'était dit-on pour des raisons différentes, mais peut-être que l'éthique singulière qui préside à la transformation du combat de taureaux avec mise à mort en œuvre d'art au prix de sa propre intégrité physique présente des exigences telles qu'il est difficile, parfois, d'y survivre. L'éthique *torera* s'apparenterait-elle à celle des samouraïs ? C'est ce que laissent entendre Jean-Louis Aubert et Jacques Durand (2010) dans leur ouvrage dédié à trois matadors décédés récemment : deux des suites de leurs blessures et le troisième par suicide ; façon de considérer qu'ils ont eu une fin comparable.

En hommage à Nimeño 2, son frère a écrit *Recouvre-le de lumière*, texte mis en scène et joué par Philippe Caubère, qui se termine par ces mots :

> « *la mort est offerte à ceux qui restent pour qu'ils en fassent ce qui leur convient, qu'ils la rendent regardable, rassurante, émouvante* » (Montcouquiol, 1997, p. 127).

Sans doute a-t-on là l'une des plus terribles missions assignées à la corrida, à une époque où la mort est occultée, évincée de l'espace public, la société paraissant emportée par une idéologie inspirée de l'hygiénisme.

4. Épilogue : une quête artistique armée par une catharsis à double imbrication

Nous venons de voir des représentations picturales de toreros perdant la vie. Lorsqu'un tableau représente la mort, même lorsque c'est fait de façon particulièrement réaliste, cela choque toujours moins le public que les représentations du sexe : *L'Origine du monde* de Gustave Courbet continue à provoquer. Lorsqu'on passe de représentations picturales à des mises en spectacle de situations vécues, on se trouve en présence d'une inversion de l'acceptabilité des registres Éros et Thanatos lorsqu'une dimension artistique est revendiquée.

4.1 La tragédie antique revisitée

Dans ses mises en scène de la mort, la tauromachie espagnole à pied renoue avec la tragédie antique par un procédé similaire : la catharsis. Remarquons qu'il s'agit d'une catharsis à double imbrication – un peu comme l'imbrication de périodes historiques différentes dans le film de Woody Allen *Midnight in Paris*[18].

La mort du taureau ne produit pas de catharsis dans la mesure où elle ne vient dénouer aucune crise ; elle s'inscrit dans la logique du script, complexe parce qu'il se déploie sur plusieurs niveaux mais simple dans sa chronologie, que représente chaque *lidia*. Mais elle sert de toile – ou de musique – de fond, afin que nul n'oublie la mort ; celle du taureau est inéluctable, or « *la trame de la réalité est faite de plus d'imprévisible que d'inéluctable* » (Duvignaud, 1965, p. 38). La tension, à la fois érotique et dramatique, qui induit la crise s'arme lorsque l'homme prend un risque pour son intégrité physique. C'est la première imbrication : celle de la mort du matador – imprévisible mais omniprésente – dans un script orienté vers la mort du taureau.

Tout au long de la corrida, l'homme expose son corps chaque fois qu'il propose une *passe*[19] qui, au-delà du combat qu'il livre à un animal, tend à transformer une charge rectiligne en ellipse, à faire d'une droite une courbe. Mais les habitués des gradins sont volontiers sévères à l'égard des toreros qui prennent des risques « *inutiles* ». La crise considérée comme « *authentique* » naît du risque pris pour « *construire du beau* » disent les *aficionados*, pour tendre vers la perfection de la rencontre entre l'homme et l'animal – *double dévoilement* écrivait Jacques Roux dans son parallèle avec le théâtre de Jerzy Grotowski –, entre les deux forces qui, quelques fractions de seconde, vont sembler s'accorder, voire s'accoupler, comme des danseurs de tango. C'est là la seconde imbrication : celle de la recherche d'une dimension artistique dans une dynamique

18. Ernest Hemingway y vante l'aptitude à « *tenir la mort à distance* » du matador Juan Belmonte qui est présenté en rival amoureux/sexuel de Pablo Picasso.
19. Cf. *supra*, la note n°13.

