

La figure mouvante du cheval dans l'histoire de la fête des taureaux du XVI^e siècle à nos jours

Dominique Fournier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12895>

DOI : 10.4000/insitu.12895

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Dominique Fournier, « La figure mouvante du cheval dans l'histoire de la fête des taureaux du XVI^e siècle à nos jours », *In Situ* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 26 mai 2016, consulté le 02 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12895> ; DOI : 10.4000/insitu.12895

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La figure mouvante du cheval dans l'histoire de la fête des taureaux du XVI^e siècle à nos jours

Dominique Fournier

- 1 Même si les systèmes de représentation européens tendent à faire de la relation homme/taureau l'un des marqueurs forts de l'identité ibérique, on doit s'associer aux spécialistes de la tauromachie pour inclure le cheval dans cet environnement culturel si particulier. L'histoire de la tauromachie montre en effet que le cheval a toujours eu un rôle de choix dans les enceintes dévolues aux corridas. Il est vrai qu'après avoir été un protagoniste prestigieux de la fête nobiliaire avec les taureaux jusqu'à l'aube du XVIII^e siècle, le cheval est resté pendant longtemps relégué au rang d'élément subalterne de la corrida à pied. Ce n'est qu'en 1930 qu'il a recouvré en partie ses lettres de noblesse, lorsque l'Espagne réinstaura la corrida équestre au cœur du paysage tauromachique. Dans cette occurrence singulière, on perçoit aisément que le statut de son opposant naturel, le taureau, ne pouvait que suivre une dynamique presque inverse : peu valorisé lorsqu'il se mesure à un cheval doté d'un rôle majeur, le voici paré des plus hautes valeurs au moment où il affronte un cheval tenu pour « animal vil ».
- 2 Paradoxe ou pas, les artistes plasticiens semblent avoir éprouvé quelque peine à coller au système de valeurs contemporain aux époques évoquées ici. Bien plus, ils ont pendant longtemps répugné à représenter l'acte artistique réalisé par le torero lui-même, comme s'ils paraissaient obnubilés par une scène unique : l'intervention du picador et du cheval dans la corrida à pied.
- 3 Cette situation de base contraint l'ethnologue à s'interroger dans un premier temps sur la dimension artistique du cheval, objet d'art en lui-même et outil au service de l'art. Ce n'est qu'après qu'il pourra aborder la question de la représentation du cheval de corrida dans les arts plastiques. Or dans l'univers tauromachique, le cheval se retrouve en opposition systématique avec le taureau, et les pôles qu'ils constituent tous deux peuvent s'inverser lorsqu'évoluent les conditions du rapport que le groupe entretient avec la

nature. Cette forme de relation agonistique débouche sur une ébauche d'expression artistique médiatisée par l'homme, le torero. Si le cadre de la corrida permet dans une certaine mesure de qualifier cette dernière de rituel s'adressant nécessairement à un public réagissant selon sa connaissance des règles et sa sensibilité, alors on admettra que l'impression artistique qui en résulte s'inscrit dans un patrimoine et que, à ce titre, elle suivra l'évolution socio-culturelle de la société dans son ensemble, quel que soit le statut exact des animaux participants.

Le cheval et la corrida équestre comme art

- 4 En dépit d'une propension spécifique à certaines régions du royaume d'Espagne qui, comme le León, avaient commencé à accorder plus de place aux toreros à pied à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle¹, la majorité des jeux avec les taureaux officiels restèrent l'apanage de nobles cavaliers jusqu'à l'arrivée de Philippe V de Bourbon sur le trône. En dehors des colonies américaines où elles parvenaient à s'insérer dans l'univers sacrificiel originel, ces joutes n'avaient aucune véritable dimension sacramentelle. Elles visaient à satisfaire à la fois le besoin désordonné du peuple de croire à la fête tout en s'exprimant à travers les bovins, et la volonté de certains seigneurs² de s'illustrer publiquement dans cet art spécifique. Leur caractère d'exemplarité tenait au fait qu'elles mettaient en scène les hommes de l'élite sociale, en piste comme sur les gradins. Le pouvoir se trouvant assumé en partie par le groupe des aristocrates guerriers, la corrida était annoncée comme un entraînement et une réplique de l'art de la guerre, ainsi que la démonstration de valeurs et d'un savoir-faire technique exercés selon des canons définis dans le but de légitimer cette prééminence sociale et politique (**fig. 1**). Au XVII^e siècle toutefois, des moralistes tels que Gracián³, engagés à fustiger la forfanterie, pouvaient moquer les césars au petit pied qui « triomphaient parfois pour avoir tué un porc sauvage, ce qui n'est pas triomphe mais porcherie » ; ils visaient de la sorte les nobles combattant à cheval les taureaux pour faire montre d'une adresse et d'un héroïsme suspects à une époque où les grandes campagnes militaires n'étaient plus tout à fait dans l'air du temps.

Figure 1

Emmanuel Witz, extrait de *Combat de taureaux en Espagne*. Emmanuel Witz, 1750.

- 5 Il va de soi que la monte équestre était réservée aux hidalgos en Espagne comme ailleurs en Europe, et bien sûr en Amérique espagnole, sauf concession exceptionnelle de privilège⁴, et en dehors de certaines activités d'élevage. Car l'appellation *caballero*, « chevalier », désignait dans toute sa rigueur l'homme bien né, l'homme de cœur, le « monsieur » dans toutes les acceptions du terme. Comme l'écrit J. Rufino, parler de *caballero*, avant comme aujourd'hui, veut dire porteur de noblesse, de générosité, de grandeur d'âme, d'intégrité, de considération, être un monsieur de belle allure [...]; tout ce sens prend son origine dans le cheval, et toujours par référence aux bonnes conditions que les chevaux n'ont jamais cessé de montrer⁵.
- 6 Comme l'avaient stipulé les *Siete Partidas d'Alphonse X* dès le XIII^e siècle⁶, le cheval extrait de la nature était tenu pour consubstantiel à l'homme-parangon culturel. Le *caballero* se voyait donc légitimé à affronter des bovins dans les lieux paradigmatiques du pouvoir central (ou local) aménagé pour la circonstance, telles la Plaza Mayor à Madrid ou la Plaza de San Francisco à Séville, bordées des bâtiments abritant les divers organes, civils et religieux, du gouvernement (fig. 2).

Figure 2



JOSÉ RUBIO DE VILLEGAS, FIESTA REAL EN LA PLAZA MAYOR (16 OCTUBRE 1846).

© Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia.

- 7 Comment s'étonner dès lors que les comptes municipaux du XVII^e siècle relatifs à l'organisation des corridas dans la ville de México, d'une précision très administrative sur les dépenses engagées pour le moindre brocart de l'indispensable décoration, pour le plus petit clou employé dans la construction des gradins éphémères édifiés sur la place du Volador, pour les bovins combattus, n'aient jamais mentionné l'achat des chevaux utilisés, en dehors de celui qui aurait été réservé à un hôte de marque venu en visite dans la vice-royauté⁷ ? Bien plus, en prenant la décision d'instaurer des festivités annuelles pour solenniser la Saint-Hippolyte, date de la prise de México-Tenochtitlan, le conseil de la Ville réuni le 31 juillet 1528 ordonna qu'on organise dorénavant des courses de taureaux, des tournois, et fit obligation « à tous ceux qui avaient un cheval de défiler ce jour-là sur leur monture, sous peine d'une amende de dix pesos, la moitié pour les travaux publics, l'autre pour le dénonciateur⁸ ». Sur cette base de l'indissociabilité du couple *caballero*/cheval, le pouvoir se légitimait en se positionnant sur la frontière exacte de la nature et de la culture, toutes deux également contrôlées. Un représentant de l'aristocratie d'épée aurait d'ailleurs été aussitôt déchu de sa condition s'il avait prétendu réclamer la moindre obole pour sa participation aux joutes taurines⁹. Car ce qui était vrai en métropole l'était encore plus dans les territoires américains, où les *conquistadores* se sentaient une obligation de « courir les taureaux » publiquement avec des montures dont le rôle s'était révélé primordial lors de la Conquête. Martín¹⁰ cite à ce propos la réponse faite par les chevaliers de Lima à l'archevêque du Pérou qui souhaitait appliquer dans son diocèse la bulle édictée en 1567 par le pape Pie V pour interdire les corridas : « Si on en privait cette ville, il n'y aurait plus d'hommes à cheval ni chevaux ni qui que ce soit pour s'impliquer dans des choses si nécessaires pour la surveillance et la préservation du

royaume ». Dans les territoires conquis plus qu'ailleurs, la corrida équestre devenait tout à la fois l'image du triomphe à la guerre, et celle du contrôle de l'aristocratie sur les forces ambiguës de la nature représentées par des taureaux redevenus sauvages. Plus qu'un simple spectacle de divertissement, la corrida était un outil au service de la puissance publique (fig. 3).

Figure 3



Anonyme, Eau-forte éditée à Paris chez Menhars (1764).

© Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia.

