



HAL
open science

Le mythe du Taureau et les racines de la tauromachie : de Dionysos au duende

Joël Thomas

► **To cite this version:**

Joël Thomas. Le mythe du Taureau et les racines de la tauromachie : de Dionysos au duende . Du Taureau et de la Tauromachie hier et aujourd'hui, Henri BOYER, Jean SAGNES, Nov 2011, Béziers, France. pp.11-30. hal-01758672

HAL Id: hal-01758672

<https://hal.science/hal-01758672>

Submitted on 4 Apr 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.

Copyright

Le mythe du Taureau et les racines de la tauromachie De Dionysos au *duende*.

Joël THOMAS

Pr. à l'Université de Perpignan-*Via Domitia*

Tout commence à Lascaux, à Altamira, à la Grotte Chauvet, ces hauts lieux du paléolithique, avec leurs parois représentant des troupeaux d'ours, de bisons, de chevaux, de taureaux. Elles sont le témoignage extraordinaire de l'émergence du sacré dans la conscience humaine. On imagine le parcours initiatique des « peintres » de Lascaux, s'enfonçant au cœur de la terre dans un boyau obscur, pendant des centaines de mètres, puis allumant des torches, et représentant sur les parois ce qui était, pour eux, le centre du monde : ces animaux, dont la capture leur permettait de survivre, mais qu'ils percevaient aussi comme des êtres plus grands qu'eux, participant des puissances cosmiques : des sortes de totems. La peinture, une fois réalisée, garderait la mémoire de la tradition, pour ceux qui reviendraient l'évoquer dans la grotte, à la lumière des torches, à l'occasion de ce qui apparaît comme l'émergence des rituels initiatiques. Ils seraient différents quand ils reprendraient leur place dans le monde, sous le soleil. Les ténèbres étaient vaincues. Ainsi naissaient ces troupeaux de l'aurore qui apparaissent comme la première manifestation du sacré, en même temps que celle d'une forme d'art. Or elle se fait, déjà, autour de la figure du taureau, qui est très présente dans ces peintures. Le mythe du taureau est né, avec ses attributs de puissance, de force et de fécondité. A travers le taureau, ce sont les forces de la nature qui sont évoquées, convoquées, pour que les hommes puissent participer d'elles.



Fig. 1 – La grande salle des Taureaux (grotte de Lascaux, environ 15.000 av. J.-C.)



Fig. 2 – Grotte Chauvet, Panneau des Bisons.

Mais il y a plus : *homo sapiens*, ainsi devenu *homo religiosus* (au sens étymologique : celui qui se sent relié aux forces du cosmos) se découvre aussi *homo faber*, artisan capable de changer le monde, à mesure qu'il apprend à tailler les bifaces. Il améliore la nature des choses, en créant des outils performants, qui démultiplient ses forces. Il découvre sa main, comme un outil qui prolonge la nature. Tout en rendant un culte aux forces cosmiques, il a la révélation qu'il peut jouer avec ces forces, qu'il n'est pas seulement un spectateur ou un objet dans la nature, mais qu'il est aussi un acteur. Il devient démiurge. La danse du torero s'en souviendra.



Fig. 3 – Corniforme – Gravure rupestre de la Vallée des Merveilles (2500 av. J.-C.)

La période protohistorique conserve et amplifie cette tradition du culte du Taureau. Il y a quelques années, le Pr. De Lumley m'avait demandé de réfléchir sur la signification symbolique des gravures rupestres du Mont Bego et de la Vallée des Merveilles, situées dans l'arrière-pays niçois, et datant de l'âge du bronze¹. Toutes ces gravures rupestres sont organisées autour d'un culte du dieu Taureau, qui est en même temps un dieu de la foudre. Les populations locales, faites de bergers et d'éleveurs-cultivateurs, attendaient chaque année le retour des pluies, et de la fécondité terrestre qui allait avec. Ces pluies venaient avec les orages, d'où de véritables pèlerinages initiatiques où ces bergers montaient depuis la vallée, au terme d'une longue et douloureuse ascèse, dans des conditions très difficiles et dangereuses (la neige ne fond guère plus de trois ou quatre mois par an) pour représenter sur des rochers l'objet de leur foi, de leur attente et de leur demande : l'eau, dispensée par le dieu-taureau de la foudre et de l'orage. Et, comme à Lascaux, ces hommes ont risqué leur vie pour rendre grâce au dieu, et le prier de reproduire le miracle de la fécondité. Comme à Lascaux aussi, ils ont représenté ce miracle, sur les gravures rupestres qui nous sont restées. H. de Lumley attire notre attention sur le fait que beaucoup de représentations sont à la fois

anthropomorphes et corniformes : des hommes-taureau. L'homme, c'est le taureau, et le taureau, c'est l'homme ; désormais, l'initié est capable de s'identifier au dieu dont il implore les bénédictions. Nous retrouverons ce processus dans les rituels du culte de Dionysos.