combat/sacrifice où le sang coule pour de vrai ; les logiques d'occultation qui la rendent possible sont aussi celles qui permettent une éventuelle sublimation. Emmanuel Kant distingue *sublime mathématique* et *sublime dynamique* (Kant, 1846, p. 143) ; c'est de ce dernier qu'il pourrait être éventuellement question dans la corrida si l'on devait lui appliquer ce terme, ce sublime qu'on attribue, nous dit-il, toujours plus volontiers au « *guerrier* » qu'à « *l'homme d'État* », pour peu qu'il montre « *les vertus de la paix, la douceur* […] *et même un soin convenable de sa propre personne ; car c'est par là précisément* » ajoute Emmanuel Kant « *qu'il fait paraître toute la force de son âme contre le danger* » (*op. cit.*, p. 171).

Catharsis implique crise puis dénouement. Un premier dénouement intervient quelques secondes après que la corne a effleuré le corps que le torero exposait pour que puisse advenir une émotion spécifique, armée à la fois par l'esthétique attribuée à la *passe* – avec la tension sexuelle qui s'en dégage – et par le danger auquel l'homme accepte de se confronter. Là est le sacrifice qu'apprécient les *aficionados* : le don du risque couru par l'homme dans sa recherche du geste qui s'adaptera parfaitement à la charge de l'animal. Habitués et novices s'unissent alors dans une interjection spécifique : *¡Olé!*

Quelques instants plus tard, les gradins peuvent découvrir qu'à peine cette angoisse retombée en approche une autre : le matador entame une seconde *passe*, tout aussi risquée. Et parfois quatre, voire cinq *passes* se succèdent : autant d'occasions pour la mort de saisir le corps de l'homme. Là, chaque seconde est porteuse d'inconnu, apte à rompre le crin de cheval qui tient l'épée de Damoclès (Leiris, 1937). Ainsi le risque que prend l'homme qui tente de donner à son geste une dimension artistique s'imbrique doublement dans celui qu'il court, en tant que combattant, en affrontant, dans un duel à mort, un animal sauvage qui peut, d'un simple mouvement de tête, le blesser grièvement, voire attenter à sa vie. Les risques que courent les matadors constituent le don qu'ils offrent aux spectateurs, le ferment de la dynamique qui transforme novices en *aficionados* ; « *si la force du don est d'être un pari sur une nature menaçante et menacée, comment l'affronter, si ce n'est par la destruction et la mort ?* » (Duvignaud, 1977, p. 208).

L'angoisse ne retombe définitivement que lorsque le dernier coup de corne a été évité au cours de cette « minute de vérité », la mise à mort, seule *suerte* pour laquelle le torero se trouve dans l'impossibilité de croiser le regard de son adversaire. L'ensemble se déroule dans un contexte hautement mortifère, sous les roulements de tambours que constituent les mises à mort régulières des taureaux. Ce spectacle est aussi baigné par les risques mortels que courent ceux qu'on peut appeler les *laissés-pour-compte* de la tauromachie. C'était le cas des chevaux jusque dans les années 1930, quand la règle consistait à les faire éventrer par les taureaux et que l'on cachait leur cadavre sous une bâche « *couleur sable* », sans leur offrir les honneurs qu'on décerne aux « *valeureux* » taureaux ; c'est encore le cas,

aujourd'hui, des hommes qui entourent les matadors[20] et dont les éventuels accidents mortels sont nettement moins célébrés.

Sans doute touchons-nous là une des dimensions de « *l'ambivalence nécessaire* » dans les relations ternaires ou triadiques (Caplow, 1984, pp. 93-95) ; entre les animaux mis à mort, les hommes qui risquent leur vie et les spectateurs, c'est bien d'une relation triadique qu'il s'agit, avec tout ce que cela implique d'ambivalences et d'occultations – Theodore Caplow prend exemple sur les relations intrafamiliales, empreintes d'affects, voire de passions : n'a-t-on pas affaire à des dynamiques comparables dans ces mises en scène de la mort, au sein desquelles, comme nous l'avons vu, la dimension érotique est omniprésente ?