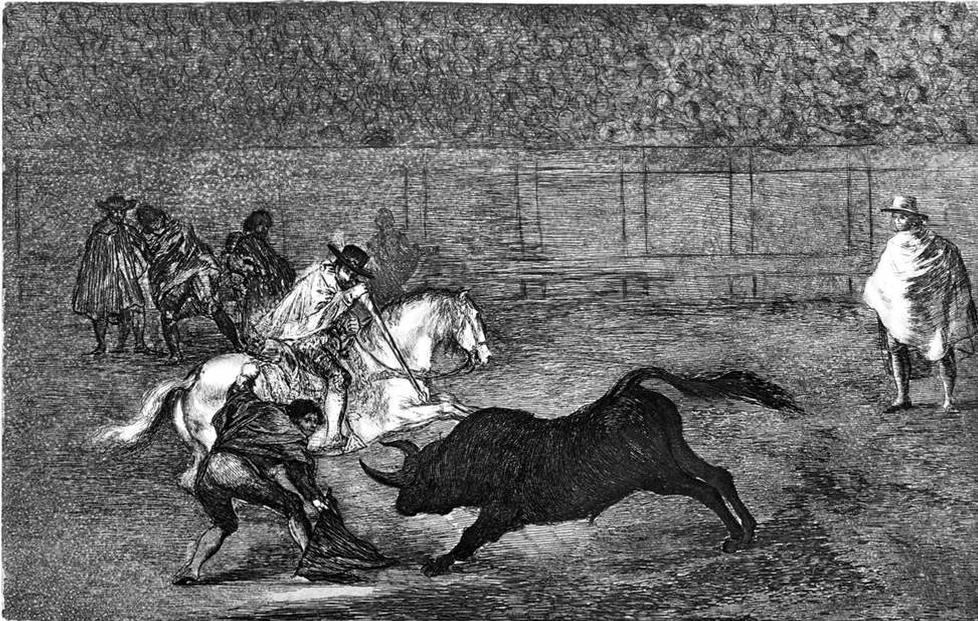
- 8 On se doute bien que les règlements et les traités ordonnant le déroulement des courses de taureaux imposaient l'utilisation de chevaux adaptés à la circonstance. Rien ne pouvait être laissé au hasard car l'enjeu était de taille, rien moins que la légitimation d'un ordre social fondé sur le sens de l'honneur. Comme le recommandait Cárdenas y Angulo dans le traité qu'il avait rédigé en 1651¹¹ : « Le caballero qui désire toréer doit se rendre capable de ce qu'il devra accomplir, pour se doter à la fin des moyens efficaces qui lui permettront de briller ». Or, alors même qu'on lui demande de faire preuve de légèreté et d'élégance en toutes circonstances, sa tâche se complique du fait que « la réussite d'un *caballero* qui entre en piste pour toréer dépend de l'instinct de deux brutes ». S'il est vrai que l'essence de la tauromachie espagnole réside dans la relation agonistique entre l'homme et le taureau (représentant supposé d'un sauvage imprévisible¹²), la situation se complique singulièrement dès l'instant que l'homme recourt à un autre représentant de la nature, le cheval, qui se voit transformé à la fois en allié et en outil, le soutien au travail de l'homme torero. Or, au XVI^e siècle encore, le cheval restait très lié à la nature, et plus précisément, en dehors de l'importance reconnue à la couleur de la robe, aux quatre éléments :

... et comme celui qui participe le plus d'un de ces éléments s'en approche particulièrement, celui qui tient de la terre sera plutôt mélancolique, viril, terre à terre et fort ; s'il est de l'eau, il sera flegmatique, paresseux et imprévisible ; s'il est

de l'air, il sera sanguin, agile, joyeux et de mouvements modérés ; s'il est du feu, il sera colérique, ardent, et très vif ; mais celui qui participe également de chacun des éléments, celui-là sera parfait et très bien conditionné¹³.

- 9 Comment dans ces conditions pouvons-nous affirmer que le type de cheval propre au *rejoneo* s'impose comme une œuvre d'art nécessaire à l'accomplissement de l'art taurin ?

Figure 4



Francisco de Goya y Lucientes, *La Tauromaquia*, 1815-16.

© Cortesía de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid.

- 10 Rappelons que la corrida nobiliaire des XVI^e et XVII^e siècles impliquait l'utilisation de deux armes. D'abord, la *garrocha* ou lance, qui suppose une monte à la bride avec les étriers longs et une immobilité relative (« *el alencear* s'effectuait à cheval arrêté, à attendre la charge du taureau pour lui plonger la lance dans le cou, puis à faire effectuer une volte au coursier vers la gauche pour lui épargner tout dommage¹⁴ ». Ensuite, le *rejón*, qui réclame une monte à la genette « avec les étriers à la manière des Africains¹⁵ » et autorise davantage de mobilité. Le *rejón* est une lancette en bois dur longue de 1,60 m, tenue à la main et terminée par une pointe métallique¹⁶ qui devait être portée sur le taureau, dans un intervalle situé entre la nuque et la croix, à peu près au niveau des épaules (**fig. 4**). Les techniques utilisées à l'époque semblent s'être limitées à des pratiques d'évitement et de harcèlement se terminant souvent (mais pas nécessairement) par la mise à mort du bovin depuis le cheval, ou à pied, lorsque le toréador avait failli lors d'une des phases de son travail.
- 11 De nos jours, quelque deux siècles après son abandon en Espagne, le règlement officiel de la « nouvelle » *corrida de rejón* (inspiré des propositions élaborées par Antonio Cañero dès 1930) reprend les trois temps de la corrida à pied. Pour le premier *tercio*, le *rejoneador* utilise une arme de « châtiment » dotée d'une lame de 18 centimètres destinée à « réduire la force du taureau et à réguler ses charges ». Avec le *tercio* des banderilles, le plus spectaculaire, il s'agit de poser des paires de harpons (7 centimètres) de diverses longueurs de bois (de 70 à 20 centimètres) (**fig. 5**). Lors du dernier *tercio*, la mort est

donnée au moyen du *rejón de muerte*, une lance à lame plus longue (65 centimètres) qu'il faut enfoncer au niveau du *morrillo* du toro.

Figure 5



Diego Ventura à Higuera de la Sierra (mars 2014).

Phot. D. Fournier. © D. Fournier.

- 12 Une telle pratique dangereuse pour l'homme et le cheval (même si les cornes des bovins sont réglementairement époinçées, voire gainées) requiert une monture apte à devenir une manière de prolongation de l'homme. Pour se montrer à la hauteur de son engagement, le *rejoneador* se doit de fabriquer un destrier atteignant le degré suprême d'un processus domesticatoire qui vise à transformer une « brute » en outil adapté aux exigences culturelles de la représentation. Comment imaginer qu'un torero se contente de préparer son cheval pour la seule monte¹⁷ ? Comme l'écrivait F. Sigaut : « Le maniement de l'outil exige de moi une attention soutenue, sans pour autant que je puisse relâcher l'attention que je porte au but que je poursuis. Ce qui m'oblige à partager mon attention entre l'un et l'autre¹⁸ ». Le but poursuivi étant ici la soumission, puis la mort spectaculaire du taureau, il convient que l'outil vivant indispensable à sa réalisation, le cheval, « y mette aussi du sien », qu'il accepte de se convertir en cheval-torero. L'imbrication nécessaire d'une fonction matérielle commune (la monte) et d'une démarche esthétique engageant un certain sens de l'improvisation justifie peut-être que nous considérions le cheval de *rejón* comme le résultat d'un procès artistique visant à insuffler dans la matière première la charge d'immatériel qui ferait toute la différence.
- 13 Même si la préparation d'un cheval répond à diverses règles techniques fondées sur l'expérience et la théorie, même si certains spécialistes estiment que la *doma* ne dépasse jamais le cadre d'un travail rigoureux¹⁹, il paraît légitime de se demander dans quelle mesure il ne conviendrait pas d'adjoindre l'imagination au processus matériel afin de faire basculer celui-ci du côté des représentations artistiques. En août 2013, le *rejoneador* Manuel Moreno présentait le nouveau cheval de son piquet (en principe, entre 12 et 20 chevaux) à la revue électronique *Burladero.com* en affirmant qu'« il s'agit d'un cheval très torero, avec beaucoup d'esthétique, d'agilité, d'expression dans ses mouvements. » Et

le même mois, Andrés Romero disait de ses propres chevaux débutants que, « devant des toros difficiles, compliqués, ils avaient su apporter des solutions brillantes ». Si l'on en croit donc ces toreros émérites, il devient possible d'admettre que le cheval « capable d'apporter des solutions brillantes » dans des situations que le taureau rend imprévisibles met en œuvre des dispositions artistiques révélées par le processus domesticatoire (fig. 6).

Figure 6



Andrés Romero, *Higuera de la Sierra* (mars 2014).

Phot. D. Fournier. © D. Fournier.

- 14 Pour peu qu'on se soit laissé convaincre par Cicéron que l'artiste se distingue de l'artisan par sa capacité à improviser, on étendra au cheval-torero les remarques que Tacite consacrait aux orateurs du Forum :
- Ce sont les audaces de l'improvisation, et jusqu'à sa témérité, qui procurent les plus douces jouissances. Car il en est du génie comme de la terre : si les fruits d'une longue culture et d'un pénible travail offrent plus d'utilité, les productions qui naissent d'elles-mêmes sont les plus agréables²⁰.
- 15 Dans le cas qui nous occupe ici, de telles productions ne naissent sans doute pas totalement d'elles-mêmes, mais elles n'en constituent pas moins le supplément d'âme que procure une domestication spécialisée réussie, la *doma*.
- 16 On rappellera ensuite l'obligation pour le cheval de *rejón* de correspondre à une esthétique et une mentalité précises : pas trop grand, rapide, équilibré pour les changements de direction, avec une bonne bouche, et assez de force pour supporter les coups éventuels ; docile comme l'espagnol, facile à préparer, mais avec du caractère, comme l'anglais... Comme au temps des prescriptions édictées par les *Siete Partidas* d'Alphonse X le Sage, il devra évidemment se réclamer d'une lignée et d'un sang reconnu : arabo-andalou, anglais, portugais surtout dans la corrida moderne²¹.
- 17 On soulignera enfin que le résultat tauromachique du processus de création s'est totalement libéré des contextes supposés le justifier, ou au moins le motiver, avant le XVIII

e siècle : guerre chevaleresque d'un côté, activités d'élevage extensif de l'autre. Le cheval de *rejoneo* n'a rien d'une monture militaire de terrain. Réputé exalter les valeurs guerrières de son cavalier, il se doit d'allier une efficacité technique à une esthétique de parade pour répondre à l'image sociale et culturelle qu'il est censé transmettre. Et dans cette dernière, l'impression esthétique et émotionnelle s'impose au comportement canonique attendu.