Sensiblement à la même époque, en Crète méditerranéenne, c'est une autre étape qui est franchie. On le sait, la figure du taureau y est centrale. Mais le culte qu'on lui rend est particulièrement intéressant².

D'abord, on découvre ces acrobates, adeptes du *bull-leaping*, du « saut de taureau », qui osent affronter la charge de l'animal et exécuter au dessus de lui une sorte de cabriole en prenant appui sur ses cornes. Les antiquistes sont d'accord pour voir là une forme d'initiation, réservée à l'aristocratie. Par cette épreuve qualifiante, le jeune homme entre dans la caste des guerriers. Mais il y a plus. L'acrobatie a elle-même un sens. Comme le judo, elle compose avec la force brute du taureau, elle la transforme en une sorte de danse, une forme de beauté et de légèreté là où il n'y avait qu'une charge brutale. Elle canalise la force en harmonie, elle la met en équilibre. On sait l'importance de ces notions d'isonomie, d'*aequilibritas*, de juste milieu, dans la civilisation gréco-romaine³. Elles sont en germe dans ce rituel taurin. Ajoutons que l'acrobate prend appui sur les cornes de l'animal, pour exécuter sa figure. Or, des Hittites aux Sumériens, les civilisations méditerranéennes pensent que la vigueur et la fertilité du taureau sont concentrées dans ses cornes. En hébreu, c'est le même mot, « *quérén* », qui signifie « briller » et « avoir des cornes », d'où les cornes de Moïse ; et dans l'iconographie gréco-romaine, la corne d'abondance, symbole de fertilité par excellence, est une corne taurine brisée libérant tout son potentiel bénéfique⁴.

¹ Cf. J. Thomas, "La symbolique des gravures rupestres du mont Bego", in *L'Anthropologie*, Ed. Elsevier, n° 107, 2003, 271-290.

² Dans une abondante bibliographie, cf. en particulier N. Marinatos, « The bull as an Adversary : some observations on bull-hunting and bull-leaping », *Ariadne*, 5, 1989, p. 23-32. et W. Geoffrey-Arnott, « Bull-leaping as initiation », *Liverpool Classical Monthly*, 18, 8, 1993, 114-116.

³ Cf. J. Thomas, « Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur », in *Etudes sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois* (G. Peylet dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, 77-89.

⁴ Pour une approche plus approfondie, cf. F. Saumade, *Les tauromachies européennes : la forme et l'histoire, une approche anthropologique*, Paris, C.T.H.S., 1998.



Fig. 4 - Acrobate faisant une voltige au dessus d'un taureau, Crète

Une autre figure mythique du taureau en Crète, c'est bien sûr le Minotaure. Avec lui, nous explorons une autre dimension du mythe, qui intériorise le combat avec le taureau, et l'inscrit dans une profondeur. En allant au centre du labyrinthe de Cnossos, Thésée affronte le Minotaure et le tue. La dimension psychanalytique est claire : elle est soulignée par le fait que le Minotaure est un être hybride, mi-homme, mi-taureau ; et par le fait qu'il est vaguement parent avec Thésée, par Poséidon interposé : Poséidon est le vrai père de Thésée, Egée n'est que son père putatif ; et le taureau blanc, père du Minotaure, au terme de son union avec Pasiphaé, appartient à Poséidon. Donc, pour Thésée, tuer le Minotaure, c'est tuer la bête en lui, tuer sa part d'ombre, sa *Nachtseite*. Pour cela, il faut aller au centre de son labyrinthe intérieur, au risque de ne pas en ressortir, d'être englouti par ces forces obscures. De Lascaux à la tauromachie, en passant par le Minotaure, la notion de danger est omniprésente. La dimension initiatique est bien présente aussi : en venant à bout de cette épreuve qualifiante, Thésée met en ordre l'espace du monde en même temps que son espace intérieur. Bientôt, il sera prêt pour fédérer les tribus qui donneront Athènes⁵. Après la figure de l'acrobate, Thésée nous propose la stature du combattant.

Il est intéressant de relever que la corrida tourne autour de ces deux figures, qui sont donc en germe dans ces deux épisodes des mythes crétois : la danse de l'acrobate, puis la mise à mort.