4.2 Les limites de la sublimation artistique lorsque le corps est en jeu

L'ambivalence nécessaire à la relation triadique entre les taureaux, les toreros et les spectateurs ouvre quelques interstices dans la trame dramatique, interstices au sein desquels est apparue, à partir du début du XXe siècle, la recherche d'une dimension artistique dans la tauromachie espagnole à pied, née de l'ambiguïté de l'articulation entre ses dynamiques *agonistique* et *sacrificielle* (Grimaldi, 2013). La difficulté de l'appréhension de cette dimension artistique tient en grande part au fait que le corps se trouve concrètement affecté : le sang coule pour de vrai et la mort est bien réelle. La célèbre formule de Mark Rothko « *l'art recèle toujours des évocations de la condition mortelle* » pourrait sans mal être complétée par une formule parallèle : « *l'art recèle toujours des évocations de la pulsion sexuelle* ». Mais le bât blesse dès lors que la sexualité et plus encore la mort se trouvent directement mises en scène et même *incarnées* au sens étymologique[21]. Il ne s'agit plus simplement d'*évoquer* la sexualité ou la mort selon la formule de Mark Rothko, mais de les donner à vivre, à travers des corps qu'on voit saigner, souffrir, mourir. Comment, dans ces conditions, produire quelque sublimation ?

Les controverses sont récurrentes dès lors qu'il est question de considérer comme de l'art une représentation comportant quelque pénétration sexuelle non-simulée ; au cinéma, elles sont apparues dès les années 1970 avec *Turkish Delices* (Paul Verhoeven) puis *L'Empire des sens* (Nagisa Ōshima) – film dont on notera que le titre originel est « La corrida de l'amour ». La perspective artistique ou culturelle est encore plus difficile à admettre lorsqu'il s'agit de mort non-simulée : on a évoqué, dès l'introduction de cet article, les réactions du public confronté à de véritables cadavres humains mis en scène dans une

---

20. *Banderilleros*, *novilleros*, *peones*, *picadors* ou *puntilleros*. Entre 1801 et 2007, sur 471 hommes tués par des taureaux, 58 seulement avaient rang de *matador* (Lopez Lorente, 2007).

21. Les premières furent sans doute les *écorchés* réalisés par Honoré Fragonard au XVIIIe siècle ; mais la perspective était avant tout scientifique et médicale.

perspective artistique[22], pourtant la mort était là figée, conjuguée au passé. Les manifestations d'hostilité sont encore plus virulentes lorsqu'il s'agit d'une mort en train d'advenir, comme lorsqu'en 2003 le plasticien chilien Marco Evaristti exposait au musée Trapholt (Danemark) dix mixeurs contenant chacun un poisson rouge vivant et un bouton de mise en marche sur lequel tout spectateur pouvait appuyer… Dès le vernissage, deux poissons ont été transformés en bouillie[23]. Dans ces deux cas, la confrontation du public avec la mort était inséparable d'une forme de provocation.

La tauromachie espagnole à pied propose un point de vue très différent, elle place le spectateur dans une démarche fortement ritualisée qui présente de surcroît un caractère initiatique : la répétition du même script (en général à six reprises) en est l'une des marques les plus manifestes. Cette forme répétitive invite le spectateur à prendre en compte autant la ligne dramaturgique d'ensemble que les variations d'interprétation. L'interprétation de la mort est double : celle du matador est envisagée dans une perspective christique, quand celle de l'animal est inscrite dans le cycle ordinaire de la vie, puisque dès qu'une dépouille de taureau a été tirée hors du *ruedo* à destination des restaurants environnants, un autre animal, tout fringant, est introduit pour un nouveau combat.