- 18 Il reste que les pratiques cavalières d'élevage et de guerre ont en effet préparé jadis aux joutes taurines. Au Mexique par exemple, où les autochtones ne pouvaient qu'être impressionnés par l'utilisation stratégique de cet animal monstrueux pour eux²², les conquérants espagnols comprirent vite que la corrida allait leur permettre de pénétrer l'univers du sacrifice sanglant, pierre de touche de l'ensemble du système syncrétique aztèque²³. Ils accompagnèrent également l'invasion du territoire mexicain par des pratiques d'élevage inconnues de manière à justifier matériellement leurs prétentions territoriales. Le cheval s'étant durablement imposé comme symbole de la colonisation idéologique et matérielle, Josef de la Tixera se trouvait légitimé à écrire en 1801 dans un opuscule sur les fêtes de taureaux qu'

il est incontestable que c'est dans les provinces américaines que l'on voit les meilleurs cavaliers du monde [...] C'est qu'ils pratiquent toujours dans les pâturages et dans les places publiques les exercices que l'Europe a abandonnés depuis des années : se saisir des cornes des bovins avec un lasso depuis le cheval, les faire tomber au galop d'un coup de *garrocha*, ou en les saisissant par la queue, ou la patte

²⁴.

Figure 7



Alvaro Domecq Moreno accompagné de son *mayoral*, vers 1954 (collection particulière).

- 19 Dans l'Espagne d'aujourd'hui, ces techniques traditionnelles de sélection des taureaux ne subsistent que dans le cadre très codifié et sportif du *acoso y derribo*. Il s'agit désormais

d'une manière de divertissement²⁵ surtout pratiqué par de riches cavaliers utilisant des montures proches de celles du *rejoneo*. Ici toutefois les chevaux (anglais de préférence) paraissent moins contraints, car ils n'ont pas à faire face directement aux bovins, mais doivent suivre les animaux et les approcher d'assez près pour que le couple de cavaliers les fasse tomber en pleine course d'un violent coup de *garrocha* sur le train arrière (**fig. 7**). Lorsqu'il s'agit de futurs « *toros bravos* », on attend d'eux qu'ils se rebellent et montrent en se relevant leur détermination à affronter leurs tourmenteurs. Pendant très longtemps, cette pratique a tenu lieu de *tienta*, de test permettant de vérifier le caractère combatif des bêtes, de sélectionner à l'âge de deux ans les futurs reproducteurs et d'évaluer la qualité supposée des taureaux destinés à la corrida publique. Les spécialistes y voient un art caractérisé par des styles régionaux, et ils tiennent eux aussi leurs montures pour des créations artistiques.

- 20 À supposer que les différents types de manifestations taurines forment un système propre à exprimer une perception spécifique du monde à travers une modalité artistique, tout en informant de l'évolution des techniques d'action sur la nature, le *acoso y derribo* pourrait être qualifié de pratique intermédiaire entre la tauromachie d'origine chevaleresque et le travail du picador indispensable à la corrida à pied populaire. Après que les aristocrates toreros aient abandonné le rôle principal de la corrida officielle à des hommes du peuple attirés par le professionnalisme, le cheval est resté dans l'arène à travers la figure du *picador*. Ce dernier fait partie d'une *cuadrilla* de subalternes²⁶ aux ordres d'un matador (**fig. 8**). Sa fonction consiste à enfoncer la pointe métallique située à l'extrémité d'une longue pique dans le cou du taureau pour tester sa bravoure, le fatiguer, et le contraindre à baisser la tête, *humillar*²⁷.

Figure 8



Un toro d'origine Pablo Romero partant de loin vers la pique, Arles (septembre 2010).

Phot. D. Fournier. © D. Fournier.

- 21 Dans ce contexte, le cheval permet au plus grand nombre d'évaluer la bravoure, la « race », le caractère spontané d'un taureau voulu comme sauvage. En plein champ comme en place publique, au sein de la « nature » comme au cœur de la cité, il s'impose comme l'intermédiaire indispensable. Qu'on le reconnaisse ou non, son rôle se révélera

donc fondamental au cours de la *tienta*, cette partie de la chaîne opératoire de la domestication entièrement dévolue au processus de sélection. Ici, le picador et le torero invités par l'éleveur se substituent matériellement à ce dernier afin d'assurer le succès d'une opération fondée sur la croyance que les qualités psychiques des animaux se transmettent à travers la sélection.

- 22 La *tienta* commande que l'ensemble des femelles de un à deux ans, ainsi que les quelques taurillons présélectionnés en tant qu'étalons potentiels²⁸, soient soumis dans un premier temps au test de la pique (**fig. 9**). Quelques éleveurs « romantiques » ont accoutumé de se contenter de cette épreuve qui ne blesse que légèrement le bovin, mais permet de jauger la part de « sauvage » recherchée. Même s'ils ne l'évacuent pas totalement, ils se désintéressent ensuite assez vite du travail à la cape du torero ; c'est pourtant ce dernier épisode qui est censé mettre en valeur les prédispositions de l'animal pour les séquences plutôt ancrées dans le « culturel » et favorables au succès public du torero. Les veaux et génisses peu convaincants lors de la phase initiale n'iront généralement pas plus loin, stoppés par l'impératif « *puerta !* » de l'éleveur. La « porte » qui s'ouvre alors n'est pas seulement celle du *tentadero*, mais bien celle de l'abattoir qui attend le bovin jugé indigne du qualificatif de « brave ». Par contre, les bêtes bien notées dans l'épreuve du cheval seront « toréées » à la cape, accédant à l'espoir d'une vie plus ou moins longue consacrée à la reproduction du troupeau.

Figure 9



Tentadero avec une vachette dans l'élevage Peñajara de casta Jijona, Estrémadure (mai 2012).
Phot. D. Fournier. © D. Fournier.

- 23 À l'heure où certains élevages remplacent parfois le cheval de selle utilisé pour divers travaux par les chevaux-vapeurs d'automobiles tout-terrain, le cheval-picador continue d'imposer sa robuste présence dans un coin des pâturages. Considéré comme le simple employé d'une occasion unique, il est néanmoins choyé pour ses aptitudes au travail réclamé, car il est rien moins que le maître-étalon de la bravoure, l'outil indispensable à l'avenir de l'élevage. Humble parmi les humbles, ce n'est pas lui en tout cas qui pourrait

songer à inspirer l'artiste engagé à représenter l'univers de la tauromachie de façon saisissante.

Images du cheval et de la corrida dans l'art

- 24 Les premières affiches annonçant les corridas à pied mentionnaient le nom des picadors (*varilargueros*) au même titre que celui des matadors porteurs des capes destinées à protéger le cavalier avec autant d'efficacité que d'élégance et à placer le taureau pour l'estocade. Que dire des chevaux utilisés ? D'abord, que, contrairement aux destriers de l'Ancien Régime, ils n'appartenaient pas au picador mais à l'organisateur de la corrida qui devait en acheter auprès d'un adjudicataire entre vingt et quarante (trois ou quatre par picador) pour une course de six à huit taureaux²⁹. Ensuite, qu'ils ne faisaient pas l'objet de spécificités très rigoureuses : « avoir une hauteur au garrot d'un minimum de six emfans et demi, avoir une bonne bouche et aucun vice contraire au travail de la pique³⁰ ». N'est-il pas révélateur à ce sujet de constater par exemple que Josef Daza, fameux picador plutôt disert sur d'autres sujets, n'avait pas jugé utile de consacrer beaucoup de lignes à son outil de travail dans le précis sur la tauromachie³¹ qu'il avait fait rédiger dans les années 1750 ? Il semble en fait que, en Andalousie par exemple, les picadors n'aient pu donner leur avis sur leurs montures éphémères qu'à partir de 1844, tout en sachant que les vétérinaires et surtout « la première épée prendraient la décision finale en cas de désaccord entre les picadors et le fournisseur des chevaux³² ». Que s'était-il passé pour que le cheval de corrida se trouve à ce point discrédité depuis que les Bourbons avaient contraint les nobles et leur prolongation animale à quitter le devant de la scène ?
- 25 Tout porte à croire que le retrait des hauts personnages convaincus de la pureté de leur sang et de celui de leur monture avait entraîné chez le cheval la perte de son statut de héros respectable ; il redevenait le vilain de l'affaire, condamné à l'éventration en tant qu'outil jetable réduit à une simple fonction utilitaire. Le détenteur du marché de la fourniture des chevaux s'engageait d'ailleurs dans le contrat à évacuer leur dépouille vers les lieux d'enterrement ou d'incinération, même s'il « se voyait autorisé à négocier les peaux et les crins des chevaux tués... »³³.
- 26 À l'inverse, le taureau de corrida commençait à être sélectionné en fonction d'une morphologie adaptée aux techniques nouvelles, de son comportement apparent et, progressivement, de critères de pureté de sang que les éleveurs spécialisés rapprochaient de la constitution de familles et de lignées aristocratiques. L'animal avait été jusqu'alors considéré comme un ennemi anonyme que l'adjudicataire municipal de la fourniture des viandes peinait à distinguer au sein de l'obscur troupeau des bovins pour le joug ou la viande en se fondant sur sa présence physique et ses attitudes farouches. Tout en faisant l'objet de pratiques domesticatoires spécifiques³⁴, le taureau nouveau se voyait systématiquement attribuer le qualificatif de « *bravo* » qui finit par désigner la race bientôt créée.
- 27 Les élevages se répartissaient sur de vastes étendues détenues par des ordres religieux et des familles nobles et, bientôt, acquises par des bourgeois enrichis désireux d'améliorer leur statut social en contrôlant une production fondée sur des valeurs empruntées à l'aristocratie : la bravoure, la noblesse. De telles valeurs étaient censées trouver confirmation dans les arènes et marquer une distinction nette entre les taureaux « sauvages » guerriers et les *mansos* « domestiqués » impropres au combat. Le *acoso y*