Fig. 5 et 6 : pérennité du mythe du Minotaure : Vase grec de l'époque classique, et extrait d'une bande dessinée.

Avec le culte de Mithra, c'est la même problématique qui se systématisait. La figure du dieu Mithra était déjà connue chez les Perses, mais elle trouve son plein développement à Rome à partir du I^{er} s. av. J.-C., jusqu'à devenir le culte des armées romaines, ce qui permit à Renan d'écrire que si le christianisme avait été arrêté dans sa croissance par quelque maladie mortelle, le monde eût été mithriaque. On sait que l'épisode central, fondateur, du culte de Mithra représentait Mithra sacrifiant le taureau du Soleil. Le sang du taureau féconde le sol et le régénère. L'esprit du mal, Ahriman, assiste à ces prodiges bénéfiques liés à la mort du taureau, et il envoie ses démons, sous la forme du scorpion, de la fourmi et du serpent, pour tourmenter l'animal moribond. Mais leurs attaques sur les parties génitales du taureau sont un échec, et la lune recueille la semence de l'animal mort. Ainsi, le héros sacrificateur et l'animal sacrifié sont associés dans cet acte de régénération, qui commémore le mystère sacrificiel : la mort apparente du taureau est en fait ouverture à une vie éternelle ; et dans le culte de Mithra, la Création est liée à la mort du taureau.

⁵ Il ne sortira pas sans l'aide d'Ariane ; et elle en sera bien mal récompensée... Mais ceci est une autre histoire, le reliquat de la « part d'ombre » de Thésée. Cf. là-dessus J. Thomas, *L'Imaginaire de l'homme romain. Dualité et complexité*, Bruxelles, Latomus, 2006, 19-36.



Fig. 7 – Tauroctonie – Mithra tuant le Taureau du Soleil – Bas-relief d’Aquileia.



Fig. 8 – Tauroctonie - Bas-relief de Fiano-Romano.



Fig. 10 – Tauroctonie – Musée du Vatican.

En même temps, le culte de Mithra a une dimension initiatique : l'adepte s'initie peu à peu, et, au terme de sept étapes, s'identifie à ce mystère central. L'idée dominante n'a pas changé depuis Lascaux : c'est toujours l'évocation d'un passage de l'ombre à la lumière, ou plutôt une façon d'amener la lumière dans l'ombre, au terme d'une épreuve labyrinthique. Dans le rituel de baptême mithriaque, l'initié avait les mains liées par des boyaux de poulet (toujours l'image labyrinthique d'un boyau, associée à celle d'une fusion mystique avec le dieu ; et l'on sait que les structures de l'imaginaire de G. Durand associent fusion et digestion dans le régime nocturne mystique de l'imaginaire) ; puis, après que ces liens aient été tranchés par une épée, le myste descendait dans une fosse, dont il ressortait après avoir été aspergé par le sang du taureau : les étapes de l'initiation rythmaient ensuite la remontée progressive qui succédait à cette descente initiale.

Le culte de Mithra aide à comprendre, dans cet imaginaire, le lien entre le combattant et le taureau. C'est un faux dualisme. Symboliquement parlant, le héros et l'animal sont en apparence opposés sur la scène (c'est-à-dire dans la représentation au premier degré que nous avons du sacrifice, tel qu'il est figuré dans tous les *mithraea*), et en fait unis derrière la scène (c'est-à-dire dans la lecture initiatique), dans une réalité ultime, fusionnelle, dont ils sont les

acteurs. Et l'idée centrale, c'est que le sacrifice du taureau, dans le culte de Mithra, comme plus tard dans la tauromachie) rappelle le lien entre la mort et la vie. Le fragment 71 d'Héraclite, « Vivre de mort et mourir de vie » participait déjà de cette intuition, ensuite vérifiée par la science, selon laquelle la vie se nourrit de la mort, et d'une certaine façon a besoin d'elle.

Très concrètement, nous avons des traces à Rome et en Italie (dont une étymologie possible est « le pays du bétail ») de l'impact de cette culture qui se développe autour de la figure du taureau à partir du Ier s. av. J.-C. C'est Pompée qui introduisit à la fois le mithraïsme et les combats de taureau à Rome ; quant à son beau-père, Jules César, c'est lui qui amena dans l'arène les premiers exemplaires du gigantesque auroch noir, après l'avoir découvert en Gaule ; c'est lui aussi qui donna un rôle aux chevaux dans ces premières formes de corridas. Ovide, lui, raconte que, déjà, l'on agitait des étoffes rouges devant l'animal. Tout est donc déjà en place à Rome pour les conditions matérielles et symboliques d'une forme de corrida.