L'interprétation de la sexualité, comme une image de kaléidoscope, se déploie par facettes multiples entrelacées. On découvre d'abord un script de séduction hétérosexuel, avec ceci de particulier que le rôle féminin se trouve, comme dans la tragédie grecque, tenu par un homme – sauf dans les situations, exceptionnelles, où le matador est une femme. On trouve également un script de relation homosexuelle masculine : la confrontation picador-taureau ; le picador est le seul « *caballero* » à affronter le taureau, chacun cherchant à pénétrer l'autre, l'un avec sa pique, l'autre avec ses cornes ; et l'on peut se demander dans quelle mesure le fait, pour le public, de siffler cette confrontation (beaucoup plus fréquemment que n'importe quelle autre phase de la *lidia*) n'est pas en partie – et très inconsciemment – une forme de manifestation d'homophobie méditerranéenne. On trouve enfin une forme de script *trans*, lorsque le matador qui depuis le début endossait, tant avec sa cape de soie rose qu'avec sa muleta de serge rouge, un rôle archétypal féminin de séduction puis esquive, se découvre, à la fin du troisième tiers, doté d'une lame de 80 centimètres qui va pénétrer, jusqu'à la garde, le corps du taureau, animal qui se trouve alors « *féminisé* » nous dit Julian Pitt-Rivers, qui va même jusqu'à préciser : « *La lame d'acier, plus fine encore qu'une verge de bovin, le pénètre à l'endroit prévu, ce vagin dont l'a doté le picador, sur le* mons veneris *de sa crête* » (Pitt-Rivers, 1983, p. 290).

---

22. Même sans qu'on interroge la dimension artistique, les contacts délibérés avec des cadavres ne vont jamais sans problèmes et font toujours l'objet de mises en scène (Bernard, 2017).

23. Un procès s'en est suivi contre le directeur du musée, qui fut acquitté.

La mort comme la sexualité sont inséparables de la vie, mais, de façon singulière, on remarque qu'elles font toujours l'objet de mises en scène et de rituels qui manifestent leur sacralisation ; par ailleurs l'une comme l'autre déchaînent facilement les passions.

Si l'art est à la fois transgression et sublimation, on remarque que les manifestations reconnues comme telles *flirtent* pourrait-on dire, avec l'une et l'autre, mais sans jamais, ou presque, les prendre à bras le corps. Ce n'est possible ici, semble-t-il, que grâce aux interstices et ambivalences qui se développent au sein de dynamiques ternaires ou triadiques. Dans la tauromachie espagnole à pied, deux dynamiques ternaires se trouvent entrelacées, celle des acteurs (Taureaux-Toreros-Spectateurs) et celles des éléments (Éros-Thanatos-Corps) ; aucun des trois acteurs n'est équivalent aux autres, ce qui introduit des déséquilibres, mais chacun est nécessaire à la dynamique d'ensemble. Cette dernière, hybridation de mystique chrétienne et païenne, cristallise les tensions autour du corps. La sexualité baigne l'ensemble, mais tout se joue, là, autour du corps, du sang et de la mort ; la mort qu'il s'agit, selon la formule suggérée par Alain Montcouquiol (1997), de rendre « *regardable, rassurante, émouvante* ».