derribo permettait de vérifier en amont l'efficacité du travail de sélection génétique par l'utilisation d'un cheval doté de toutes les qualités mobilisables pour le contrôle des vertus nobiliaires³⁵. Au cœur d'un vaste espace « naturel » situé à la frontière du sauvage et du domestiqué, dans un espace défini et contrôlé par les puissants, ce cheval de race s'imposait comme l'élément-clé, technique à la fois que symbolique, situé aux antipodes de l'outil squelettique condamné à finir éventré dans les arènes publiques.

- 28 Du *campo* à la sphère publique, tout se passait comme si les Bourbons entendaient assurer leur légitimité en imposant une réinterprétation des valeurs qui avaient structuré la société espagnole jusqu'à l'aube du XVIII^e siècle. Avec eux, la nature allait pouvoir s'extraire de la sphère strictement définie par les clercs et la religion pour entrer dans le domaine de l'interrogation scientifique, tandis qu'on repenserait la notion de territoire, qu'on entreprendrait de réformer les bases sociales (modérément et sans trop de hâte), et qu'on ferait évoluer certains éléments culturels sous l'impulsion des Lumières. On ne s'étonnera donc pas si en 1786, à la suite de l'interdiction de Philippe V faite aux nobles de toréer (1723), Carlos III voulut proscrire toute forme de corrida. Mais sa détermination n'était sans doute pas très forte, puisque la plupart des villes du royaume parvinrent à passer outre d'une façon ou d'une autre, bénéficiant de privilèges municipaux généreusement accordés par un monarque décidé à s'assurer de solides soutiens politiques.
- 29 C'est dans ce contexte que les œuvres plastiques consacrées à la tauromachie commencèrent à représenter de façon quasi-obsessionnelle le picador plébéien monté sur sa pauvre haridelle et les tourments qu'il endure. Alors que le *rejoneo* en mouvement des nobles cavaliers n'avait pratiquement fait l'objet que de gravures à caractère plus ou moins informatif, le travail du *varilarguero* devenait un thème récurrent pour des plasticiens soucieux de toucher les amateurs d'art. Ils trouvaient ainsi l'occasion d'agrandir leur palette, eux qui s'étaient limités jusqu'alors à faire le portrait statique des couples cavalier/cheval.
- 30 La peinture de Goya présentée plus haut figure par exemple un cavalier supposé pratiquer les travaux de sélection originels à l'aide de la *garrocha* ; celle de Gutierrez de la Vega exalte le *rejoneador* paradant dans les arènes de Séville, et non en train de toréer (fig. 10).

Figure 10

José Gutiérrez de la Vega, *El rejoneador en la Plaza de Sevilla* (1850).

© Colección Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

- 31 Dans les deux cas, l'artiste ne songe nullement à valoriser un élément du couple plus que l'autre. Avec l'arrivée de la corrida à pied, s'il est vrai que les nouveaux héros, matadors ou picadors, vont faire l'objet de portraits, dont certains très célèbres, il ne sera plus fait la moindre allusion au cheval. Celui-ci ne sera paradoxalement représenté qu'en action, sorte d'hommage ultime pour l'animal voué à mourir sans faire d'éclat.
- 32 À partir du XVIII^e siècle, les artistes consacrent de nombreuses œuvres au travail de la pique, dans les arènes officielles comme dans les fêtes villageoises avec les terribles *capeas* si justement critiquées plus tard par l'écrivain anti-taurin Eugenio Noel³⁶. Ils dépeignent l'homme qui accomplit son office en s'exposant (d'autant qu'il est souvent un bien piètre professionnel) et meurt parfois, à l'instar de sa monture qui sera, elle, nécessairement sacrifiée (Manet) (fig. 11). Le destin de ce cheval de réforme est d'ailleurs tellement irrémédiable que les chroniques taurines de la presse et les carnets tenus par les éleveurs ou leurs représentants mentionnaient scrupuleusement le nombre des chevaux tués par chaque taureau. Tout le monde s'accordait à y voir un indice concret de la bravoure de ce dernier : médiocre animal que celui qui n'aurait à son actif que la dépouille d'un ou deux chevaux ; élément de fierté pour l'éleveur que le « fauve » responsable de six ou sept éventrations. Le spectacle ayant ses lois, dont certaines économiques, les prix réclamés par le fournisseur des chevaux nécessaires variaient en fonction de la renommée des élevages et des capacités mortifères supposées de leurs produits³⁷.

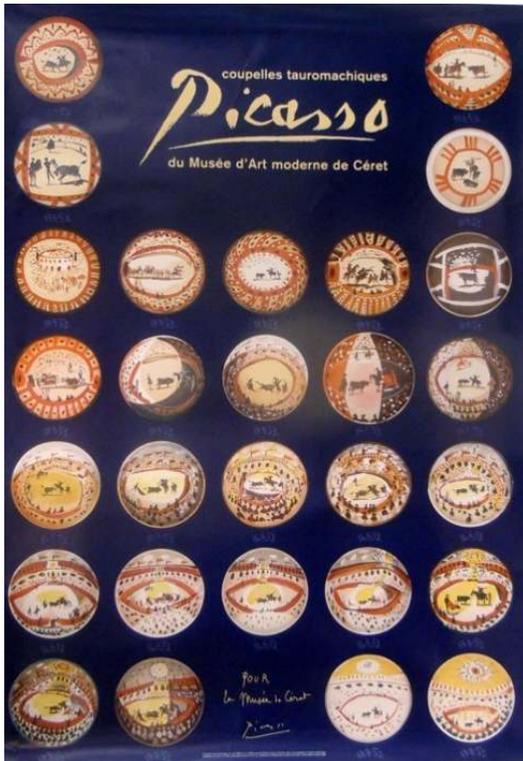
Figure 11



Édouard Manet. *Combat de taureau* (1866). Musée d'Orsay, Paris.
 © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

- 33 À l'instar des écrivains, les peintres ne pouvaient que mettre en relief l'imminence de la mort dans la corrida, suggérant une gradation émotionnelle selon les victimes. Au plus bas, la mort du cheval, passé par la piste au lieu de l'abattoir après avoir été utilisé jusqu'à la corde à des travaux divers. Puis celle du taureau, élément de la nature à la frontière du sauvage, célébrée en cas de bravoure pour sa dimension « auto-sacrificielle », mais dénigrée en cas de couardise, *mansedubre*. Au plus haut enfin, celle du torero à pied, le héros de la société pleuré et vénéré par toute une partie du peuple pour son sacrifice ultime³⁸.
- 34 La mort du picador telle que l'a figurée Goya relèverait presque de l'anecdote³⁹, effet probable de la fatalité s'abattant sur un homme très humble exposé à son destin pour quelques sous, sans autre protection que sa faible monture, sa lance, et un savoir-faire limité.
- 35 Plus que toute autre représentation de l'art tauromachique, c'est donc cette image du couple fragile et terrible de l'homme à la lance et de la maigre rosse qui obsède, comme si elle en venait à symboliser l'essence du *toreo*. À ce titre, l'affiche exposant les coupelles tauromachiques de Picasso conservées au musée de Céret (**fig. 12**) est parfaitement éclairante : seules six des vingt-huit céramiques de la collection ne se réfèrent pas au thème récurrent de l'intervention du cheval dépourvu de caparaçon, *peto*.

Figure 12



Pablo Picasso, Coupelles taumachiques du Musée d'art moderne de Céret, édition 2000, graphisme Etienne Sabench.

© Musée d'art moderne de Céret.

- 36 La série date pourtant de 1953, et le gouvernement de Primo de Rivera avait imposé le *peto* quelque trente années plus tôt (1921). Une telle protection répondait autant à des impératifs économiques qu'à la sensibilité d'un public désormais rebuté par le spectacle des éentrations équines ; elle accompagnait la « révolution » due au torero Juan Belmonte qui concentra la confrontation entre le taureau et l'homme dans un espace étroit et la limita à des mouvements toujours plus hiératiques. Quel motif était-ce là pour le peintre que ce cheval réduit au rôle de véhicule blindé porteur d'un piqueur toujours plus vilipendé au fur et à mesure que le danger paraissait s'éloigner de lui ? Jusqu'alors, les acteurs de la corrida recherchaient avant tout l'efficacité technique, et cela suffisait à satisfaire le public, au-delà de l'émotion ressentie. Dans cette première moitié du xx^e siècle, les spectateurs voyaient s'effiloche les notions de mobilité, de danger, de brutalité, traditionnellement associées au spectacle taurin ; ils acceptaient de remplir les gradins pour apprécier les progrès accomplis dans la sélection des toros, ils commençaient à appréhender la science des « terrains » des toreros, ils savouraient la souplesse des mouvements de bras et de poignets plus que la vigueur et la vivacité des jambes. Pour répondre à leurs attentes, les touches d'art se concentraient sur l'action de façon plus intime.
- 37 Il n'est pas surprenant que l'introduction du caparaçon ait été suivie de près par le retour de la corrida de *rejón* dans les arènes espagnoles, comme s'il s'agissait de redonner un rôle essentiel au cheval et de combler l'absence relative de mouvement dans la corrida à pied. Les peintres pourtant n'en voulurent rien savoir, et ils s'obstinèrent à confondre art

tauromachique et *tercio* de pique effectué sans *peto*, confortés par le fait que le filtre de la représentation graphique évacue en grande partie les conséquences répugnantes de l'action véritable.

