

Bullfighting and temporalities: a system of transformations between sports and performing arts

Frédéric Saumade

▶ **To cite this version:**

Frédéric Saumade. Bullfighting and temporalities: a system of transformations between sports and performing arts. Temporalités : revue de sciences sociales et humaines, 2017, 25, 10.4000/temporalites.3612 . hal-01788993

HAL Id: hal-01788993
https://amu.hal.science/hal-01788993

Submitted on 9 May 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.

Tauromachies et temporalités : un système de transformations entre sport et art du spectacle

Frédéric Saumade

Aix-Marseille Université
CNRS, Idemec, Aix-en-Provence, France
MMSH, 5 rue du Château de l'horloge
BP 647, 13 094 Aix-en-Provence
frederic.saumade@univ-amu.fr

Temporalités 25, URL : http://temporalites.revues.org/3612 ; DOI : 10.4000/temporalites.3612

Résumé : À partir d'une mise au point théorique sur les similitudes et différences formelles entre le « système des sports » et les spectacles tauromachiques, mêmement caractérisés par un processus de rationalisation du rapport au temps, l'auteur, suivant une méthodologie structuraliste et comparative fondée sur une ethnographie localisée entre l'Europe du sud-ouest et l'Amérique du nord, met en exergue la relativité culturelle des jeux d'arènes. Il montre que les principes de temporalité observés dans les différents types de spectacles, de la corrida espagnole au rodéo américain, avec ou sans mise à mort, se résolvent en un quadrant, soit une structure de corrélations et d'oppositions à quatre termes qui donne toute sa cohérence à un mode de performance paradoxal, oscillant constamment entre sport, cirque, tragédie, comédie et gestion du cycle de la vie et de la mort par la confrontation de l'humain et de ses animaux d'élevage.

Abstract : Focusing on the formal resemblances and differences between the rules of the « system of sports » and that of the tauromachy spectacles, both rules being generally characterized by a rationalistic concept of timing, the author, who makes use of a structuralist methodology based on a comparative ethnographic survey (from South Western Europe to North America), highlights the relativity of the arena games. He shows that the principles of temporality as they are observed through the different kinds of spectacle, from Spanish *corrida* to American rodeo, with or without killing the animal, may be reduced to a quadrant, that is to say a four parts structure of correlations and oppositions. Such a structural formula bestows all its coherence to a paradoxical performing mode who constantly swings between sport, circus, tragedy, comedy and control of life-and-death cycles through the confrontation of humans and their breeding animals.

Sur le frontispice du premier manuel de tauromachie, *La tauromaquia o arte de torear* (1796), publié sous la signature du matador sévillan José Delgado alias Pepe Illo, une gravure, devenue iconique, représente le maestro, un taureau gisant à ses pieds, tenant de la main droite son épée et de la main gauche une montre. La quiétude légèrement souriante et efféminée du matador paré de ses atours de spectacle, sa posture équilibrée, bras écartés vers le bas, comme pour signaler l'accomplissement du travail dans les formes, indiquent clairement l'éthique rationaliste derrière la violence du combat. La décision virile et guerrière

qui s'exprime de la main droite de l'*espada* – « épée », métonymie usuelle à l'époque pour désigner le matador – est heureusement contrebalancée par le sens de la mesure et l'exigence de précision temporelle figurés par la main gauche. Cette dernière, sur une autre version de la gravure, ne tient pas une montre mais une muleta, soit le morceau de flanelle rouge que les matadors utilisent comme leurre pour fixer l'attention de l'animal, le tromper par des passes, et enfin, au moment de l'estocade, détourner sa tête vers la droite et le bas afin de plonger vers le haut en direction du garrot, y engager l'épée et s'échapper par le côté gauche du taureau[1]. La muleta, qui permet de combattre sans contact, en épuisant le taureau plutôt qu'en le blessant, figure l'intelligence humaine dominant la force brute de l'animal. Depuis lors, l'utilisation de la muleta s'est considérablement affinée dans le sens d'une esthétique chorégraphique, au point de constituer, pour les aficionados d'aujourd'hui, le principal attrait du spectacle. Or, même si la corrida de l'époque de Pepe-Illo, sorte de chasse à courre en cercle clos mêlant cavaliers picadors et péons sous les ordres de l'*espada*, était beaucoup plus fruste et chaotique que sa version contemporaine, l'intention était déjà manifeste : la main gauche, associée aux objets signifiant l'habileté, la technicité et la ponctualité de l'homme, était la main de l'art qui permettait de rendre acceptable, à « l'heure de vérité » (*la hora de verdad*), la mise à mort avec l'épée tenue de la main droite[2]. Loin de favoriser l'émulation de brutes sanguinaires ou de casse-cou inconscients, la tauromachie devait répondre aux critères techniques et temporels d'un savoir-faire efficace au sein d'un spectacle urbain codifié.

Tauromachie, rationalisme et système des sports

C'est le traité de Pepe Illo qui introduisit dans la langue espagnole le terme générique *tauromaquia* (« tauromachie »), défini par l'académie comme *arte de lidiar los toros en la plaza* (« art de combattre les taureaux dans l'arène »). Issu du grec *tauros makhê*, le vocable n'a rien d'un héritage antique en réalité. Il s'agit d'un bricolage savant à l'initiative, plutôt que de Pepe Illo lui-même, matador analphabète, d'érudits espagnols de la fin du XVIII^{e} s. qui, outre leur goût des références à la culture grecque antique, s'entichaient, à l'instar de Goya, des traditions populaires et des types folkloriques nationaux. Or, il fallait donner du lustre à ce spectacle en pleine gestation qui, depuis la fin du XVII^{e} s., s'était progressivement substitué à la corrida chevaleresque propre aux anciennes fêtes nobiliaires espagnoles. Délaissée par l'aristocratie équestre, la pratique de la corrida donnait désormais la vedette à des personnages issus des marges de la société, vachers montés des marais de la Bétique et tueurs des abattoirs, dont les plus habiles étaient, à cette époque, recrutés pour officier dans l'arène (Saumade, 1994, p. 206-217). Les élites convenaient qu'il était indispensable d'encadrer le savoir-faire de ces personnages violents afin de le rendre compatible avec les mœurs des élites urbaines[3].

Le traité de Pepe Illo avait été rédigé par un certain José de la Tixera, suivant les indications techniques que lui avait données le maestro, afin de porter par écrit les préceptes d'une pratique qui relevait jusqu'alors essentiellement d'une tradition orale et de folklores ruraux et suburbains. Conçu pour rationaliser le spectacle et le savoir-faire de ceux qui l'animaient, le traité s'ouvrait sur la suivante exergue : « Toute action dans l'art de toréer a

[1] L'impact de cette image est aujourd'hui prolongé par internet : un simple clic sur Google permet de voir une série de gravures et de peintures de genre représentant Pepe-Illo, dans laquelle on remarque la redondance des différentes versions du fameux dessin à la montre (ou à la muleta).

[2] Et de nos jours encore, les passes données de la main gauche sont considérées comme plus méritoires que celles données de la main droite, car pour exécuter ces dernières, le matador utilise son épée (toujours tenue de la main droite) pour agrandir la surface de l'étoffe et leurrer plus commodément le taureau.

[3] Ces points d'ordre historique sont amplement développés dans mes deux premiers ouvrages (Saumade, 1994 & 1998).

ses règles fixes qui ne manquent jamais »[4]. Suivant l'esprit d'une bourgeoisie cultivée, partagée entre l'exaltation *costumbrista*, l'humanisme aristotélicien et les idées des Lumières, il importait d'affirmer l'infaillibilité d'une approche scientifique de la corrida à l'encontre des polémistes qui, bien avant que n'apparaisse le souci de protection des animaux, y voyaient un pur gaspillage économique et une scandaleuse exploitation d'individus déclassés prompts, par leurs folies, à mettre leur vie en danger dans l'arène [5]. Organisée par les élites et pratiquée par des marginaux, la corrida devait se fonder sur un savoir-faire, dont l'activité manufacturière de l'abattoir était l'origine et le spectacle urbain l'aboutissement. Or, qu'il s'agisse de logique productiviste (l'abattoir) ou de dramaturgie (l'arène), la mesure de l'activité humaine et de son efficience passait, comme dans tous les autres domaines de la modernité, par la précision du comput temporel : on comprend mieux dès lors la raison de l'allégorie du Pepe Illo à la montre.