C'est là qu'intervient la figure de Dionysos. Proche en ceci de Shiva, il est étroitement lié à la figure du taureau. On le nomme « l'enfant à cornes », le « dieu cornu », « celui qui a un front de taureau », « celui qui est né d'un taureau ». Ce fut sous la forme du taureau Zagreus qu'il fut démembré par les Titans avant de renaître. K. Kérényi décrit le taureau Dionysos comme un avatar de la force vitale du cosmos, *zoé* en grec, *prana* dans la civilisation de l'Inde⁶. Dans ces traditions, on voit que l'énergie animale du taureau est identifiée à une force fondamentale de la Nature. Affronter le taureau, c'est donc revivre et commémorer l'histoire de notre nature instinctuelle ; c'est sans doute pour cela que, de façon immémoriale, l'imaginaire taurin nous parle tant. Dionysos est souvent représenté avec des tigres ou des panthères ; mais la figure symbolique est la même : « chevaucher le tigre », comme il est dit en Extrême-Orient.

⁶ Cf. K. Kérényi, *Dionysos. Archetypal Image of the Indestructible Life*, Princeton, NJ, 1976.



Fig. 11 - Dionysos assis sur une panthère, mosaïque du IV^e siècle av. J.-C., musée archéologique de Pella.

La compréhension de ce personnage de Dionysos nous permet donc de mieux entrer dans la psychologie du toréador. Il me semble qu'il existe au moins un point partagé entre la figure de Dionysos et la tauromachie : c'est un état psychique bien particulier qui correspond à ce que les adeptes de la tauromachie nomment le *duende*. Rappelons-en les grandes lignes. On sait que le *duende* est, dans le monde de la corrida et dans celui du flamenco, cet état d'inspiration qui conduit le toréador ou le chanteur à improviser, à être créateur. Cette irruption du *duende* n'est toutefois possible que sur un terrain technique très solide. Elle est en quelque sorte donnée en plus. Nous sommes au-delà de la technique, mais dans une situation qui la suppose et la dépasse à la fois. Cet état de grâce, lorsqu'il est donné, ne peut se situer que dans le contexte d'une maîtrise parfaite de la discipline du torero, ou du chanteur, mais ce n'est pas suffisant : il est impossible à acquérir par leur seule volonté. Le *duende* passe, il est instable, il faut savoir le saisir, comme le *kairos*. F. Dupont rapporte les propos de Frédéric Deval racontant comment un jour, à Labriga, il a raté le *duende* :

La *fiesta* commence, un grand chanteur est là, El Funi, rien ne se passe, « on boit, on parle, on attend, on mange, on raconte des blagues, on rejoue, on rechante, on redanse un peu... », toujours rien. Le narrateur s'endort sur un canapé. Le lendemain à midi, il se réveille et apprend « qu'à sept heures du matin, devant le tout Labriga gitan, El Funi, subitement et pendant d'inoubliables et longs moments, fut *vraiment* bouleversant et qu'entouré de Gitans qui l'aimaient et qu'il aimait, il avait vraiment représenté Labriga dans son âme collective ⁷ .

⁷ F. Dupont, *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994, 62, citant F. Deval, *Le Flamenco et ses valeurs*, Arles, Aubier, 1989, 30 sq.

Le *duende* était là. L'excellent ouvrage de Robert Bérard, après nous avoir prévenus de ce que le *duende* est « une des notions les plus difficiles à définir », nous en parle ainsi :

Soudain, c'est là, sans avertir. Chaque geste baigne dans une autre lumière. On ne saurait dire au juste ce qui vient de se produire : un bonheur recouvre l'arène. « *Ahorra, tiene duende* » (« ca y est, il a le *duende* »)⁸

Le grand toréador Curro Romero disait de lui-même :

La plupart des gens qui parlent du *duende* se contentent de croire à une inspiration profonde, mais pour moi il s'agit de bien davantage. Curro, dans l'arène, on dirait parfois que ce n'est pas la personne que je connais, avec qui je vis. Cette présence autre par quoi il est visité, je suis sûr qu'elle existe⁹.

Effrayantes et prophétiques paroles, dignes de l'Antiquité. Dionysos passe. Car c'est bien lui qui est convoqué à cette parade. Comment ne pas faire le lien entre le *duende* et la force de l'inspiration, comme invasion des forces divines, telle qu'elle est décrite par les poètes grecs et romains ? C'est lui, le dieu de la *mania* et de l'enthousiasme dont nous parle Platon, celui qui permet d'entrer en relation avec l'invisible et l'inouï ; Socrate dit dans le *Phèdre* : « Les plus grands bienfaits nous viennent de la folie » (244 a)¹⁰ ; et Orphée, Silène, si souvent convoquée lors des joutes poétiques, ont évidemment à voir avec Dionysos : Orphée vient du même pays, la Thrace ; quant à Silène, il est dans le cortège de Dionysos.