- 38 Les artistes semblent jeter un voile sur l'armure protectrice qu'ils tiennent peut-être pour une insulte à la fête des toros. C'est le cas de Picasso, de Braque et de bien d'autres. On ne trouverait à la rigueur qu'une exception avec Botero, mais il faut admettre que le peintre colombien trouve en la circonstance l'occasion rêvée d'ajouter un peu plus d'embonpoint à son habituel système stylistique.
- 39 Pourquoi donc s'entêter à réduire la représentation de la corrida au motif ternaire : le picador, sa monture et le taureau, alors que ceux qui déplacent véritablement les foules, les matadors, n'apparaîtraient que comme des subalternes ? On peut bien sûr répondre en arguant des prescriptions de l'art « universel », de sa prétention à exprimer une vision du monde dégagée d'un contexte culturel limité au local. Dans le cas d'espèce, et bien que le sujet réfère assez directement au monde ibérique et méditerranéen, on admettra que la trilogie de base intègre un faisceau d'éléments accessibles au plus grand nombre : l'opposition crue de la nature et du domestique, le cheval héros triste ou éclatant, le taureau porteur d'une polysémie millénaire, la place de l'homme dans cette relation agonistique primaire, et l'intermédiation enfin d'un outil commun à toutes les civilisations : la lance ou la pique⁴⁰. La lance, celle aussi pitoyable du Quichotte lancé contre les moulins, celle qui semble liée de façon indéfectible à Rossinante, celle qui se montrera impuissante à défendre Quijano contre le passage implacable d'un troupeau de taureaux de combat lancé sur le chemin poudreux qui le ramène chez lui pour son dernier repos⁴¹. L'image fabriquée se passe aisément de toute contextualisation précise, et le cheval éventré, l'homme transpercé, l'horreur magnifiée, touchent bien davantage la sensibilité de l'amateur d'art que celle du spectateur de la corrida soumis à l'expérience de l'instant.
- 40 L'acuité du regard de l'*aficionado* s'est forgée sur une forme de rationalité qui le conduit à discerner de l'art (et éventuellement du rituel) par-delà le spectacle sanglant ou émouvant proposé à la foule. Pas question ici de percevoir l'objet d'art comme un produit inerte, mais comme une fonction transcendante du regard, selon le mot d'Alain Roger⁴². Il faut dire que nous nous trouvons dans le contexte très particulier d'un art éphémère pour qui la participation du regard de l'autre et le contexte social constituent des composantes essentielles.
- 41 Luis Miguel Dominguín, célèbre torero des années 1950-1960 et ami de Picasso, disait de la grandeur de la tauromachie qu'elle
 est le fruit de cette facilité difficile, fille d'une technique qui nous donne l'air d'être naturel, voire d'improviser. Quand nous paraissions être le plus spontanés, il se peut que nous soyons en train de recueillir les fruits de nombreuses années d'expérience, de luttes, de connaissance des taureaux (...) ⁴³.
- 42 Pratiqué à pied ou à cheval, tout l'art du torero se construit en fait largement au cours des *tientas* de sélection évoquées plus haut. Le torero y peaufine le geste technique, son approche des bêtes, mâles ou femelles ; mais comme on l'a vu, il ne se laisse aller à son inspiration éventuelle qu'après qu'il en a été prié par son hôte, l'éleveur (**fig. 13**). Difficile cependant de qualifier de véritablement « artistique » cette séquence de consolidation du savoir-faire, pour parfaite et émouvante qu'elle apparaîtrait, car elle n'est pas fondée sur la notion d'échange⁴⁴. L'art taurin ne parvient à survivre à l'effacement immédiat que parce qu'il exige un partage du plaisir de la réussite, et fait du spectateur l'un des moteurs

de l'exécution de la *faena*, par ses réactions immédiates d'abord, par les commentaires qu'il transmettra dans la rue et dans les bars ensuite⁴⁵. Peu importe que le discours énoncé s'éloigne de la réalité, dès lors que l'impression visuelle et émotionnelle s'impose au détriment d'une expérience éventuellement imparfaite. Comme le disait Vico :

aussi les poètes s'éloignent-ils des formes quotidiennes du vrai, afin de le figurer sous ses aspects plus élevés, et délaissent-ils la nature incertaine, pour suivre la nature constante. Ils s'attachent au faux pour être en quelque manière plus véridiques⁴⁶.

- 43 Et c'est sans doute précisément dans sa quête de l'illusoire que la corrida dépasse la forme ritualisée qu'elle prescrit au torero, au rebours des principes suivis par les artistes d'autres disciplines soucieux de refuser tout rituel « en tant que stéréotypes académiques stériles⁴⁷ ».

Figure 13



Fernando Robleño toréant un toro de Peñajara "a puerta cerrada", sans aucun spectateur, 20 heures, septembre 2012.

Phot. D. Fournier. © D. Fournier.

- 44 En quelque sorte, l'art ressenti n'émanerait pas de la seule dimension esthétique, aussi patente fût-elle sur le sable de l'arène, mais d'une autre chose indéfinissable qui naîtrait d'un échange privilégié avec un spectateur se sachant incapable d'exprimer par lui-même (la peur anesthésiante...) son désir de voir le rite ajouter « la puissance de l'agir⁴⁸ » à sa conception d'une relation harmonieuse entre l'homme et l'animal, une manière d'appréhender le monde qui participe de son patrimoine culturel, et donc de sa façon de vivre ensemble.
- 45 On comprend aisément que le contexte socio-culturel marque l'œuvre taumachique. Nous avons suggéré plus haut qu'il était possible de revendiquer une dimension artistique

pour le façonnage de la matière première utile à la corrida équestre, le taureau bien sûr, mais aussi le cheval. Référons-nous à présent à l'Andalousie et à l'importance particulière qu'elle attribue à l'esthétique du quotidien. Ici, qu'on se trouve en ville ou à la campagne, il n'est pas rare de surprendre quelqu'un affirmer à propos d'un comportement ou d'une réalisation quelconque, même infime : « *Esto tiene arte* » (il y a de l'art là-dedans). Particulièrement présente dans le rite, comme lors des processions de la Semaine sainte ou le pèlerinage du Rocío, l'expression artistique relève en fait davantage d'un « usage interne » que d'une offrande à la divinité. Elle vise à affirmer aux yeux du monde l'excellence de l'acquis technique, la capacité à transmettre des formes esthétiques reconnues de générations en générations. L'art devient une manière essentielle d'investir une ligne de démarcation en se positionnant par rapport aux deux côtés d'une frontière préalablement établie : on se rassure en interne en affirmant sa maîtrise des savoir-faire et son contrôle du temps ; on exprime sa volonté de communiquer vers l'extérieur en exhibant la transcendance esthétique atteinte. Cela est vrai d'une confrérie à l'autre, d'un quartier à l'autre (avec parfois quelques nuances de caractère social), et bien sûr d'une ville à l'autre.

- 46 Chaque cité revendiquant sa propre conception du beau, celle-ci ne manque pas de se répercuter sur la tauromachie, intimement liée à la notion de terroir. Et puisque les réactions du public varient d'une arène à une autre, d'une région à une autre, d'un pays à un autre, la façon de toréer s'en ressent parfois, même chez les grands toreros au style pourtant affirmé. Il en va de même pour l'attrance particulière que certaines communautés ont pour la corrida équestre, au détriment ou non de la corrida à pied. Observons par exemple la relation qu'entretient le village andalou de Villamanrique de la Condesa avec la célèbre feria d'avril de Séville. Elle se concentre en fait sur la matinale du dimanche traditionnellement réservée à la corrida de *rejón* quand le maire affrète un autocar permettant à ses administrés de se rendre à la course, comme s'il s'agissait pour eux d'un événement identitaire à marquer d'une pierre blanche.

Figure 14



Chevaux dans la marisma, près du village de Villamanrique de la Condesa (province de Séville).

PHOT. D. FOURNIER. © D. FOURNIER.

- 47 La connaissance des structures socioculturelles anciennes du village nous aurait pourtant préparés à un rejet farouche de tout ce qui a trait au cheval : si Villamanrique est renommé dans toute la zone pour la qualité de ses chasseurs, ce n'est pas seulement pour

les tableaux réalisés par l'aristocratie cavalière régionale dans l'immense réserve « sauvage » environnante (le Coto de Oñana, devenu Doñana) contrôlée depuis des siècles par de grandes familles⁴⁹, mais surtout pour l'efficacité de ses braconniers à pied (*furtivos*) dans l'art de prélever une part raisonnable du gibier et de la flore de la maremme dont sont avides les gourmets de la ville. Des braconniers de toute sorte que, jusqu'à l'époque de la transition démocratique, la *guardia civil* montée mettait un zèle extrême à pourchasser lorsque les propriétaires locaux montés sur leurs grands chevaux la sollicitaient afin de maintenir leurs privilèges : « *Los caballos negros son. / Las herraduras son negras. / Sobre las capas relucen / manchas de tinta y cera. / Tienen, por eso no lloran / de plomo las calaveras*⁵⁰ ».