L'organisation hiérarchique de la *cuadrilla* (équipe de toreros) distinguait les rôles subalternes des péons banderilleros et des picadors montés du rôle protagoniste du matador. Ce dernier, à pied comme ses péons, mais muni de l'épée, comme un noble, soutenait dans le spectacle une compétition avec ses pairs au cours de laquelle chacun à son tour, avec l'aide de sa *cuadrilla*, était tenu de combattre, l'un après l'autre, les taureaux qui lui avaient été attribués par tirage au sort. De cette concurrence, il ressortait des vainqueurs et des vaincus, en fonction du jugement que le public avait porté sur le spectacle et les performances respectives des *espadas*. Au XIX[e] siècle, le développement du règlement de la corrida eut pour corollaire l'intégration de ce dernier dans le cadre législatif espagnol où il est demeuré, avec des réformes ponctuelles, jusqu'à nos jours. Cette loi suivait une ligne rigidement rationaliste, répressive même, puisque le matador qui ne remplissait pas son obligation – tuer les taureaux dans le temps imparti – était appréhendé et jeté en prison à l'issue du spectacle.

Parallèlement, en Angleterre à la même époque, la codification des sports se faisait, non pas sous l'égide de l'État, mais d'associations, puis de fédérations. Cependant, la formalisation du « système des sports » passait par des procédés comparables à ceux que l'on observait concernant la tauromachie espagnole : la distinction des acteurs et de leur savoir-faire par rapport aux spectateurs, leur hiérarchisation à partir d'une compétition équitable, l'organisation réglementée du jeu, suivant des critères rationalistes d'organisation et d'appréciation des performances parmi lesquels la mesure du déroulement temporel des épreuves était un élément fondamental (Guttmann, 1978; Darbon, 2008). Pour autant, peut-on dire que la tauromachie, même si elle implique une performance athlétique ainsi qu'une rivalité entre les acteurs, appartienne au domaine des sports ? Est-il légitime, comme nous proposons de le faire à partir d'une allégorie horlogère et d'une concordance dans les processus historiques de rationalisation des règles du jeu, d'intégrer la corrida dans la thématique de ce dossier, « Temporalités et sports », alors même qu'elle suscite, aujourd'hui plus que jamais, une virulente polémique sociétale quant à sa licéité même, voire des interdictions, comme en Catalogne, ce qui n'est le cas d'aucun sport officiel ?

Relativité du sport et de la tauromachie

Sur ces dernières questions, des débats soutenus eurent lieu lors du colloque international sur la diffusion des sports organisé par Sébastien Darbon en 2010 dans le cadre de l'Idemec à la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme d'Aix-en-Provence, manifestation qui a donné lieu à la publication d'un numéro thématique d'*Ethnologie française* (2011). Sans

[4] *Toda suerte en el torero tiene sus reglas fijas que jamás faltan*. Pepe-Illo (1984 : 49).

[5] Voir par exemple les rapports à charge de Gaspar Melchior de Jovellanos 1963 [1796] et de José Vargas Ponce (1961 [1807]). De ce point de vue, l'exergue positiviste de la *Tauromaquia* apparaît tragiquement dérisoire, puisque l'infortuné Pepe Illo, qui avait prêté son nom à cet essai de rationalisation, finit ses jours en 1801 dans les arènes de Madrid encorné par un taureau.

entrer dans les détails de la discussion auxquels nous renvoyons le lecteur, il appert que si la corrida espagnole est effectivement structurée de façon globalement compatible avec le système des sports, la présence de l'animal et le traitement qu'il subit posent problème. L'affaire n'est pas simple cependant ; il convient de la traiter avec aussi peu d'a priori idéologique que possible.

Tout d'abord, contrairement à ce qu'une considération superficielle pourrait en laisser accroire, la corrida n'est en aucune façon une compétition entre l'homme et l'animal, puisque si le *toro bravo* (textuellement « taureau sauvage ») est bien combattu – nous y reviendrons –, il l'est selon des formes et un cours dramatique qui font de lui un partenaire plutôt qu'un adversaire. Une corrida réussie, en effet, peut être comprise comme un rite représentant la conquête par l'homme de la domestication des grands mammifères, notamment du bœuf, paradigme des civilisations de l'Ancien monde et de l'impérialisme ibérique, le comportement dans l'arène du *toro bravo* (en réalité un animal d'élevage rigoureusement sélectionné pour sa combativité) passant, sous l'effet du travail des toreros, d'une fougueuse agressivité à une docile collaboration avec l'homme et ses desseins esthétiques. De ce point de vue, le message n'est pas éloigné de celui qui sous-tend les épreuves de concours d'équitation. Et même si dans ces derniers le cheval n'est évidemment pas mis à mort, on conviendra qu'il souffre d'avoir été dressé, d'être bridé, monté et soumis à la discipline sportive. En fait, aucun sport employant des animaux ne pourrait échapper à l'accusation de maltraitance, surtout lorsque le militantisme radical va jusqu'à exiger la libération dans la nature de tous les animaux domestiques et donc la fin de leur exploitation par l'homme.

Ce point de confusion étant éclairci, posons que dans la tauromachie, comme dans toute sorte de sport, l'adversité oppose avant tout les humains entre eux. La compétition que les matadors soutiennent d'une course à l'autre donne lieu à un classement (*escalafón*) en fonction du nombre de corridas qu'ils toréent dans l'année et des succès obtenus, mesurés en nombre de trophées (oreilles et queues) prélevés sur le cadavre des taureaux combattus. Le fait que dans la hiérarchie de la corrida le critère esthétique, lié à la bonne exécution de passes de cape et de muleta, domine largement celui de la performance physique ne fait pas non plus la spécificité de ce jeu par rapport au système des sports, qui intègre normalement des épreuves telles que le patinage ou la gymnastique artistiques. Pour autant, les aficionados eux-mêmes n'admettent généralement pas que l'on confonde l'objet de leur passion avec un sport, considérant qu'il s'agit plutôt d'un art du spectacle. Cette affirmation – qui fait encore une fois hurler les militants de la cause animale – peut apparaître comme une vue de l'esprit que l'on partagera ou refusera, selon sa sensibilité, mais sur le plan purement formel, elle est assez incontestable. La tauromachie est un art du spectacle (aussi polémique soit-il) mais dans une certaine mesure on pourrait dire la même chose de sports aussi populaires que le football, lequel intègre une importante dimension esthétique, aussi bien dans le style des joueurs que dans les démonstrations visuelles et sonores des supporteurs (Bromberger et al., 1995).

Le seul argument non moraliste ou idéologique qui nous semble recevable pour distinguer la corrida du sport, c'est le fait que la blessure de la pique et la mise à mort imposent un degré de violence dans le traitement de l'animal que n'atteint pas le registre des sports, mais bien plutôt celui de la chasse ou, au-delà des activités de loisir, de l'abattage, dont la corrida est un avatar historique. Ainsi que nous l'avons montré ailleurs (Saumade, 1994 & 1995b), la corrida s'inscrit dans un registre intermédiaire, et c'est surtout pour cela qu'elle fait scandale : au lieu d'être conventionnellement cachée (comme l'abattage), ou intimement communautaire (comme la chasse), elle est mise en spectacle avec éclat dans les formes d'une compétition sportive. Et de fait, dès que la mise à mort est absente dans l'arène, on peut passer de plain-pied dans le registre du sport, tandis que l'hostilité des militants animalistes, si elle reste en général avérée, est nettement moins forte. Ainsi, en France, les versions régionales camarguaise et landaise de la tauromachie, dépourvues de mise à mort et d'action volontaire

de blessure des animaux, ont-elles reçu de l'État le label de « sport traditionnel régional », tandis qu'aux États-Unis le rodéo et notamment son épreuve la plus populaire, le *bull riding* (monte de taureau), sont classés dans la catégorie des sports, voire considérés comme sports américains par excellence. Il s'agit pourtant, comme la corrida dont ils descendent historiquement, de jeux spectaculaires où l'homme risque sa vie ; mais c'est aussi le cas dans d'autres compétitions sportives homologuées, telles que la course automobile ou l'alpinisme.