Mais Dionysos est un dieu dangereux, au moins pour deux raisons : d'abord pour le côté paroxystique de son culte ; et aussi parce qu'une de ses caractéristiques (qui va de pair avec sa faculté d'enthousiasme), c'est d'abolir temporairement les limites, d'être un dieu de la fusion. Il est à la fois « le dieu le plus terrible et le plus doux aux hommes » (Euripide, *Bacchantes*, 861), d'autant plus dangereux qu'il est séduisant. Il va même jusqu'à risquer l'entreprise la plus dangereuse : être comme l'animal, pour être comme le dieu, dans une sorte de chamanisme sauvage. Aller au plus bas pour aller au plus haut : c'est bien ce qu'entreprennent les Bacchantes, dans leur rituel terrible d'omophagie. La violence élémentaire est toujours sous-jacente à son culte, et elle ne demande qu'à engloutir le myste

⁸ *La Tauromachie. Histoire et dictionnaire* (R. Bérard dir.), Paris, R. Laffont, 2003, 459 et 461.

⁹ *Ibid.*, 460.

¹⁰ Sur le rôle de la folie dans l'inspiration prophétique et poétique, cf. E.R. Dodds, *Les Grecs et l'Irrationnel*, tr. fr. M. Gibson, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, 71 sq.

imprudent. La transe dionysiaque est toujours *à la limite* : elle fait entrer dans une danse de beauté, qui peut se transformer en un instant et prendre le visage de la violence. De même le torero joue avec la violence mortifère du taureau, l'enveloppe dans une danse fascinante, par le travail de la cape ; et le *duende* le conduit à prendre des risques fous, à aller au-delà de la limite, sous le coup de l'inspiration de Dionysos. Mais vienne Dionysos à désertter la scène, l'acrobate tombe de son fil, et la scène devient sanglante. Car la limite du sentiment de fusion dionysiaque, c'est qu'on risque de se perdre, de ne plus se retrouver dans cette aventure. Le danger extraordinaire que la tauromachie fait courir au torero, c'est qu'à travers l'adversaire, le taureau, elle fait de l'Autre une figure de la mort : l'autre absolu, c'est la mort. La seule façon d'échapper à la dualité mortifère, c'est de la lier, de l'étreindre, de ne faire qu'un avec elle, comme le torero avec son taureau. Mais faire cela est extrêmement périlleux, car on s'oublie, on perd jusqu'à la conscience de son identité. En se laissant emporter par le dieu, on meurt à soi-même, on perd la cohérence de son moi, on sombre, on coule, on s'enfonce dans le vertige de sa folie.¹¹ Donc, il importe de garder une forme de lucidité dans la relation à Dionysos, de développer en soi une force qui soit capable sinon de lui résister, du moins de garder un contrôle sur la situation. Il faut qu'Apollon soit aussi convoqué, avec les stratégies apotropaïques et prophylactiques qui permettent au myste de Dionysos de se garantir, lorsqu'il approche de la limite, et au torero de se prémunir par sa technique contre la charge du taureau. Citons Montherlant, dont on sait qu'il tâta de la tauromachie :

Quand, jadis, en Espagne, j'allais dans les pâturages provoquer les jeunes taureaux, il était rare que je n'emportasse pas, dans mon petit sac de football, un paquet de pansements, de l'iode, des serviettes, des épingles anglaises, un fourbi incroyable ! Ainsi je mariais l'extrême déraison qu'il y avait à affronter ces animaux [...] à d'extrêmes précautions que personne, je crois, osant ce que j'osais, n'aurait prises.¹²

La tauromachie n'est pas isolée dans son dialogue avec le vertige. C'est le propre de beaucoup d'activités dangereuses, et de sports de haut niveau. Je voudrais faire un rapprochement contemporain avec un monde qui n'est pas sans lien avec le mythe dionysiaque : la vitesse et la compétition automobile¹³.

¹¹ On touche aux forces même de la psyché, et a une phénoménologie des « maladies de l'âme » : on comprend qu'un psychanalyste comme James Hillman, dont la renommée n'est plus à faire outre-Atlantique, ait accordé autant de prix à l'analyse des mythes en général, et de celui de Dionysos en particulier. Cf. J. Hillman, *Le Polythéisme de l'Âme*, Paris, Mercure de France-Le Mail, 1982.