- 48 Le penchant actuel pour le cheval étonne donc sur un territoire marqué à la fois par des rapports sociaux d'une extrême dureté (typiques d'une agriculture de grands domaines), et par une intimité réelle avec une nature peu domestiquée (**fig. 14**). La récente recomposition géographique et sociale du paysage agricole a cependant entraîné une modification du rapport au cheval dans le village en même temps que se développait à l'extérieur la corrida de *rejón*, séduisant plus souvent les publics ruraux que les aficionados de la ville. À présent, une partie de l'économie de Villamanrique dépend de l'entretien et le gardiennage des chevaux des citadins, tandis que la tradition taurine associée aux élevages de la *marisma* (les fameux Pablo Romero par exemple) se perpétue. Ne peut-on pas avancer que c'est par la prise de contrôle progressive des deux animaux jadis objets de crainte que la qualité des rapports sociaux et culturels à l'intérieur de la bourgade a favorablement évolué ?
- 49 Ainsi donc, le cheval de race, mieux accepté socialement, redevient le héros de la fête dans certaines circonstances. À l'inverse, le taureau combattu par les *rejoneadores* tend à perdre de son prestige. Produit d'élevages souvent peu prisés par les toreros à pied, il retourne à une sorte d'anonymat parce qu'on ne lui demande que de permettre au couple cheval/torero de briller sans nécessairement faire preuve d'une bravoure exceptionnelle, condition première du triomphe du torero à pied. Le public ici ne se déplace que pour le *rejoneador* et son piquet. Il vient voir des chevaux de race identifiés par leur nom, des chevaux de la classe des puissants qu'il avait longtemps admirés et craints à la fois ; il vient apprécier en piste, et face au bovin, le résultat artistique d'une technique de dressage qu'il est désormais en mesure d'assumer lui-même au quotidien, ou en concours sous la forme de *doma vaquera*.

Conclusion : représenter l'art tauromachique ?

- 50 Il reste maintenant à nous poser une ultime question : pourquoi l'art tauromachique inspire-t-il si peu les artistes plasticiens de qualité ? Le schème de la corrida n'a certes jamais manqué d'attirer les artistes, mais c'est souvent dans le but d'illustrer l'ambiance d'une arène (**fig. 15**) ou d'une place de village à l'occasion d'une *capea* ; le dispositif architectural et officiel autour de l'événement ; la mort du torero ; la préparation du taureau à la mort, et bien sûr l'inévitable confrontation avec le picador.

Figure 15



Van Gogh, Vincent. *Arena at Arles*. Oil on canvas. 73x92 cm. France. 1888. Inv. no. GE-6529.
© The State Hermitage Museum, St. Petersburg. Photo Vladimir Terebenin.

- 51 Alors que les portraits de toreros sont légion, la figuration des passes de cape ou de muleta (dans lesquelles l'art est maintenant censé se nicher) n'a trouvé sa voie que récemment, sans doute parce que l'art pictural tend à se conceptualiser toujours davantage, et qu'il a choisi de dédaigner la représentation « objective » de la nature.
- 52 J'avais suggéré il y a quelques années que la corrida pouvait être tenue pour un rite chargé de transmettre un mythe par l'intermédiaire d'un interprète qui serait le torero⁵¹. Tout se passe comme si, dans le rite taumachique, l'inspiration ne pouvait être nourrie que par l'idée qui le sous-tend, c'est-à-dire le mythe avec l'image du monde et les principes fondateurs du groupe qu'il renvoie [nature (sauvage)/culture (domestication) ; noblesse/plèbe ; exceptionnel/quotidien ; guerre/agriculture, etc.]. Les éléments de structure fondamentaux s'imposent clairement sur les façons à la fois anecdotiques et éphémères de les transcrire dans la réalité. Ainsi, Picasso ne retranscrit-il, de façon exceptionnelle, le travail à la cape que parce qu'il y voit une dimension christique (est-ce parce que, selon le peintre Gromaire, il aurait été « Espagnol de Montmartre, (...) frère du Pierrot de Willette amoureux du suicide, puis repris par le mirage rouge de la cape et ne sachant plus s'il est « toro » ou toréro »⁵² ?). De son côté, le Bacon taurin semblait s'enivrer dans un mouvement irrépressible, proche de la conception de José Bergamín sur le rapport entre taumachie à pied et géométrie élaborée autour du principe de circularité⁵³. Braque ou Picabia, eux, figeaient l'attente, faisaient ressortir l'incertitude et la peur. Plus récemment, Barceló a retranscrit des passes de cape en adoptant le point de vue distancié du spectateur.

- 53 En fait, si nous réexaminons la possible dimension artistique de la corrida, nous observerons que le *torero* à pied issu de la révolution de Juan Belmonte ne s'identifie plus dans une tauromachie de mouvement occupant l'ensemble de la piste au moyen de l'action des jambes et des bras, mais qu'il se confond avec une tauromachie statique, centrée sur la verticalité du torero, et valorisant la fixité des pieds et la souplesse du poignet. L'émotion survient dans le détail, dans l'intimité créée entre l'homme et la bête, dans la façon que le torero ajuste son rythme à celui de son opposant (certains parlent d'« accouplement »). Plus que jamais la plastique tauromachique correspond, si on lui applique le mot de Gromaire (1980 : 172), à « l'expression de ce grand rythme qui dans l'univers relie la partie au tout »⁵⁴. La photographie, le cinéma, et disons, un graphisme facile peuvent rendre compte de cette nouvelle esthétique ; la peinture ou la sculpture sincères, beaucoup moins.
- 54 Mais que dire de la tauromachie à cheval ! L'imbrication de plusieurs processus artistiques y est patente, le contrôle des espaces y est une nécessité, le rapport entre hiératisme et mouvement y est complexe⁵⁵. La centralité spatiale s'articule autour du taureau. Tout en utilisant la même matière première que la corrida à pied, c'est-à-dire le taureau, le processus de création se complique incroyablement dès l'instant que l'on demande au cheval d'accomplir plusieurs fonctions et de se démarquer du caractère mécanique généralement attribué à l'outil. Comment s'étonner dans ces conditions que les plasticiens ne se soient que rarement souciés d'en faire le motif d'une de leurs œuvres ?
- 55 Concentrons-nous un instant encore sur les deux animaux qui n'ont jamais cessé de constituer des motifs essentiels du mythe et du rite. Nous admettrons qu'ils sont des signes qui maintiennent leur rapport d'opposition (condition première du mythe) quel que soit le système de transformation auquel ils se retrouvent soumis. Il faut noter simplement que cette persistance résulte d'un procès d'inversion radicale des pôles, un animal venant prendre la place de l'autre lorsque surgit de l'extérieur un bouleversement dans les contradictions sociologiques que le rite est supposé transcender. Dans ces conditions, les animaux-signes répondent parfaitement à l'un des principes méthodologiques énoncés par Lévi-Strauss pour développer l'analyse structurale : « (...) le savoir théorique n'est pas incompatible avec le sentiment, [...] la connaissance peut être à la fois objective et subjective, enfin [...] les rapports concrets entre l'homme et les êtres vivants colorent parfois de leurs nuances affectives [...] l'univers entier de la connaissance scientifique (...) »⁵⁶. Dans ce cas d'espèce, même si le mythe réfère au taureau et au cheval génériques, il convient à un moment donné de transformation du rite de les identifier précisément au sein de leur famille biologique réciproque. Car, comme on a essayé de le montrer au cours de ce travail, au-delà du taureau générique ou du cheval générique, ce sont bien *une* race de taureau spécifique et *des* races de chevaux particulières qui entrent dans le jeu, et une telle différence permet évidemment de repérer comment le rite réussit son adaptation aux évolutions socio-culturelles sans cesser de transmettre le noyau central du mythe d'origine. Or dans celui-ci, le cheval et le taureau sont le plus souvent pensés en termes d'opposition alors qu'ils ont été institués représentants privilégiés de la nature en même temps que marqueurs vivants de l'état d'avancement technique de la société ; cela signifie que leur dualité est conçue dans une perspective de complémentarité agissante indispensable à la reproduction du groupe.
- 56 Les arts plastiques sont sans doute aptes à rendre compte de la situation d'un rite à un moment donné, d'en représenter certaines séquences. Ils ne parviennent pas cependant à

retranscrire les éléments de la mise en scène rituelle qui ne relèvent pas de la structure mais qui, parce qu'ils mobilisent l'affect et l'émotion, dépassent la composition syntagmatique du rite pour aboutir parfois à une forme d'expression artistique, comme le serait une façon précise de donner des passes, à pied ou à cheval. Lorsque la dimension artistique vient se greffer sur le rite, on peut considérer, en extrapolant ce que nous dit Godelier⁵⁷, qu'elle agit en tant que médiateur essentiel et permet au rite de toucher au plus près le vécu des assistants. Elle améliore par son immatérialité la transmission du message et du sens attendu du mythe, elle justifie la fonction du rite comme opérateur de la fusion entre les représentations, les modes de jugement du spectateur (sur la réussite ou non du mouvement, l'impression artistique, la conformité aux règles), et l'émotion ressentie individuellement.