On le voit bien, tout cela est très relatif, comme l'est la tauromachie elle-même, dont le registre se déploie largement, sur une aire géographique qui réunit l'Europe du sud-ouest et l'ensemble du continent américain – soit une aire d'influence ibérique à partir du XVI^{e} s. –, entre ses deux modèles les plus connus, la corrida et le rodéo, et entre les notions de sport et d'art du spectacle (Maudet, 2010; Saumade et Maudet, 2014). C'est de ce point de vue relativiste que nous porterons la focale ici, plus précisément à travers une perspective comparée entre la corrida, l'une de ses versions régionales (la course camarguaise), le *bull riding* américain et son étrange avatar, le *freestyle bullfighting* (« corrida de style libre ») qui est une compétition entre des toreros clowns. Du fait de la plus grande complexité formelle de la corrida, de son antériorité historique et de l'influence qu'elle a exercée, d'une façon ou d'une autre, par sa diffusion sur le continent américain et en France, nous la considérerons comme le modèle princeps à partir duquel se sont définis les autres jeux d'arènes considérés, et c'est pour cela, et non pour un a priori hiérarchique, que le plan de cet article lui consacrera plus de place. Notre synthèse ethnographique s'organisera, plutôt que suivant un enchaînement linéaire de l'aire culturelle européenne à l'aire culturelle américaine, en un mouvement de va-et-vient qui fera mieux apparaître les effets de miroirs et les racines communes de ces différents jeux d'arène. L'analyse formelle du rapport codifié au temps et de la relation homme/animal qui s'y manifestent permettra de dégager des rapports de corrélations et d'oppositions qui se déclinent en un système structural de transformations reliant ces quatre modalités de tauromachie. Ce petit exercice, loin de se limiter à un jeu gratuit, mettra en évidence ce qui caractérise fondamentalement toutes les tauromachies et, au-delà, tous les sports : le spectacle. Partant, c'est toujours une dramaturgie qui structure ce domaine des activités humaines, c'est-à-dire, outre la diversité des fictions possibles représentées dans les épreuves, outre la part relative qui est laissée au hasard et à la nécessité, un rapport formalisé au temps.

Temporalité et corrida : tenir les délais, retenir le temps

Originaire de Basse Andalousie, une région où les habitudes populaires tendent plutôt à un certain relâchement dès lors qu'il s'agit de ponctualité, la corrida est ici l'un des rares événements publics qui commencent à l'heure, et pour lequel le moindre retard non motivé dans le défilé d'ouverture des toreros (paseo, dirigé par les *alguaciles*, gendarmes d'apparat montés, suivis par les matadors, les banderilleros et les picadors montés, au son du paso-doble) serait insupportable aux passionnés. Dans sa formule la plus commune, le spectacle présente alternativement trois matadors suivant l'ordre d'ancienneté (en fonction de la date de leur « alternative », corrida d'investiture). Chacun est responsable du combat et de la mise à mort des deux taureaux qui lui ont été attribués, le matin avant le spectacle, par tirage au sort (*sorteo*) ; bien évidemment, la qualité combative variable des animaux est un facteur d'inégalité entre les matadors dans leurs chances de triompher, et c'est pourquoi on s'en remet au sort, et non à un principe de préséance, pour décider de la répartition. De ce point de vue, on ne s'éloigne pas vraiment de l'esprit du système des sports, qui comprend également des procédés de tirage au sort, par exemple dans les compétitions majeures de football pour établir l'ordre des rencontres. Or, on le sait bien, le sort peut favoriser ou au contraire restreindre les chances de victoire finale d'une équipe par rapport à ses concurrentes.

Sans entrer dans les détails techniques que nous avons donnés ailleurs (Saumade, 1994), posons que le taureau de corrida est généralement présenté dans un lot de congénères issu du même élevage. Si le nom de celui-ci est bien connu du public, voire célèbre, le nom individuel de chaque exemplaire, qui hérite en principe du nom masculinisé de sa mère, inscrit le taureau dans une lignée, donc dans un concept holiste. Si les spectateurs peuvent lire ce nom individuel sur le programme qui leur a été distribué à l'entrée des arènes, ils n'y attachent pas grande importance, à moins que l'animal ne se distingue par un comportement exceptionnel ayant donné lieu à une issue inhabituelle : soit sa grâce à la fin d'un combat jugé magnifique par le public, après accord commun du président de course, du matador et de l'éleveur, soit, plus tragiquement, la mort du torero. En somme, une inversion pure et simple de la finalité du rite : telle est la condition, rare, du passage à la postérité de l'individu *toro bravo* qui ne combat, en tout et pour tout, qu'une seule fois dans l'arène. La présentation d'un animal ayant déjà subi des passes de cape ou de muleta, et donc étant susceptible d'avoir mémorisé cet artefact jusqu'à sentir le piège derrière les leurres, est absolument proscrite car elle mettrait en grand danger la vie des toreros et ne permettrait pas la réalisation du spectacle.

La corrida est divisée en trois tiers (*tercios*), le tiers des piques, le tiers des banderilles et le tiers de mort, dont la succession est ordonnée par le président de course depuis sa tribune par un jeu de mouchoirs qu'il tend sur le devant de sa table au moment voulu. Au cours des deux premiers tiers, dont la durée totale varie entre 4-5 et une dizaine de minutes en moyenne, le taureau est censé recevoir trois coups de pique et trois paires de banderilles, mais ce programme classique s'est allégé avec l'évolution de la corrida moderne, le règlement contemporain limitant le premier tiers à deux coups de pique (dans les arènes de 1re catégorie), voire un (dans les arènes de 2e catégorie) et le second à trois paires de banderilles, qui se réduisent parfois à deux, en fonction de la capacité physique du taureau, appréciée par les deux assesseurs techniques du président, à résister aux courses et à la douleur. Les deux premiers tiers transforment le *toro bravo* de son état « sauvage » initial – c'est-à-dire l'agressivité débridée qu'il manifeste à la sortie du toril, portant la tête haute (*levantado*) – à son état « arrêté » (*parado*) propre à se soumettre au travail esthétique du matador lors du troisième tiers, puis « plombé » (*aplomado*), propre à donner lieu à l'estocade finale. Par l'effet du travail préalable du picador et des banderilleros, le taureau, dont les muscles cervicaux sont affaiblis, porte la tête basse et charge à une allure plus lente, rendant ainsi possible le travail de muleta et l'estocade finale. La temporalité du troisième tiers, le plus attendu par le public, est strictement limitée : 15 minutes à partir du moment où le matador prend son épée et sa muleta ; au bout de 10 minutes, si le taureau n'est toujours pas mort, le président fait sonner un premier avis, puis un second trois minutes après, et un troisième au bout des quinze minutes. La sonnerie du troisième avis signifie l'échec du matador et ordonne le retour au toril du taureau vivant.