Bibliographie

ANDRÉ Léonce (1990 [1913]), *La Tauromachie moderne*, Paris, Éditions Lacour.
AUBERT Jean-Louis & Jacques DURAND (2010), *Toreros : la vertu du samouraï*, Paris, Nouvelles éditions de l'université.
BACQUÉ Marie-Frédérique (2011), « La corrida entre pulsion de vie et pulsion de mort », dans PORCHER Jocelyne & Carlos PEREIRA (dir.), *Toréer, sans la mort ?*, Versailles, Éditions Quae, pp. 63-71.
BATAILLE Georges (2000), *Une Liberté souveraine / textes réunis par M. Surya*, Tours, Farrago.
BEAUCHEZ Jérôme (2014), *L'Empreinte du poing. La boxe, le gymnase et leurs hommes*, Paris, Éditions de l'EHESS.
BEAUVOIR (de) Simone (1960), *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard. DOI : 10.14375/NP.9782070377824
BERNARD Julien (2017), « Une dépersonnalisation inachevable ? Ethnographie du rapport aux « corps » dans un laboratoire d'anatomie » dans COMBESSIE Philippe (dir.), *Corps en péril, corps miroir. Approches socio-anthropologiques*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, pp. 131-146.
BERNIÉ-BOISSARD Catherine (2006), « Le public des courses de taureaux : une contre-distinction ? », *dans* FOURNIER Sébastien, BERNIÉ-BOISSARD Catherine & Jean-Pierre MICHEL (dir.), *Tauromachies, sport, culture : regards croisés sur les publics*, Paris, Éditions L'Harmattan, pp. 25-50.
CAPLOW Theodore (1984 [1968]), *Deux contre un. Les coalitions dans les triades*, Paris, Éditions ESF.
CAUBÈRE Philippe (2014), « Viva la muerte ! », *Art Press 2*, pp. 109-110.
CURNIER Jean-Paul (2014), « La mort n'est pas cruelle », *Art Press 2*, pp. 105-108.
DÉTREZ Christine (2013), « Cadavres exquis : les écorchés morts de Von Hagens », dans GIREL Sylvia & Fabienne SOLDINI (dir.), *La Mort et le corps dans les arts aujourd'hui*, Paris, Éditions L'Harmattan, pp. 105-120.

DUVIGNAUD Jean (1965), *Les Ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France.
DUVIGNAUD Jean (1977), *Le Don du rien : essai d'anthropologie de la fête*, Paris, Éditions Stock.
FAYARD Pierre (2009), *Sun Tzu. Stratégie et séduction*, Paris, Éditions Dunod.
GAUDEZ Florent (2013), « Le motard mutilé ou le motèque immolé. Mort, corps, science-fiction : une approche socio-anthropo-thanatologique », dans GIREL Sylvia & Fabienne SOLDINI (dir.), *La Mort et le corps dans les arts aujourd'hui*, Paris, Éditions L'Harmattan, pp. 31-47.
GENÊT Jean (1999), *Le Condamné à mort et autres poèmes*, Paris, Éditions Gallimard.
GRIMALDI Nicolas (2014), « Un art ambigu », *Art Press 2*, pp. 12-15.
HÉDOIN Jean-Pierre (2009), « *Afición* et mémoire », dans MAÏLLIS Annie & Francis WOLF (dir.), *D'un Taureau l'autre*, Paris, Éditions Le Diable Vauvert, pp. 75-98.
HEINICH Nathalie (1992), « L'esthétique contre l'éthique, ou l'impossible arbitrage : de la tauromachie comme un combat de registres », *Espaces et sociétés*, n°69, pp. 39-54. DOI : 10.3917/esp.1992.69.0039
HENNION Antoine (2013), « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS* [En ligne], consulté le 25/2/17. URL : http://sociologies.revues.org/4353
HILLO Pepe (2000 [1796]), *La Tauromachie ou l'art de toréer*, Pin-Balma, Éditions Sable.
HINTERMEYER Pascal (2004), « La quête de la bonne mort », dans PENNEC Simone (dir.), *Des Vivants et des morts*, Brest, Atelier de recherche sociologique, pp. 100-110.
KANT Emmanuel (1846 [1790]), *Critique du jugement*, Paris, Éditions Ladrange.
LAFRONT Auguste (1948), *La Corrida. Tragédie et art plastique*, Paris, Éditions Prisma.
LAPIERRE Dominique & Larry COLLINS (1967), *Ou tu porteras mon deuil*, Paris, Éditions Laffont.
LE BRETON David (2004), *Le Théâtre du monde. Lecture de J. Duvignaud*, Québec, Presses de l'Université Laval.
LEIRIS Michel (1937), *Miroir de la tauromachie*, Paris, Éditions G. Lévis Mano.
LOPEZ LORENTE André (2007), *Nomenclature en hommage aux victimes du toreo*, Nîmes, La Muleta.
LORCA Antonio (2008), "Una buena tarde para morir", *El País*, 16 junio 2008, p. 26. URL: https://elpais.com/diario/2008/06/16/cultura/1213567209_850215.html
MARTINEZ-NOVILLO Alvaro (1988), *Le Peintre et la tauromachie*, Paris, Éditions Flammarion.
MICHEL Jean-Pierre (2006), « Raconte-moi la corrida », dans FOURNIER Sébastien, BERNIÉ-BOISSARD Catherine & Jean-Pierre MICHEL (dir.), *Tauromachies, sport, culture : regards croisés sur les publics*, Paris, Éditions L'Harmattan, pp. 51-59.
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2015), *Estadística de Asuntos Taurinos 2010-2014*, Madrid, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, MECD.
MONTCOUQUIOL Alain (1997), *Recouvre-le de lumière*, Paris, Éditions Verdier.
PITT-RIVERS Julian (1983), « Le sacrifice du taureau », dans *Le Temps de la réflexion*, T. IV, Paris, Éditions Gallimard, pp. 281-297.
PLANA Muriel & Frédéric SOUNAC (dir.) (2015), *Esthétique(s)* queer. *Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
ROMERO DE SOLÍS Pedro (2002), *El Corpus y los toros: dos fiestas bajo el signo de la muerte sacrificial*, Ciudad Real, Ediciones Univ. Castilla-La Mancha.
ROSTAND Edmond (1988 [1897]), *Cyrano de Bergerac*, Paris, Bordas. DOI : 10.5040/9781580817387.01
ROUX Jacques (2011), « Penser l'acte tauromachique à la lumière du « théâtre pauvre » de Jerzy Grotowski », dans PORCHER Jocelyne & Carlos PEREIRA (dir.), *Toréer, sans la mort ?*, Versailles, Éditions Quae, pp. 145-159.
SAUMADE Frédéric (1995), *Des Sauvages en Occident. Les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie*, Paris, Éditions de la MSH.