- 57 Comme pour confirmer ce point, le grand torero sévillan Pepe Luis Vázquez reconnaissait que « le toreo n'est pas un art qui puisse être conservé sur une bande, mais dans la pensée, ou dans un coin du cœur d'un spectateur sensible, qui en voyant une chose qui lui plaît, la conserve dans sa rétine⁵⁸ ». On a coutume de dire d'un tableau, d'une statue, ou d'un poème qu'ils ne peuvent prétendre à l'existence que parce qu'ils s'adressent à l'homme hors de son époque ; l'œuvre éphémère véhiculée par la tauromachie fait, elle, nécessairement appel à une conception distincte du temps et de l'espace. C'est probablement en cela que le rite taurin, magnifié par l'apport artistique, parvient à atteindre à une dimension patrimoniale, parce qu'il exprime dans l'expérience concrète de chaque individu la vision idéale que le groupe a du monde.
- 58 À ce titre, l'expérience montre que l'artiste éprouve quelque embarras à créer à partir d'un modèle qui serait lui-même porteur d'un art insaisissable, et demeurerait lié à des valeurs patrimoniales reconnues. D'où la question qu'il paraît difficile d'éviter : est-il possible, est-il souhaitable de représenter un art par un autre art ? Si nous répondons par la négative, alors nous admettons que le picador ne sera jamais justifié à revendiquer une dimension véritablement artistique pour son travail, au contraire du *rejoneador* pour sa production en piste, étant bien entendu que le résultat tangible de l'art tauromachique, la mort du taureau, ne saurait constituer en lui-même une œuvre d'art. Si l'œuvre d'art parvient à exister au cœur du processus tauromachique, c'est qu'elle profite des possibilités offertes par le rite et qu'elle trouve sa place dans un je-ne-sais-quoi éphémère dissimulé au-delà de la technique, suscité et ressenti par le spectateur. Il sera toujours bon ensuite de discuter à l'infini de la réalité de ce qu'on a cru contempler (**fig. 16**).

Figure 16



Le cheval remplacé par l'automobile pour les travaux d'élevage au quotidien, Estrémadure (mars 2013).

Phot. D. Fournier. © D. Fournier.

BIBLIOGRAPHIE

Campos Cañizares, José. *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: Técnicas y significado socio-cultural*. Séville, Fundación Real Maestranza de caballería de Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

Daza, Josef. *Precisos manejos y progresos del arte del toreo*. Séville, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, 1999.

Digard, Jean-Pierre. *L'homme et les animaux domestiques. Anthropologie d'une passion*. Paris, Fayard, 1990.

Dominguín, Luis Miguel. « Préface », in Picasso, Pablo. *Toros y toreros*. Paris, Éditions Cercle d'Art, 1961.

Fournier, Dominique. « Les toros comme mode de transmission du mythe », *Cahiers ethnologiques*, n.s, 11 Jeux et enjeux du taureau, 1990 : 51-63.

Fournier, Dominique. « Le taureau comme outil d'acculturation », *L'Homme*, 136, oct-déc., 1995 : 53-73.

Godelier, Maurice. *Lévi-Strauss*. Paris, Seuil, 2013.

- Gracián, Baltasar. *Traitées politiques, esthétiques, éthiques*. Paris, Seuil, 2005 (*L'honnête homme*, 1646).
- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962.
- López Martínez, Antonio Luis. *El mercado taurino en los inicios de la tauromaquia moderna*. Séville, Fundación Real Maestranza de caballería de Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013.
- Martín, Rubén Andrés. "Toros y cañas en la ciudad de México (siglos XVI y XVII)". *Revista de Estudios taurinos*. N°32, 2012: 103-136.
- Prieto Garrido, José Luis. *Cómo ver una corrida de rejones*. Cordoue, Almuzara, 2010.
- Rodrigo Estevan, Marí Luz. « Juegos y festejos en la ciudad bajomedieval: sobre el correr toros en la Daroca del siglo XV », in *Aragón en la edad media, homenaje a la Profesora María Luisa Ledesma Rubio*. Saragosse, Universidad de Zaragoza, 1993 : 747-761.
- Roger, Alain. *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Paris, Aubier, 1978.
- Rufino Martín, José. *Pinceladas sobre acoso y derribo de ganado vacuno*. Séville, Guadalquivir ediciones, 1996
- Savater, Fernando. Caracterización del espectador taurino, in *Arte y tauromaquia*, Madrid, Turner, 1983.
- Sigaut, François. *Comment Homo devint faber*. Paris, CNRS Éditions, 2012.
- Tacite. *Dialogue des orateurs*. Paris, Sillage, 2011.
- Tixera, Josef de la. *Las fiestas de toros* (édition facsimile de l'original publié en 1894 par D. Luis Carmen y Millan). Madrid, Centro de asuntos taurinos, 2012 (1801).
- Vico, Giambattista, in Pons, Alain. *Giambattista Vico, Vie de Giambattista Vico écrite par lui-même. La méthode des études de notre temps ; présentation, traduction, et notes par Alain Pons*. Paris, Grasset, 1981 (1708).
- Viforcós Marinas, Maria Isabel. *El León barroco: los regocijos taurinos*. Léon, Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 1992.
- Witz, Emmanuel. *Combat de taureaux en Espagne*. Madrid, Guillermo Blázquez, 1993 (facsimile d'un manuscrit de 1750 par la Consejería de Cooperación de la Comunidad de Madrid)
- Zumbiehl, François. *Des taureaux dans la tête*. Paris, Autrement, 1987.

NOTES

1. - VIFORCOS MARINAS, Maria Isabel. *El León barroco: los regocijos taurinos*. Léon : Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 1992, p. 147.
2. - Guillaume Araceli, spécialiste de l'histoire de la tauromachie, fait remarquer que la plupart des Grands d'Espagne, à quelques exceptions remarquables près, préféraient rester spectateurs (communication personnelle).
3. - GRACIÁN, Baltasar. *Traitées politiques, esthétiques, éthiques*. Paris : Seuil, 2005 (*L'honnête homme*, 1646), p. 270.
4. - En particulier, les Tlaxcalteca, d'origine nahua, adversaires traditionnels des Aztèques, qui s'étaient alliés très vite aux conquistadors espagnols pour lutter contre leur ennemi ancestral, puis participer aux expéditions lancées contre les groupes chichimeca nomades qui occupaient les vastes territoires au nord-ouest du plateau central. Les animaux d'élevage étant pratiquement inconnus dans la culture centre-américaine, le couple homme/animal impressionnait tout

particulièrement des guerriers exercés à des combats visant moins à tuer qu'à s'emparer de futures victimes sacrificielles.

5. - RUFINO MARTÍN, José. *Pinceladas sobre acoso y derribo de ganado vacuno*. Séville : Guadalquivir ediciones, 1996, p. 74.

6. - *Partida* II, titre 21, loi 10 : « Les *caballeros* doivent être bons connaisseurs en chevaux et en armes.[...] Et entre toutes ces choses qu'ils doivent connaître parfaitement, il en est une qui dépasse toutes les autres : connaître le cheval, car dans la mesure où le cheval est grand et beau, s'il arrivait que la *caballero* ne soit pas de bonnes manières et qu'il ne soit pas fin connaisseur en la matière, il lui adviendrait deux maux : le premier, qu'il perdrait tout ce qu'il a donné pour lui ; le second, qu'il pourrait se retrouver en danger de mort (...) ».

7. - MARTÍN, Rubén Andrés. « Toros y cañas en la ciudad de México (siglos XVI y XVII) ». *Revista de Estudios taurinos*. n° 32, 2012, p. 103-136, p. 128.

8. - MARROQUI, José María. *La Ciudad de México* (T. II). Mexico : Jesús Medina, 1969 (1900), p. 500.

9. - Cela impliquait pourtant des coûts considérables et des risques pour les chevaux que les nobles rechignaient de plus en plus à assumer. C'est une des raisons de la désaffection progressive de l'aristocratie. Une désaffection que les Bourbons s'empressèrent d'entériner, prétendant imposer une réglementation qui paraissait inéluctable.

10. - MARTÍN, Rubén Andrés, *op. cit.*, p. 126.

11. - Cité par Campos Cañizares (CAMPOS CAÑIZARES, José. *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: Técnicas y significado socio-cultural*. Séville : Fundación Real Maestranza de caballería de Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p. 154 sq). Cárdenas précise que « en public, il faut toujours donner la préférence à la prudence, la modestie et la sagesse... ». On retrouve là le mépris généralement affiché sous toutes les latitudes pour le guerrier par trop intrépide, inconséquent. Le courage et la force ne suffisent pas, il faut y adjoindre la sagesse, et sans doute le pouvoir d'exemplarité, d'entraînement.

12. - CAMPOS CAÑIZARES, José, *op. cit.*, p. 145, cite le *Discurso de la caballería del torear* de P. Mesía de la Cerda en 1653 : « la lutte se fait avec une brute avec laquelle on ne peut passer le moindre pacte [contrairement aux guerriers humains], de force inégale, résolue à aller jusqu'au bout, incertaine dans la manière, un ennemi sans limite en somme ».

13. - Suárez de Peralta en 1580, cité par le marquis de LA TORRECILLA. *Indice de bibliografía hípica española y portuguesa*. Madrid, Est : Tipográfico de Rivadeneyra, 1916-1921, p. 36.

14. - VIFORCOS MARINAS, Maria Isabel, *op. cit.*, p. 148.

15. - *Diccionario de la Academia*, édition de 1737.