Le scénario rituel de la corrida met en exergue les distinctions hiérarchiques entre les différents participants au combat, le matador, les banderilleros ou péons, et les picadors à cheval. Un autre élément de distinction est immédiatement visuel : ce sont les fameux habits de lumières, ornés, généralement, de broderies d'or pour les matadors et de broderies d'argent ou de fil de coton pour les banderilleros, tandis que les picadors portent un pantalon de cuir brut et une veste ornée de broderies d'or mais dont la coupe est plus grossière que celle, galbée, qui caractérise l'habit de matador. Dans le jeu et les relations entre les membres de la *cuadrilla*, le matador a le monopole de l'esthétique la plus valorisante. Si les banderilleros et le picador peuvent, à l'occasion, s'illustrer et recevoir les ovations du public, c'est toujours par des actions blessantes : des coups de pique donnés dans les règles de l'art (en valorisant la bravoure du taureau et en évitant de provoquer une saignée trop visible), des paires de banderilles brillamment posées (en donnant « toutes ses chances » au taureau). Par opposition, avant d'en venir au coup d'épée final le matador travaille à l'aide des leurres, cape et muleta,

soit des techniques qui excluent le contact violent[6]. Les banderilleros utilisent eux aussi des capes (lorsqu'ils n'ont pas à planter les banderilles mais à participer au travail de harcèlement et d'épuisement du taureau) mais ils ne sauraient le faire en prétendant émuler le maestro dont ils sont les serviteurs. Leur style est volontairement fruste et mécaniquement efficace, qui consiste à conduire le taureau d'un point à l'autre de l'arène et, éventuellement, de porter secours à un compagnon en déviant l'attention de l'animal. Par ailleurs, les péons banderilleros ne sont pas habilités à utiliser l'épée et la muleta, qui sont le strict apanage du matador ; l'un d'entre eux est chargé d'achever les taureaux agonisants après l'estocade en leur portant, à l'aide d'un poignard de boucher (*puntilla*), un coup dans la nuque, à moins que ce travail ne soit accompli, comme à Madrid ou Séville, par le *puntillero* officiel des arènes, employé des abattoirs dans le civil. À l'opposé de ces obscures tâches artisanales, l'« artiste matador » emploie les leurres en affectant une indolence impassible et en s'efforçant de garder les pieds immobiles, les jambes et le haut du corps droits, au moment où il réalise ses passes, obligeant à chaque fois le taureau à suivre une course en ligne courbe autour de l'axe de son corps, ce qui tranche avec le style humble des péons, qui repose sur la course et des passes données jambes fléchies et corps voûté vers l'avant.

C'est dans cette différence hiérarchique des façons de faire que se donne à voir le comble de l'esthétique tauromachique, et qui concerne directement la thématique de la temporalité : le *temple* (« accord, tempérance », le même terme s'emploie pour l'accordage d'une guitare). On dit que le matador réalise ses passes avec *temple* lorsque, les jambes demeurant droites et immobiles, le mouvement circulaire de ses bras armés de la cape ou de la muleta s'accorde au rythme de la charge du taureau, lequel poursuit tête baissée le leurre de tissu sans jamais parvenir à le toucher. Lors de la faena de muleta, la séquence du dernier tiers qui précède l'estocade, les passes *templadas*, moments de « grâce » et de « suavité » (*gracia, suavidad*), sont accompagnées par le paso-doble, joué par l'harmonie des arènes, et soutenus rythmiquement par le « olé ! » scandé à l'unisson par les spectateurs. La circularité du mouvement des passes, réalisées avec *temple* et enchaînées en séries sous les vivats de la foule, renvoie par analogie à la représentation occidentale du comput temporel, celle du cadran de l'horloge, ou de la fameuse montre de l'ancêtre fondateur, Pepe Illo.

La corrida est bel et bien une tentative de réalisation d'un idéal rationaliste – domestication des animaux sauvages, maîtrise du temps, efficacité, compétitivité – dont on retrouve l'équivalent dans le système des sports, sublimé par les critères esthétiques et émotionnels qui tiennent à un art du spectacle et, de ce fait, favorisent les effets d'inversion. Parfois, l'accord et l'apparente complicité entre les opposants semblent si parfaits, le rythme de leurs circonvolutions si idéalement ralenties, l'enchaînement des passes si harmonieux, que les aficionados captivés disent après coup qu'ils ont eu « l'impression que le temps s'arrêtait », comme si cette magie s'opposait au cadre rigide du règlement. Ainsi ce spectacle singulier, qui esthétise un artisanat maudit (celui de l'abattage) à l'aune stricte de la moderne représentation circulaire du temps, conduirait-il paradoxalement à une sorte d'épiphanie uchronique ?

Mais à l'inverse, le charme ineffable de la chorégraphie est rompu si le matador, du fait d'une maladresse due à un accès de fébrilité, ou d'un changement soudain d'attitude du taureau, voit sa muleta accrochée par un coup de corne. À cet instant indésirable où le *temple* cesse, où la ligne circulaire du temps idéal du spectacle est brisée, la musique et les « olés »

[6] Certains matadors posent eux-mêmes les banderilles, soit de manière occasionnelle pour faire plaisir aux spectateurs, soit de manière régulière parce qu'ils s'en sont faits une spécialité. Mais ces occurrences restent secondaires et statistiquement rares par rapport au schéma classique. En outre, le matador qui banderille s'efforce de le faire d'une manière plus spectaculaire et engagée, voire sensationnelle, alors que les péons banderilleros, eux, sont tenus à une sobre efficacité.

s'arrêtent aussitôt, à plus forte raison si c'est le matador lui-même qui est dangereusement accroché.

Les connaisseurs accordent beaucoup d'importance à la qualité du comportement ritualisé du public : les « olés » doivent intervenir à bon escient (c'est-à-dire lorsque les passes du matador sont exécutées avec *temple*), à l'unisson, dans le bon tempo et la juste mesure, et ils doivent s'arrêter, comme la musique, au premier accroc, c'est-à-dire au premier désaccord entre les temporalités respectives de l'homme et de l'animal. Cet accompagnement sonore et rythmique, indissociable de l'esthétique de la corrida, doit aussi s'arrêter dès que le matador a terminé sa faena et, après un *desplante* – qui consiste à poser quelques secondes face au taureau épuisé par le combat, comme pour manifester le succès de l'entreprise de domination –, s'apprête à porter l'estocade.

C'est là un moment de rupture grave, où le silence s'impose et où le rapport aux valeurs s'inverse, aussi bien sur le plan esthétique que sur le plan temporel. Si lors des passes de cape et surtout de muleta, la recherche de lenteur et de douceur dans l'exécution s'impose, l' « heure de la vérité » est l'instant très rapide, fulgurant même, où le matador attire une dernière fois l'attention du taureau sur sa muleta et plonge lestement par-dessus les cornes pour enfoncer l'épée dans le haut du garrot, avant de se dégager tout aussi lestement de la portée de l'armure de l'animal. Idéalement, l'effet d'une estocade portée dans les règles est très rapide, presque instantané ; le taureau tombe comme foudroyé, sans effusion excessive de sang, et c'est le triomphe pour l'homme. Il arrive parfois, après un combat particulièrement apprécié par les spectateurs, que l'animal tarde à tomber, résistant à la mort malgré la bonne exécution de l'estocade ; les aficionados saluent alors cette démonstration de bravoure, qui se termine en ovation, pour l'homme et pour la bête, lorsque celle-ci finit par tomber morte dans le temps imparti. Mais lorsque la faena n'a pas atteint un haut niveau spectaculaire, les aficionados espèrent que la mise à mort soit rapide, surtout lorsque le matador, dont le coup d'épée n'a pas suffi à faire tomber son opposant, doit recourir au *descabello* (seconde épée dont la lame se termine en forme de croix servant à achever les taureaux d'un coup porté dans la nuque), ou lorsque le *puntillero* doit intervenir sur un taureau gisant encore vivant. Ces actions terminales, qui rappellent un peu trop l'artisanat des abattoirs, doivent être exécutées aussi vite que possible, et leur réitération aussi maladroite que sanguinaire suscite inévitablement la colère du public.