¹² H. de Montherlant, *Service inutile. Essais*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1963, 675.

¹³ Cf. F. Monneyron et J. Thomas, *L'Automobile. Un imaginaire contemporain*, Paris, Imago, 2006.

Car ce monde est celui de l'excès ; comme le culte dionysiaque, il touche au paroxysme. Tout est *trop* dans l'univers de la course automobile : trop de puissance, trop de vitesse, trop de risques, trop de consommation, trop de bruit. Assurément, tout cela n'est pas *raisonnable* (Dionysos et la tauromachie ne le sont pas non plus). Mais ce monde est flamboyant : passée la limite du raisonnable, le pilote accède à un univers étrange, comme raréfié. C'est F. Sagan qui souligne dans un essai¹⁴ que, passé 200 km/h, le rapport au monde change, se déréalise ; en deçà, vous avez l'impression que vous bougez et que le monde est immobile ; au-delà, c'est l'inverse : vous êtes immobile, et c'est le monde qui vient à votre rencontre. Dans ce contexte, le monde extérieur ne parvient plus au pilote qu'à l'état de rumeurs . Il devient un archange de la vitesse, dans un temple qui lui est dédié. On en revient au *duende* : le pilote de course qui vient de réaliser un *run*, un tour exceptionnel, lors d'une séance de qualifications, ne tient pas un autre discours que le toréador. Il est incapable d'expliquer sa performance exceptionnelle par des causes rationnelles. Généralement, il dit modestement : « J'étais bien, je sentais bien la voiture ». Il avait le *duende*. C'est la différence entre le « très bien » et l'état d'harmonie parfaite entre le héros et sa monture, qui lui permet, pour quelques instants, de passer la limite. ¹⁵ Au Rallye de Monte Carlo de 1973, le copilote de Jean-Claude Andruet écrit, à propos d'un virage à droite : « Nous l'avons franchi à une allure rigoureusement incompréhensible. Je n'avais jamais vu ça auparavant, et je ne l'ai jamais revu depuis ».

Mais le grand pilote est celui qui sait *aussi* que derrière le miroir, il n'y a que le noir et la mort. Il développe donc un certain nombre de stratégies apotropaiques. Contre l'éblouissement séducteur des mirages de la vitesse, le pilote va s'enraciner dans des mondes stables : la précision, la régularité, la maîtrise, la lucidité. Alors, là encore, le pilote « chevauche le tigre » : il est l'acrobate, celui qui danse à la limite, sur ses chevaux mécaniques. C'est à cause de cette aptitude à convoquer à la fois Apollon et Dionysos que tous les grands champions sont aussi d'excellents metteurs au point : le meilleur coureur est à la fois le plus raisonnable et le plus fou, sans que l'on puisse dissocier ces deux traits de son caractère ; et c'est dans ces stratégies de réglage, de rigueur, qu'il trouve le contrepoint au vertige de Dionysos. Il faut donc développer tout un rituel de minutie qui, le moment venu, permettra de ne pas décoller n'importe comment. On trouve chez un grand pilote comme Fangio le même dialogue entre un sens inspiré de la limite et un souci parallèle d'extrême

¹⁴ F. Sagan, *Avec mon meilleur souvenir*, Paris, Gallimard, 1984.

¹⁵ Et ce n'est pas seulement parce qu'il est espagnol que le champion du monde de Formule 1, Fernando Alonso est si souvent comparé à un toréador, et photographié avec l'habit de toréador : il y a vraiment une connaturalité entre ces deux métiers (ou ces deux arts).

méticulosité, confinant au rituel. Je citerai à l'appui l'anecdote racontée par Bignami, l'un des techniciens de Ferrari, préparateur de la voiture de Fangio à Monza en 1949 :

J'étais donc là, assis sous le parasol que j'avais installé pour me protéger du soleil, attendant anxieusement à chaque tour l'apparition de la Ferrari n° 34 que pilotait Fangio.

J'avais à mon côté un autre officiel de la course, Mario Sorrentino, auquel je fis remarquer l'absolue régularité avec laquelle Fangio abordait le virage : on aurait dit que l'Argentin courait sur des rails, tant il était précis dans sa manière d'entrer dans la courbe. Je concentrai mon regard sur les roues avant de sa voiture, et je commençai à douter de mes yeux : il n'était pas possible qu'il réussît à passer exactement sur le même millimètre carré.