16. - Les informations techniques sur la *corrida de rejones* proviennent essentiellement de l'ouvrage de PRIETO GARRIDO, José Luis. *Cómo ver una corrida de rejones*. Cordoue : Almuzara, 2010.

17. - Certains ont voulu voir dans l'imposition renouvelée par les Bourbons de la monte à bride à l'aristocratie espagnole une forme d'interdiction de la pratique tauromachique. Or, même si cette technique est en effet incompatible avec le *rejoneo*, les raisons de l'absence directe des nobles dans le *ruedo* restent bien différentes.

18. - SIGAUT, François. *Comment « Homo » devint « faber » : comment l'outil fit l'homme*. Paris : CNRS Éditions, 2012, p. 132.

19. - On en resterait ainsi volontiers à l'opinion émise par Manuel Alvarez (ALVAREZ, Manuel, Conde de Grajal. *Manejo Real en que se propone lo que deben saber los caballeros en esta facultad, para llenar con la práctica este gran nombre; y lo que si gustare su aplicacion, podrán adelantar, para saber por sí hacer un caballo, como cualquiera Picador*. Madrid : Tomás Rodriguez, 1733) sur la nécessité d'adapter ses techniques aux conditions « naturelles » du poulain, et « vous apprendrez ainsi (p. 220), vous les cavaliers, picadors, et amateurs, qu'il n'y a pas un cheval qui puisse se défendre des deux rênes de la doctrine, qui sont la patience, et la prudence ».

20. - TACITE. *Dialogue des orateurs*. Trad. Jean-Louis Burnouf, Christophe Masson. Paris : Sillage, 2011, p. 21.

21. - Le plus célèbre cheval de *rejoneo*, Cagancho, propriété de Hermoso de Mendoza, constituait une exception. Lusitanien de bonne souche, il ne présentait aucune des caractéristiques physiques et mentales souhaitées et ne trouvait pas preneur dans les prés. Pourtant, « le cheval Cagancho restera dans l'histoire de la tauromachie comme un torero de génie (...) ». Jacques Durand, *Libération*, 12 juillet 2002.
22. - Rappelons que les anciens Mexicains n'avaient domestiqué que le dindon et le chien de bouche.
23. - FOURNIER, Dominique. « Le taureau comme outil d'acculturation ». *L'Homme*, 136, oct.-déc. 1995, p. 53-73.
24. - TIXERA, Josef de la. *Las fiestas de toros* (édition facsimile de l'original publié en 1894 par D. Luis Carmen y Millan). Madrid : Centro de asuntos taurinos, 2012 (1801), p. 42.
25. - Il existe des championnats régionaux et nationaux organisés très officiellement.
26. - Cette *cuadrilla* se structure sur le patron des équipes travaillant dans l'agriculture, formées du *maestro* et de ses *peones* (trois à pied, et deux picadors) qui peuvent être fixes pour les toreros bénéficiant d'un nombre suffisant de contrats, ou recrutés à chaque course pour les plus humbles.
27. - Je me demande si la pique ne sert pas également à faire saigner l'animal au cours du combat afin d'améliorer la qualité de la viande par la libération progressive des toxines contenues dans les muscles avant même l'intervention rapide des bouchers dans le *desolladero* une fois la dépouille de l'animal évacuée de la piste.
28. - Essentiellement, sur des critères de perfection physique d'une part, d'excellence de la *reata*, la filiation, d'autre part.
29. - LÓPEZ MARTÍNEZ, Antonio Luis. *El mercado taurino en los inicios de la tauromaquia moderna*. Séville : Fundación Real Maestranza de caballería de Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, p. 150.
30. - D'après un contrat plus tardif passé à Séville en 1826. Il est probable que les chevaux étaient de meilleure qualité au XVIII^e siècle.
31. - DAZA, Josef. *Precisos manejos y progresos del arte del toreo*. Séville : Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, 1999.
32. - LÓPEZ MARTÍNEZ, Antonio Luis, *op. cit.*, p. 151.
33. - L'auteur remarque dans une note qu'on ne commercialisait pas la viande des chevaux tués, au contraire de celle des taureaux, et il se demande avec justesse si cette prévention n'était pas liée au peu de place accordée à cette viande dans le système alimentaire andalou. *Ibid.*, p. 152.
34. - Qui répondaient assez bien à la classification des actions énoncée par Digard (DIGARD, Jean-Pierre. *L'homme et les animaux domestiques. Anthropologie d'une passion*. Paris : Fayard, 1990, p. 202) : le contrôle de la reproduction, la fourniture de l'alimentation, la défense contre les agressions de toute nature.
35. - Voir le site : <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/un-garrochista/> [consulté le 25/05/2016].
36. - Voir le site : <http://www.carmenhyssenmalaga.org/es/work/91> [consulté le 25/05/2016].
37. - LÓPEZ MARTÍNEZ, Antonio Luis, *op. cit.*, p. 154.
38. - Voir le site : <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=La%20muerte%20del%20maestro&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null> [consulté le 25/05/2016].
39. - Voir le site : https://fr.wikidia.org/wiki/Fichier:La_muerte_del_picador.jpg [consulté le 25/05/2016].
40. - Voir le site : http://elpais.com/diario/2007/10/31/paisvasco/1193863207_850215.html [consulté le 25/05/2016].
41. - Livre II, chap. LVIII. Brisé, se sentant enfin totalement impuissant face aux aléas de son destin, don Quichote en perd toute envie de se nourrir, contrairement à Sancho : « Mange mon

ami, [...] nourris cette vie à laquelle tu tiens tant, et laisse-moi mourir sous le poids de mes pensées et sous les coups de ma destinée. Je suis né, Sancho, pour vivre en mourant, et toi pour mourir en mangeant » (chap. LIX).

42. - ROGER, Alain. *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Paris : Aubier, 1978.

43. - DOMINGUÍN, Luis Miguel. « Préface ». Dans PICASSO, Pablo. *Toros y toreros*. Paris : Éditions Cercle d'Art, 1961, p. 10.

44. - Car le matador torée aussi pour lui-même, et certaines *tientas* auxquelles n'assiste qu'un nombre très restreint d'invités procurent parfois de grandes émotions, même si elles paraissent libérées du poids d'un danger trop important, l'un des fondements de l'art tauromachique public.

45. - FOURNIER, Dominique. « Del bar como lugar de expresión del arte taurino ». Dans FOURNIER, Dominique et ÁVILA, Ricardo (dir.). *Modos de beber*. Guadalajara (Mex) : Universidad de Guadalajara, collection Estudios del Hombre, 2014, p. 187-201.

46. - VICO, Giambattista. Dans PONS, Alain (éd.). *Vie de Giambattista Vico écrite par lui-même. Lettres. La méthode des études de notre temps*. Paris : Grasset, 1981 (1708), p. 65.

47. - SAVATER, Fernando. « Caracterización del espectador taurino ». Dans SAURA, Antonio et al. *Arte y tauromaquia*. Madrid : Turner, 1983, p. 123.

48. - GODELIER, Maurice. *Lévi-Strauss*. Paris : Seuil, 2013, p. 442.

49. - Les Orléans et Bragance, les Medina Sidonia entre autres.

50. - GARCIA LORCA, Federico. *Romance de la Guardia civil española*.

51. - FOURNIER, Dominique. « Les toros comme mode de transmission du mythe ». *Cahiers ethnologiques*, n. s. 11, Jeux et enjeux du taureau, 1990, p. 51-63.

52. - GROMAIRE, Marcel. *Peinture. 1921-1939*. Paris : Denoël/Gonthier, 1980.

53. - Voir le site : <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/languages/espanol/colecciones/obras-maestras/obras1476/estudio-para-una-cor/estudio-para-una-cor> [consulté le 25/05/2016].

54. - *Ibid.*, p. 72.

55. - Voir le site : <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2C05PC79R24OB&SMLS=1&RW=1216&RH=854> [consulté le 25/05/2016].

56. - LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962, p. 53.

57. - GODELIER, Maurice. *Op. cit.*, p. 441.

58. - ZUMBIEHL, François. *Des taureaux dans la tête*. Paris : Autrement, 1987, p. 43.

RÉSUMÉS

Les amateurs de tauromachie tendent à réduire la corrida à trois éléments : le torero, le taureau, et le spectateur. Le cheval a pourtant toujours constitué un élément essentiel de la fête, même après le passage au XVIII^e siècle de la corrida équestre à la corrida à pied, populaire. Paradoxalement, les arts plastiques accordent plus d'attention au cheval lorsqu'il cesse d'être un des héros de la fête pour devenir l'outil du picador à la lance. En dehors de l'arène, on insisterait sur l'essentialité de la fonction de la pique alors que la plupart des spectateurs aficionados ne lui reconnaissent pas de valeur esthétique. De la difficulté pour certains arts de rendre compte d'un art surtout fondé sur l'émotion ?

The aficionados tend to reduce the bullfight to just three elements: the bullfighter, the bull, the spectator. However, the horse has always been an essential part of the festival, even after the substitution of the equestrian bullfight for the more popular corrida "a pie". It seems paradoxical

that artists like Goya o Picasso have paid more attention to the horse once it ceased to be the festival's principal esthetic focus and became, instead, a simple tool of the picador. Outside the bullring, we would insist on the importance of the picador and his spear even though, as a general rule, aficionados do not attribute it with esthetic value.

INDEX

Mots-clés : tauromachie, Espagne, arts plastiques, histoire, technique, représentation de l'art

AUTEUR

DOMINIQUE FOURNIER

(CNRS/MNHN) dfournier@mnhn.fr