On le voit, il y a ici une opposition sur le plan temporel entre la faena de muleta, qui requiert la lenteur, et la mise à mort, qui requiert la rapidité. Et cette opposition est rendue plus apparente encore lorsque le matador prolonge sa faena au-delà de dix minutes et reçoit son premier avis, lui rappelant qu'il ne lui reste plus que cinq minutes pour tuer le taureau faute de quoi l'homme serait condamné à une forte amende et à l'humiliation publique (les peines de prison n'ont plus cours aujourd'hui). Toutefois, lorsque la faena est d'une qualité artistique remarquable et que le maestro accroît le plaisir des spectateurs en prolongeant ses séries de passes, la sonnerie du premier avis suscite une réaction d'agacement collectif, ce qui montre une fois de plus que dans le spectacle s'opposent le travail trivial, la rigidité réglementaire, le respect absolu de la ponctualité qu'elle impose, et le sens d'une esthétique qui s'épanche dans la lenteur idéale des passes et le plaisir sensuel ressenti par les aficionados. Dans le même sens, lorsque le matador triomphant fait le tour de piste au son du paso-doble, brandissant ses trophées et recevant les ovations et les cadeaux de certains admirateurs (fleurs, cigares, chapeaux etc.), il doit le faire sur un rythme de promenade et une démarche détachée. Dans les arènes de Séville, on critique les matadors qui entrecoupent leur marche triomphale de petits pas de course visant à gagner du temps : il faut garder le *temple*, « être torero » (*ser torero*) jusqu'au bout du rite. Par contre, lorsque l'on veut faire payer au matador le spectacle pitoyable qu'il a donné, on peut, comme me l'a raconté l'intéressé dans les années 1980, convier le *puntillero* des arènes à faire le tour de piste parce qu'il avait

réussi, lui, à abréger les souffrances du taureau que le maestro avait laissé vivant après des tentatives d'estocades toujours plus maladroites. Pour le « matador artiste », il n'est de pire humiliation que de se voir supplanté par un efficace travailleur des métiers de l'embouche, ce qui suscite après-coup chez les aficionados des commentaires railleurs, des anecdotes qu'on se raconte sur le ton d'une blague. Ce détail indique bien l'existence dans toute tauromachie d'une dialectique entre le sérieux dramatique, que commande le rapport au danger et à la mort, et la dérision, qu'impose l'échec du premier des officiants. Nous y reviendrons à la suite.

Le bull riding, l'art de tenir 8 secondes

Aussi surprenant que cela puisse paraître, y compris aux yeux des connaisseurs, le rodéo nord-américain est un héritage direct et historique de la corrida que les Espagnols ont exportée, dans sa forme prémoderne de joute aristocratique, dès les premiers temps de la colonie de la Nouvelle Espagne. Le territoire colonial s'étant étendu progressivement au sud-ouest des actuels États-Unis, qui resta sous domination mexicaine jusqu'en 1848, la corrida s'y diffusa normalement, en accord avec les évolutions qui la marquèrent en Espagne. Parallèlement, alors que l'Amérique pré-hispanique ne connaissait ni le bœuf ni le cheval, c'est tout le système agropastoral de l'élevage extensif ibérique, entretenant le caractère agressif d'un bétail maintenu à l'état quasi sauvage, qui avait été exporté comme un mode massif de colonisation par l'implantation des *haciendas* et *estancias de ganado* sur les terrains de chasse des Indiens. Ce processus de « bovinisation » (et d' « équinisation ») d'un continent comprenant, du nord au sud, d'impressionnantes étendues de territoires désertiques et semi-désertiques, est à l'origine des cultures vachères américaines, indiennes et métisses, aussi bien en Patagonie, dans la Pampa, dans les Llanos, dans les Nordeste, qu'au Mexique, dans l'Ouest des États-Unis et le sud-ouest canadien. Ainsi que nous l'avons déjà montré avec force détails, l'ancêtre du cow-boy est le vaquero monté mexicain, dont l'appareil technique et le mode de gestion du bétail dans le sauvage combine de façon originale les influences de l'élevage extensif hispaniques et des chasseurs amérindiens, tandis que le rodéo (de l'espagnol *rodeo, rodear*, action d'encercler le bétail bovin à cheval) est l'adaptation métisse des jeux taurins hispaniques (Saumade, 2008; Saumade & Maudet 2014).

Comme la tauromachie en Europe du sud-ouest, le rodéo se prête à une variabilité formelle qui se décline entre différents pays latino-américains (le Chili, le Brésil, la Colombie, le Venezuela, Cuba, le Mexique notamment) et l'Amérique du Nord (États-Unis, Canada). Dans certains de ces pays, la corrida est toujours pratiquée, comme au Mexique ou au Pérou, dans d'autres, elle a été interdite à l'indépendance, comme en Argentine ou au Chili, et dans d'autres encore, comme dans certains États des États-Unis (Californie, Nevada, Texas) – et cela ne manque pas d'étonner – elle est pratiquée expurgée des piques et de la mise à mort, qui y sont interdites, tandis que la pose des banderilles se fait sans effusion de sang (*bloodless*), grâce à un système de tapis collé sur le dos du taureau qui reçoit des banderilles à la pointe enrobée de velcro. La forme la plus connue de rodéo, celui des États-Unis, se décline elle-même en multiples sous-genres, mais d'une façon générale, on dira qu'il s'agit d'une mise en spectacle et en compétition sportive d'exercices typiques de l'élevage western (débourrage de juments, piégeage de veaux au lasso etc.) et de jeux de vachers parmi lesquels la monte de taureau (*bull riding*) a acquis, au cours du XX^{e} siècle, le statut d'épreuve reine, jusqu'à constituer un spectacle et un championnat spécifique, le Professional Bull Riding (PBR).

Sur le plan historique, le *bull riding* entre donc de plain-pied dans le concept de tauromachie (art de combattre les taureaux dans l'arène, d'origine ibérique, spectacle sur le thème de la domestication du sauvage), même si sur le plan formel, il constitue une évidente opposition à la corrida. D'une part, parce qu'en transformant le jeu taurin originel, le *bull*

riding (ou *jineteo de toros* en Amérique latine) confond les rapports entre l'homme, le cheval et le taureau qui structurent la corrida et, au-delà, toute la civilisation hispanique : monter un taureau indocile, non pas pour le dresser ni pour aucune autre raison utilitaire, simplement pour jouer avec son agressivité létale, est une façon radicale de prendre le bœuf pour le cheval mais sans chercher pour autant à représenter, comme dans la corrida, l'intelligence rationnelle de l'homme soumettant l'animal.

Le nom individuel de chaque taureau en lice (dit *bucking bull*, « taureau bondissant »), contrairement à celui du *toro bravo* de la corrida, est bien connu des *bull riders* et des spectateurs passionnés. Tous les *bucking bulls* sortent dans les arènes à de multiples reprises plusieurs années durant et certains sont même des vedettes. Pour le *bull rider*, qui porte un habit de cowboy dont le chapeau Stetson est parfois remplacé par un casque de sécurité, il s'agit de résister pendant 8 secondes aux bonds et ruades du taureau qui lui a été échu par tirage au sort avant le concours, en se tenant d'une seule main à la sangle préalablement attachée à l'abdomen de l'animal. Les concurrents qui ne tiennent pas le temps sont éliminés, ceux qui le tiennent reçoivent des juges une note sur 100 points, addition d'une note sur 50 pour le savoir-faire de l'homme, et d'une autre de 50 pour la qualité du comportement agressif du taureau. À partir de 80 points on entre dans l'ordre des montes remarquables, et au-delà, dans le gotha des grands champions, dont les gains au cours d'une année de rodéos peuvent dépasser le million de dollars (dans chaque concours, seuls les trois premiers empochent une prime, ce qui indique la difficulté de parvenir à un tel niveau). Un *bull rider* champion nous dit qu'une bonne monte, c'est « comme une danse », il faut savoir épouser les mouvements du taureau selon qu'il bondit vers le haut, baisse soudain la tête et la redresse, tourne sur lui-même comme une toupie, chasse d'un côté et de l'autre avec ses flancs etc. Mais cette interprétation esthétisante ne réduit en rien, bien au contraire, l'agressivité du *bucking bull*, et si celle-ci, au cours des huit secondes, tendait à décroître, ce serait plutôt le signe d'une indésirable faiblesse, voire de la fin d'une carrière pour l'animal, surtout s'il se met à courir, comme un cheval dressé, au lieu de bondir, comme un taureau « sauvage ». Eu égard à la relation de domestication, le message du *bull riding* inverse donc celui de la corrida.