A un certain moment, je regardai autour de moi. Par un véritable hasard, il n'y avait pas de voitures en vue. Je descendis sur la piste, je me baissai, et j'enfonçai une allumette dans une fissure entre deux dalles. [...] C'était à peu près à ce point que Fangio était passé, les tours précédents.

Je repris ma place, et fixai mes yeux sur le petit point rouge de l'allumette lorsque je sus que la voiture de Fangio approchait du virage. La roue avant droite effleura l'allumette. Mon collègue Sorrentino, qui avait suivi mon comportement avec stupeur, me demanda :

– Est-ce qu'on peut savoir ce que tu fabriques ?

Je le lui expliquai et, tous deux, le souffle coupé, nous nous mîmes à observer Fangio qui, tour après tour, passait exactement à un centimètre de l'allumette encastrée dans le goudron. On avait l'impression de devenir fou. Sorrentino, à son tour, fut envahi d'un enthousiasme irréprensible. Fangio courait vraiment comme s'il avait été sur des rails.¹⁶

C'est la même chose en tauromachie, comme le dit F. Wolff dans son beau livre, *Philosophie de la corrida* :

C'est la fonction de tout cérémonial – celui du trapéziste, du névrosé obsessionnel, ou de toute religion instituée – de conjurer la mort en apprivoisant l'imprévisible, en ramenant l'inconnu au connu, et la différence à la répétition. C'est justement parce que la corrida est un combat de mort où l'homme assume sciemment de se mettre en danger, où le risque suprême rôde toujours, que tout ce qui *entoure* ce combat doit être déterminé, fixé, normé par des règles intangibles et gardé par des usages rassurants, répétés, machinaux. C'est parce que les déplacements du taureau sont imprévisibles que les places des hommes doivent être rigidement fixées. C'est parce qu'on ne sait jamais ce qui va advenir que l'on mime mécaniquement, et tant

¹⁶. J.-M. Fangio, *Ma vie à 300 à l'heure*, Paris, Plon, 1961, 111-112, cité dans F. Monneyron et J. Thomas, *op. cit.*, 124-125.

qu'on peut, la répétition du même : gestes, tics, postures. C'est parce que le centre focal de la corrida relève de l'incertain (l'accident, la blessure, la mort peut-être) qu'un maillage serré de nécessités extérieures le protège : tout ce qui peut être placé à l'avance sera bien à sa place, la sienne unique, prédéterminée ; tout ce qui est mis sous contrôle arrivera en temps et en heure. Autrement dit, le rituel dans la corrida ne peut être qu'accessoire. Il est là pour abriter l'essentiel, marqué du sceau de l'aléatoire - le combat, les vies, la mort - et l'entourer d'une barrière protectrice ¹⁷.

Les spécialistes de la tauromachie ne sont pas tous d'accord sur l'importance à donner au *duende* dans l'art du torero. C'est même une vieille querelle. Beaucoup préfèrent insister sur l'ascèse qui épure les gestes du torero jusqu'à l'amener au geste parfait. Nous avons là une conception apparentée à une sorte de classicisme de l'art du torero, une conception qui s'oppose au primat plus romantique de l'inspiration dionysiaque à travers le *duende*. En même temps, le torero (et le *toro*) entrent dans un espace que l'on pourrait qualifier de stoïcien. On peut parler, avec F. Wolff, d'une « éthique *torera* », qui tient en un mot : *aguantar*, « tenir », et qui rejoint plus globalement une attitude du torero dans la vie, une esthétique, une façon qu'il a de *se tenir* (qu'on pourrait prendre pour de la fierté, ou de la fatuité) :

Le torero se tient (bien) parce qu'il doit tenir (ferme). Ne pas rompre, ne pas céder de terrain face à l'adversaire, face à l'adversité, face à la peur, face à la mort. Mais surtout le faire avec détachement, le plus près du taureau, le plus loin de soi. ¹⁸

En ceci, torero et *toro bravo* sont liés dans l'unité d'espace, de temps et d'action de la corrida :

La bravoure est en quelque sorte la « tauréité » du taureau. Le torero et le taureau sont jugés à l'aune de la même éthique. La vertu d'un être particulier dans l'arène, taureau ou torero, consiste à être adéquat à son essence, à réaliser au mieux, *dans son individualité*, toutes les potentialités que recèle *l'espèce* : être taureau, être torero. Un homme par exemple doit être homme, non pas au sens où tous les hommes le sont, mais au sens le plus élevé, archétypal du terme, accomplissant mieux que quiconque ce qui est à la portée des autres hommes, et accédant même à ce qui semble hors de leur portée. La suprême excellence pour un taureau, être

¹⁷ F. Wolff, *Philosophie de la corrida*, Paris, Pluriel, 2011, 109.