SOLDINI Fabienne (2013), « Représentations du cadavre dans le roman policier macabre », dans GIREL Sylvia & Fabienne SOLDINI (dir.), *La Mort et le corps dans les arts aujourd'hui*, Paris, Éditions L'Harmattan, pp. 15-30.
THOMAS Louis-Vincent (1991), *La Mort en question. Traces de morts, mort des traces*, Paris, Éditions L'Harmattan.
VASSORT Patrick (2011), « La tauromachie ou le spectacle de la domination moderne », dans PORCHER Jocelyne & Carlos PEREIRA (dir.), *Toréer, sans la mort ?*, Versailles, Éditions Quae, pp. 160-173.
VEILLETET Pierre (1986), « La mort du torero », dans VEILLETET Pierre & Véronique FLANET (dir.), *Le Peuple du taureau*, Paris, Éditions Hermet, pp. 138-139.
WATROBA Maria (1996), « L'équivoque dans l'arène [à propos de M. Leiris] », *Littérature*, n°102, pp. 55-70. DOI : 10.3406/litt.1996.2401
WOLFF Francis (2011 [2007]), *Philosophie de la corrida*, Paris, Éditions Fayard.
ZUMBIEHL François (1987 et 2004), *Des Taureaux dans la tête,* T. 1 & 2, Paris, Éditions Autrement.

Filmographie

ALLEN Woddy (2011), *Midnight in Paris*.
ALMODÓVAR Pedro (1986), *Matador*.
ARRABAL Fernando (1971), *Viva la muerte*.
BERGER Pablo (2013), *Blancanieves*.
GIBSON Mel (2004), *The Passion of the Christ*.
VERHOEVEN Paul (1973), *Turkish Delices*
ŌSHIMA Nagisa (1976), *L'Empire des sens* (*Ai no korīda*)