Huit secondes : c'est un éclair temporel d'une violence inouïe durant lequel l'homme, même s'il s'évertue techniquement à « danser » avec l'animal, est secoué comme un pantin désarticulé. Mais si la monte d'un taureau passe avec la rapidité de la foudre aux yeux des spectateurs, pour le *bull rider* lui-même, ces huit secondes semblent interminables. Les taureaux étant des champions rigoureusement sélectionnés, il arrive souvent que les *bull riders* soient éjectés avant que ne s'écoule le temps réglementaire, et quand bien même ces derniers parviennent à tenir le choc, exploit signalé par un son de trompe diffusé par le président de course au terme des huit secondes, ils doivent immédiatement après s'éjecter comme ils le peuvent, retombant lourdement sur le sol de l'arène. Là ne s'arrêtent pas leurs inquiétudes, cependant, car une fois au sol ils sont à la merci des terribles ruades et des coups de sabot du taureau ; souvent, lorsqu'ils se relèvent pour s'échapper, l'animal les charge à la manière d'un taureau de corrida. C'est alors qu'interviennent deux personnages clés, les *bullfighters* (« toreros ») aux atours de clowns et chapeau de cowboy, qui s'interposent pour détourner l'attention de l'animal par un jeu de feintes et d'esquives et éviter autant que possible que le *bull rider* soit pris.

Tous les *bull riders* le disent : leur vie dépend du savoir-faire et du courage des *bullfighters*, qu'ils considèrent avec un respect maximal. Mais alors pourquoi cet habillage clownesque ? Dans tous les rodéos complets, un clown fait office d'amuseur entre les différentes épreuves, avec une irrévérence langagière qui n'est pas sans rappeler le rôle des bouffons rituels des sociétés amérindiennes, en particulier celles de l'Ouest étasunien. Évidemment, le clown rappelle aussi la grande tradition nationale du cirque, notamment dans

la version du *Wild West* de Buffalo Bill dont le rodéo est, au même titre qu'il l'est de la tauromachie, un avatar (Saumade & Maudet, 2014). Mais il renvoie aussi aux traditions sud-européennes de la tauromachie comique d'esprit carnavalesque observée dans les fêtes populaires et les spectacles de clowns toreros destinés aux enfants (Saumade, 1994 & 1998). Quant au clown du rodéo, jusque dans les années 1980 il était aussi *bullfighter* ; ce n'est que tardivement, avec l'évolution du rodéo vers la suprématie du *bull riding* et l'utilisation de taureaux rendus toujours plus puissants et dangereux par la sélection des élevages, que les deux rôles se sont séparés et spécialisés, les *bullfighters* ayant préservé, malgré le sérieux dramatique de leur fonction de sauveteurs, une partie de leur ancestralité clownesque dans leur accoutrement. La corporation des *bullfighters*, cependant, a accompli de tels progrès dans les techniques tauromachiques de *cow-boy protectors* (ainsi qu'on les appelle parfois) que certains parmi eux participent à des compétitions ad hoc à l'occasion des spectacles de *freestyle bullfighting*.

La corrida freestyle, en faire le maximum en 70 secondes

Dans cette étrange corrida western, un spectacle codifié depuis les années 1980 qui suscite l'enthousiasme d'un nombreux public, un groupe de *bullfighters*, vêtus d'oripeaux de clown dont l'effet burlesque est renforcé par le maquillage du visage, se présente sur la piste dans un défilé accompagné par de bruyantes musiques hollywoodiennes rehaussées de feux d'artifice. Assistés par un *barrel man* (homme muni d'un tonneau pour provoquer les taureaux et se protéger de leur charge), les hommes s'apprêtent à affronter, chacun à son tour, un des taureaux qui leur ont été attribués individuellement par tirage au sort. Ce bétail est le plus souvent de race *brava*, produit dans l'un des élevages spécialisés que l'on trouve au Texas et surtout en Californie, où la communauté luso-américaine a obtenu le droit d'organiser des corridas *bloodless* à l'occasion de ses fêtes religieuses (Saumade & Maudet, 2014). Il y a quelques années encore, le jeu se déroulait essentiellement avec des taureaux de rodéo, qui sont issus de croisements entre diverses races d'embouche. Mais ces derniers ont beau être redoutables lorsqu'on les monte, ils ne se prêtent vraiment bien aux jeux de feintes et d'esquives des *bullfighters* que dans l'instant qui suit la monte, lorsque leur agressivité est décuplée par le stress. Les taureaux de corrida, eux, sont sélectionnés non pas pour bondir sous le monteur mais pour charger les corps en mouvement de façon répétée et régulière. On a dit que ceux d'entre eux qui ont déjà été utilisés dans le spectacle ne sauraient convenir à la corrida classique et à ses techniques de leurre ; par contre, ils peuvent animer d'une course à l'autre un jeu où l'homme expose directement son corps à leurs réactions agressives. Les taureaux de *freestyle bullfighting* font donc carrière, comme les *bucking bulls*, mais ils restent anonymes auprès du public, plus encore que les taureaux de corrida.

Les *bullfighters* concurrents sont tenus d'affronter individuellement un taureau en réalisant des esquives, des sauts et autres acrobaties en un laps de temps limité à 70 secondes ; la quantité de tours réussis donne les points qui permettent de départager les hommes. Le *barrel man*, qui fait aussi office de clown en amusant le public entre chaque prestation, est lui-même un ancien *bullfighter* qui joue, sur un ton parodique, un rôle équivalent à celui des *bullfighters* dans l'épreuve du *bull riding*. Dans cette tauromachie étasunienne, trois choses frappent immédiatement l'observateur habitué aux jeux d'arènes européens. D'une part, bien sûr, la rapidité du temps de la performance individuelle, 70 secondes contre 15 minutes maximum dans la corrida espagnole, qui fait écho à la fulgurance du *bull riding* mais dans un sens symétrique et inverse : le monteur de taureau *doit tenir 8 longues secondes*, le *freestyle bullfighter n'a que 70 brèves secondes* pour réussir plus de tours que ses concurrents. D'autre part, le style athlétique, heurté, bondissant, espiègle, des *freestyle bullfighters* s'oppose évidemment à la grave indolence et à la lenteur du matador réalisant ses passes avec *temple*. Enfin, le type d'actions habituelles des *freestyle bullfighters* et les techniques qu'ils emploient

rappellent de manière troublante les versions régionales de la tauromachie que l'on peut observer dans les Landes et dans le nord de l'Espagne (pour les sauts) et surtout en pays camarguais (« rasets », dont on retrouve le principe chez les *bullfighters*, y compris lorsqu'ils assistent les *bull riders*). Or, dans ce dernier cas, le rôle protagoniste du taureau qui malmène les hommes dans le jeu, que nous avons relevé avec le redoutable *bucking bull*, est poussé à un degré extrême. Partant, on voit de nouveau se profiler un processus d'inversion symétrique du modèle de la corrida, avec pour corollaire un système particulier de temporalité, complémentaire de celui en vigueur dans les autres formes de jeu taurin que nous avons évoquées plus haut. Examinons cela de plus près.

Le taureau protagoniste de la course camarguaise : « faire le quart d'heure »

Dans la course camarguaise, c'est l'animal (de race Camargue) qui est le protagoniste majeur : le nom des « taureaux cocardiers » présentés dans l'arène est clamé en grosses lettres sur les affiches annonçant chaque événement. En fait de « taureaux » il s'agit en général de castrats (*biòu* en oc, « bœuf », traduit « taureau » en français[7]) qui ont été, entre les âges de 2 et 4 ans, émasculés afin de réguler les naissances sur le troupeau et aussi de rendre leur comportement agressif dans le cadre du jeu assez régulier pour qu'ils puissent faire carrière. En effet, les spectateurs attendent des bons cocardiers qu'ils démontrent à chaque spectacle le style et la personnalité qui ont fait leur réputation (et celle de leur éleveur, le « manadier »), ils espèrent, enfin, qu'ils sachent triompher dans l'épreuve qui les oppose aux « raseteurs ».