¹⁸ F. Wolff, *op. cit.*, 141.

naturellement bravo, c'est donc d'être bravo. Comme la vertu pour un torero, c'est d'être torero.¹⁹

On l'aura remarqué, d'une certaine façon, l'éthique de la tauromachie est aussi platonicienne que stoïcienne ! Nous voici loin de Dionysos et du *duende* ? Voire. Dans un grand livre, *Le Chasseur noir*²⁰, P. Vidal-Naquet nous montre qu'il y a deux guerriers : le « guerrier blanc », qui combat de face, loyalement, à la lumière du jour, et le « guerrier noir », qui pratique la *guérilla*, par la ruse. De même, il y a deux chasseurs, le « chasseur blanc », qui affronte l'animal royal (lion, ours, cerf, sanglier) de face, loyalement, dans la lumière, et le chasseur noir, qui s'embusque, de nuit, et utilise tous les pièges et toutes les ruses auxquels l'animal lui-même recourt comme ses propres proies. D'un côté le chasseur se dresse héroïquement *contre* l'animal, de l'autre il *devient* l'animal.

Le torero lui aussi est à la fois homme de lumière et homme de l'ombre, blanc et noir, Apollon et Dionysos. Certes, le torero feint le taureau, mais il le fait de face, loyalement, héroïquement, en se plaçant sur la ligne de charge de l'animal. Dans cette perspective, toréer, c'est tromper, mais ce n'est pas mentir. Mais en même temps, la stratégie du torero est courbe oblique, elle ruse avec la force de l'animal, elle est comme la *métis* des Grecs, et comme la ruse d'Ulysse²¹, qui incarne tous les Grecs dans sa personne : elle utilise toutes les ruses de l'intelligence pour donner une forme à la force brute de l'animal, et pour transformer sa charge sauvage en une danse de civilisation.

Donc, l'éternel débat tauromachique entre les tenants de l'Art et ceux du Courage (la corrida est-elle un art, ou un combat ?) peut sans doute être dépassé : la corrida est *à la fois*, indissociablement, un art et un combat, et, dans ces deux dimensions, elle touche à des symboles élémentaires de l'imaginaire humain, à des peurs et à des désirs que, comme la psychanalyse, autre *catharsis*, elle permet de dépasser et de résoudre. On peut légitimement être choqué par la corrida, mais on peut difficilement contester la cohérence et l'efficacité de son imaginaire, et la profondeur des nappes de notre psyché auxquelles elle donne accès. Les deux discours, pro- et anti-corrida, ont des chantres de talent et des arguments de poids. Mais la première sagesse, élémentaire, est de replacer la corrida dans une anthropologie, et dans son

¹⁹ *Ibid.*, 149.

²⁰ Paris, Maspero, 1981 ; rééd. La Découverte, 2005.

²¹ Il existe dans la religion grecque antique un Apollon *Loxias*, Apollon « courbe », « oblique ». L'épiclèse est révélatrice de cette composante de *métis* dans le personnage d'Apollon.

Zeitgeist, dans le contexte d'une époque. Pour cela, il faut connaître son histoire, avec le sens du relatif auquel un regard d'historien donne accès²².

Et s'il est difficile de trouver cette sérénité dans le débat, c'est justement parce que la corrida suscite la passion. Elle le fait parce que ses enjeux touchent, on l'a vu, à des forces vitales. C'est pour cela que la violence est incontournable, inévitable, dans la corrida, et dans les discours contre la corrida.

Au terme de cette analyse du culte du taureau, dans ses racines mythiques et historiques, et dans son rapport à la tauromachie, nous pouvons donc retenir que la figure symbolique du torero participe de trois paradigmes constitutifs : le combattant, l'initié et l'inspiré. C'est le culte de Mithra qui nous a le mieux présenté la figure du combattant ; c'est en Crète que nous sommes allés chercher les prémisses de la figure de l'initié ; enfin, c'est le culte de Dionysos, dans ses rapprochements avec le *duende*, qui nous donne la meilleure représentation de l'inspiré. Ce sont ces trois tropismes qui sont réunis dans la danse du torero devant le taureau.

²² Pour une bibliographie d'ensemble sur le sujet, cf. le toujours excellent livre de J. R. Conrad, *Le Culte du Taureau*, Paris, Payot, 1961 – B. Benassar, *Histoire de la tauromachie*, Paris, Desjonquières, 1997 – R. Bérard (dir.), *La Tauromachie. Histoire et dictionnaire*, Paris, R. Laffont (« Bouquins »), 2003.