Ces derniers, simplement vêtus d'un tee-shirt et d'un pantalon blancs, concourent simultanément dans l'arène en se répartissant sur la piste d'un côté et de l'autre du taureau selon qu'ils sont droitiers ou gauchers. Armés d'un crochet métallique, ils se disputent pour décrocher à la course les « attributs primés » (cocarde, glands, ficelles, morceaux de rubans, de laine et de corde) attachés à la base des cornes de chaque exemplaire, dont la valeur numéraire augmente sous l'effet d'une enchère, alimentée par des notables et commerçants locaux et annoncée au micro par le président de course à mesure que l'animal parvient à défendre sa tête en mettant en danger les raseteurs par ses réactions agressives mais aussi par ce que les connaisseurs appellent l'« intelligence » du taureau, soit sa capacité stratégique acquise au cours de ses années de formation au jeu d'arènes. Assistés par des « tourneurs » subalternes, qui les aident à placer le taureau dans la piste et à attirer son attention, les raseteurs officient dans des championnats de catégorie différente (jeunes, confirmés, séries 1 ou 2) correspondant à leur niveau dans la carrière. Ils sont bien connus du public, certains sont même des vedettes qui se distinguent au milieu du groupe de leurs concurrents, mais c'est incontestablement aux taureaux cocardiers que vont les manifestations les plus fortes de passion. Ainsi, les taureaux les plus célèbres, parce qu'ils ont su régulièrement, plusieurs années durant, faire le spectacle en opposant aux raseteurs leur « intelligence » et leur caractère farouche, peuvent-ils être statufiés de leur vivant sur la place publique, comme dans les villes des Saintes Maries de la Mer, de Beaucaire, de Sénas, de Lunel et de Mauguio ; après leur mort, idéalement de cause naturelle, leur dépouille est inhumée en position debout sous une pierre tombale. Ces pratiques d'humanisation de l'animal soulignent de manière radicale la structure d'opposition qui met en vis-à-vis corrida et course camarguaise : l'une est un rite sur le thème de la domestication qui transforme l'artisanat de l'embouche et la mise à mort du bétail en art du spectacle, l'autre est un rite d'immortalisation du bœuf indomptable dont la « sauvagerie » a été conservée sur la base d'un apprentissage du jeu qui en a fait un être méta-humain.

[7] Sur ce paradoxe lexical, voir Saumade, 1994 & 1995a.

Le déroulement du jeu d'arène et les conceptions temporelles qui s'y manifestent confirment sur un plan technique la force de cette relation dialectique entre deux traditions tauromachiques qui existent conjointement en pays camarguais depuis la seconde moitié du XIX^{e} s. La gestuelle du raset, en premier lieu, n'a rien de l'indolence esthétique affectée par les matadors ni de la recherche de lenteur qui donnent valeur à leurs passes. Très athlétique, mettant en exergue les formidables capacités de course et de détente des officiants, le raset consiste à provoquer à la course la charge du taureau en pénétrant sur son territoire défensif, puis à diriger la main armée du crochet vers le frontal de l'animal, où se trouvent les « attributs primés » convoités, tenter d'en décrocher un, et se sauver en courant vers la barricade d'enceinte de la piste, que le raseteur saute prestement sous la menace du taureau à ses trousses. Si certains raseteurs, réputés plus élégants que les autres, s'efforcent de régler le rythme de leur course à celle du cocardier, afin de provoquer des poursuites qui suscitent l'enthousiasme du public, la plupart d'entre eux jouent sur leur promptitude et leur sens de la feinte pour tromper autant que possible le taureau. Le « grand cocardier », précisément, est celui qui sait se garder de ces coups de rapine par son expérience du jeu et de la tricherie et ne se livrer qu'aux raseteurs qui prennent tous les risques pour le « faire briller ».

La progression dramatique d'une course camarguaise diffère de celle de la corrida. Les taureaux cocardiers, loin de se succéder suivant les ordres combinés de l'ancienneté des officiants et du tirage au sort préalable (*sorteo*), sortent en piste l'un après l'autre pour 15 minutes maximum en fonction d'un ordre préalablement décidé par l'organisateur de course et les manadiers (éleveurs des taureaux), ordre qui dépend du caractère bien connu de chaque animal. Ainsi dans une course classique de 6 taureaux (il peut y en avoir 7 ou 8, selon les compétitions), le premier doit être un animal expérimenté et retors, un « taureau dur », difficile à manœuvrer pour les hommes encore frais, le second un peu plus brillant, le troisième un très bon taureau avant l'entracte ; le quatrième est en principe la vedette du jour, à la fois difficile à manœuvrer et spectaculaire, le cinquième est un équivalent du troisième et le sixième un taureau jeune, un espoir au comportement allègre et spectaculaire. Tel est, à grands traits, le scénario idéal d'une course camarguaise, qui repose donc sur les capacités des cocardiers à satisfaire au rôle qui correspond à leur place dans l'ordre de leur sortie en piste. Les connaisseurs ont à cet égard un regard très pointilleux ; par exemple, s'ils jugent que le quatrième taureau a été trop réservé dans son combat, trop « dur », ils disent sur un ton péjoratif qu'il ferait plutôt un « bon premier », ou si le sixième est trop difficile à raseter et que les hommes en piste, fatigués par l'ensemble de la course, renoncent à s'y mesurer, ils diront que l'animal aurait plutôt dû sortir troisième ou quatrième.

Autre critère temporel fondamental, le temps durant lequel le taureau est parvenu à résister aux assauts des raseteurs. Idéalement, le bon cocardier doit « faire son quart d'heure » et même retourner au toril le frontal encore orné d'un ou plusieurs attributs que les raseteurs n'ont pas réussi à décrocher au terme d'une lutte serrée, suivie avec passion par les spectateurs. Le taureau qui « a fait cinq minutes », perdant tous ses attributs trop rapidement et trop facilement ne répond pas aux exigences dramatiques d'une « belle course », qui suppose la progression, tout au long du quart d'heure de course, du savoir-faire de l'animal qui « mène sa course » en choisissant de se positionner sur des points de la piste où la réalisation des rasets est plus délicate, en changeant judicieusement de terrain dès qu'il se sent enfermé par le groupe des raseteurs, et enfin, action favorite des spectateurs, en donnant des « coups de barrière », boutant littéralement ses adversaires hors de l'espace du jeu en se dressant à leurs trousses au moment où ils sautent pour s'échapper. La poursuite et le coup de barrière du taureau qui menace l'homme en fuite est l'image idéale de la course camarguaise, mais aussi l'inversion radicale de l'image idéale de la corrida soit, nous l'avons vu, les séries de passes données avec temple sur un trajet circulaire par un matador aux pieds immobiles. La belle poursuite et le coup de barrière sont à la gloire du cocardier ; à ces instants de grâce, le

président de course fait jouer sur la sono des arènes un court extrait enregistré de l'air d'ouverture de *Carmen*. Dans les corridas organisées dans les Sud-est de la France, l'air de Bizet accompagne le paseo des toreros sur la piste. Dans la course camarguaise, on retrouve cette tradition pour le défilé initial des raseteurs (*capelado*), mais aussi et surtout comme une marque d'honneur adressée au cocardier à chacune de ses actions brillantes, et renouvelé à l'issue d'un « quart d'heure » réussi, pour raccompagner en musique le taureau champion qui reçoit en même temps l'ovation des spectateurs. Les comptes rendus de course publiés dans la presse régionale font toujours état, comme un palmarès des cocardiers, du nombre de fois où *Carmen* a résonné pendant la course de chacun ainsi que du minutage correspondant (par exemple : « *Carmen* aux 3e, 5e, 8e, 13e minutes et à la rentrée du taureau »).

La brièveté, le caractère aussi haché que malsonnant de ces interventions musicales ponctuelles, font évidemment pendant à la lente solennité du paso-doble de la corrida joué par une harmonie – qui peut être, selon les arènes, de très grande qualité –, comme si la mise en valeur de l'art tauromachique camarguais consistait à tourner en dérision la ritualité hispanique. Ainsi que nous l'avons analysé ailleurs, l'air d'ouverture de *Carmen*, qui chante la gloire d'un « toréador » de pacotille, fait en pays camarguais l'objet d'une version parodique du folklore enfantin (« Toréador, ton cul n'est pas en or… »). Ce joyeux détournement rappelle implicitement la posture du raseteur vénal au moment où il est bouté hors de la piste par le cocardier dressé à ses trousses en un coup de barrière, une situation qui dans la corrida ridiculiserait le torero en fuite (Saumade, 1994, p. 90-98, 254-256). Ici aussi, on voit que les logiques de la gravité du combat de l'arène et du burlesque suscité par l'humiliation des hommes chassés par l'animal se répondent, formant le ressort dialectique de la dramaturgie taurine.

Le quadrant temporel des jeux taurins

Au terme de notre petit essai comparatif, on peut repérer les axes autour desquels s'organisent, d'une tradition à l'autre, le langage tauromachique et les critères temporels qui le structurent. En premier lieu, le modèle espagnol de référence, celui de la corrida, représente la transformation du taureau d'un état supposément « sauvage », élément indifférencié d'une lignée d'élevage, à un état de soumission aux règles de l'art qui précède la mise à mort. Le découpage temporel est caractérisé par les figures ternaires (les trois tiers, les trois états du taureau, les quinze minutes maximum du dernier tiers, les trois avis etc.) dont la réitération scande la dramaturgie rituelle de ce mode d'esthétisation de l'abattage du bétail. Cependant, on l'a vu, l'inversion de la finalité de la corrida suite à un événement exceptionnel, soit la grâce du taureau, soit la mort du matador, conduit à la personnification individuelle de l'animal. Or ce dernier processus est au cœur du *bull riding* américain et surtout de la course camarguaise, deux formes d'inversion symétrique de la corrida. Enfin, le *freestyle bullfighting* met au premier plan la dimension tragi-comique du jeu d'arènes en donnant la vedette à des toreros clownesques, ce qui est une autre façon d'inverser le modèle standard de la corrida. Cependant, l'effet dérisoire du *freestyle bullfighting*, s'il renvoie bien évidemment au clown de rodéo qui en est l'origine, évoque aussi à nos yeux la façon dont la course camarguaise dramatise le ridicule de l'homme en fuite, poursuivi par le taureau dominateur, et ce n'est certainement pas un hasard si les figures techniques réalisées par les *bullfighters* ressemblent parfois à s'y méprendre au raset camarguais.

Outre les étonnantes corrélations formelles entre des genres de tauromachie – camarguais et nord-américains – qui n'ont pour ainsi dire jamais été historiquement en contact direct, on retrouve entre les modèles européens, d'une part, et les modèles américains, d'autre part, des conceptions temporelles qui se recoupent et s'opposent. Le canevas temporel commun à la corrida et à la course camarguaise est relativement long (20 à 25 minutes environ pour le combat complet d'un *toro bravo*, un quart d'heure maximum pour le dernier tiers de la corrida

et pour la course d'un cocardier), celui du *bull riding* et du *freestyle bullfighting* est extrêmement bref (8 et 70 secondes respectivement). Il semblerait qu'à cet égard, les références temporelles communes soient le résultat des dynamiques d'influences au sein de chaque aire culturelle. Pour autant, dans ce domaine aussi, un système de transformations d'ordre chronologique met en évidence les correspondances d'ordre formel qui transcendent les nécessités historiques inhérentes au classique modèle diffusionniste d'analyse. En effet, si dans la corrida, la faena et l'estocade doivent être accomplies par le matador avant l'écoulement du quart d'heure (temps long), dans le *bull riding*, le cow-boy doit tenir sur le dos du taureau jusqu'à l'écoulement de la huitième seconde (temps court), dans la course camarguaise, le cocardier doit contenir et repousser les assauts des raseteurs jusqu'à l'écoulement du quart d'heure (temps long), tandis que dans le *freestyle bullfighting*, les figures réalisées par le torero clown doivent être accomplies avant l'écoulement des soixante-dix secondes (temps court). On pourrait synthétiser ce système de corrélations et d'oppositions sous la forme d'un quadrant[8] :

Genre de spectacle	Corrida	Bull riding
Protagoniste	Matador « artiste »	*Cowboy bull rider*
Objectif	« Arrêter le temps » (*temple*, indolence, rythme lent de la chorégraphie avec le taureau).	Tenir sur le dos du taureau (force, rythme rapide de la chorégraphie avec le taureau).
Cadre temporel réglementaire	Avant l'écoulement du temps long	Jusqu'à l'écoulement du temps court
Genre de spectacle	Course camarguaise	*Freestyle bullfighting*
Protagoniste	Taureau « cocardier »	Torero clown
Objectif	« Faire le quart d'heure » en résistant et mettant en fuite les agiles raseteurs grâce à sa force, son « intelligence », sa rapidité.	Faire le plus grand nombre possible de figures (agilité, rythme rapide) face à la force et la rapidité des taureaux.
Cadre temporel réglementaire	Jusqu'à l'écoulement du temps long	Avant l'écoulement du temps court

On le voit, à travers la mise en perspective de ces jeux taurins très différents et pourtant unis par un commun héritage hispanique, le système de la tauromachie, qui se situe à l'intersection du sport, de l'art dramatique, du cirque et des activités triviales de l'élevage, conduite et abattage, se résout dans une déclinaison de la gestuelle des protagonistes et du canevas temporel qui la contraint et lui donne en même temps toute sa puissance expressive, entre quête de la gloire, jeu avec la mort et dérision d'une vie trop rigidement engoncée dans les codes sociaux.

BROMBERGER C., HAYOT A., MARIOTTINI J-M., 1995. *Le match de football. Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

[8] Formule structurale que nous avions inaugurée dans le domaine des études tauromachiques grâce à la collaboration d'Emmanuel Désveaux. Nous limitant alors au seul domaine des tauromachies européennes, il s'agissait pour nous de réfuter le lieu commun de l'interprétation sacrificielle de la corrida (Désveaux et Saumade, 1994)

DARBON S. 2008. *Diffusion des sports et impérialisme anglo-saxon. De l'histoire événementielle à l'anthropologie*, Paris, Éditions de la MSH.

DARBON S. 2011 (dir.), 2011. « La diffusion des sports », numéro thématique *Ethnologie française*, 4.

DÉSVEAUX E., F. SAUMADE, 1994. « Relativiser le sacrifice, ou le quadrant tauromachique », Gradhiva 16, p. 79-84.

GUTTMANN A., 1978. *From Ritual to Record. The Nature of Modern Sports*, New York, Columbia University Press.

JOVELLANOS G. M., [1796] 1963. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, in Biblioteca de autores españoles vol. 46 : Obras públicas e inéditas de don Gaspar de Jovellanos, T. I, ed. Cándido Nocedal, Madrid, Atlas.

MAUDET J-B., 2010. *Terres de taureaux. Les jeux taurins de l'Europe à l'Amérique*, Madrid, Casa de Velázquez.

PEPE-ILLO, [1796], 1984. *La tauromaquia*, Sevilla, Bibliotéca de la cultura andaluza.

SAUMADE F., 1994. *Des sauvages en Occident. Les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

SAUMADE F., 1995a. « L'élevage du taureau de combat : du héros au mythe. Essai d'anthropologie comparée », *L'Homme* 136, p. 35-51.

SAUMADE F., 1995b. « Chasseur, torero, boucher : le triangle sémantique du sang animal » (à propos de Bertrand Hell, *Le sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, Flammarion 1994), *L'Homme* 136, p. 113-121.

SAUMADE F., 1998. *Les tauromachies européennes. La forme et l'histoire, une approche anthropologique*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.

SAUMADE F., 2008. *Maçatl. Les transformations mexicaines des jeux taurins*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

SAUMADE F., J-B. MAUDET, 2014. *Cowboys, clowns et toreros. L'Amérique réversible*, Paris, Berg International.

VARGAS PONCE J., [1807] 1961. *Disertación sobre las corridas de toros*, Madrid, Real Academia de Historia.