

## La cérémonie de la mort

La corrida est, comme le flamenco ou l'Encyclopédie, fille des Lumières. Il en va de même de la fête de l'Être Suprême, de la guillotine et de la Terreur. Car l'héritage des Lumières est complexe et on n'a que trop tendance à l'oublier en France. Sait-on, par exemple, que Diderot était partisan de la vivisection des condamnés et Robespierre de l'abolition de la peine de mort, avant de changer d'opinion en 1792 ? La guillotine elle-même est d'abord justifiée par l'égalité de tous devant la loi (la décapitation n'est plus réservée aux nobles) et par des considérations humanitaires : c'est, comme dit Foucault, le « degré zéro du supplice »<sup>1</sup>. Les choses sont encore différentes en Espagne ou en Allemagne. Goya explore la part d'épouvante qui gît au cœur de la raison et il est l'un des très rares *Ilustrados* – comme on appelle en Espagne les adeptes des Lumières – à prendre à la fois parti pour les progrès de la civilisation et pour la tauromachie. Et d'Hölderlin à Nietzsche, un nouvel *Aufklärung*, qui prend ses racines à la fin du XVIII<sup>e</sup> et traverse tout le XIX<sup>e</sup> siècle, se détourne en Allemagne des brumes nordiques et regarde vers le berceau méditerranéen et lumineux des civilisations : la Grèce et l'Italie. Mais Nietzsche va mourir sans avoir jamais entendu, sous le soleil sec de l'Andalousie, le « chant profond » dont le *Carmen* de Bizet n'offre qu'une transposition acceptable par le public habituel de l'opéra.

Je serai bref sur l'histoire. Il me suffit de signaler cet ancrage dans le siècle des Lumières qui a donné lieu à des interprétations fort diverses. Pour les uns, le déclin du *toreo* à cheval et la naissance du *toreo* à pied marquent l'irruption du peuple sur la scène de l'histoire<sup>2</sup>. Pour les autres, la corrida manifeste l'arriération de ce même peuple, qui n'est pas porteur d'avenir mais enraciné dans un primitivisme barbare. Et ceux qui, aujourd'hui, continuent de défendre la tauromachie se partagent en deux camps. Certains veulent le maintien de cette corrida moderne qui est née au XVIII<sup>e</sup> mais seraient prêts à supprimer les spectacles taurins moins codifiés et plus sanglants qu'on continue de pratiquer dans maints villages espagnols à l'occasion des fêtes patronales. D'autres s'insurgent contre cette distinction et souhaiteraient préserver la tauromachie dans son ensemble<sup>3</sup>. Pour eux, défendre la corrida au nom de l'art et condamner le reste au nom de la civilisation (ou de l'Europe) est faire fi du caractère rituel et religieux des sacrifices taurins. On aurait dit en d'autres temps qu'ils font preuve d'« esthétisme bourgeois ». Mais la question de savoir si la corrida est un art bourgeois ou populaire n'est pas très intéressante. Qu'il s'agisse, en effet, de poésie ou de peinture, de *toreo* à pied ou de *toreo* à cheval, de flamenco ou d'opéra, tout art est d'essence aristocratique : l'origine sociale des artistes ne compte pas – sauf pour les sociologues, qui sont les personnes les moins qualifiées du monde pour parler d'art.

### LE JACKPOT DU RITE

Laissons donc l'histoire et la sociologie pour nous tourner vers l'ethnologie. Car c'est bien au nom de la culture, au sens ethnologique du terme, que beaucoup refusent de mettre à part la corrida moderne, de l'isoler dans l'ensemble des spectacles taurins. Celle-ci ne serait qu'une variante – officielle, commerciale et à valeur esthétique ajoutée – d'une pratique rituelle fort répandue en Espagne mais dont l'origine se perd dans la nuit des temps : le sacrifice du

---

<sup>1</sup> Voir Daniel Arasse, *La guillotine ou l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1993.

<sup>2</sup> En fait le *toreo* à pied existait depuis bien longtemps. Voir la mise au point de Bartolomé Bennassar dans *Histoire de la tauromachie. Une société du spectacle*, Paris, Editions Desjonquères, 2002.

<sup>3</sup> C'est la thèse défendue, par exemple, par Manuel Deldago Ruiz dans *De la muerte de un dios*, Barcelone, Peninsula, 1986.

taureau. On se proposera ici de parcourir ce chemin à l'envers. Au lieu d'appliquer à la corrida le concept « tout prêt » de rite, on demandera à la corrida de nous éclairer sur des questions d'ordre ethnologique, de faire avancer notre savoir en la matière. Ce qui se passe dans une arène devrait nous permettre de définir de façon précise le concept de « cérémonie », que les ethnologues n'utilisent guère, ou de façon très vague, et qui est loin d'avoir atteint la reconnaissance et la dignité dont bénéficie celui de rite. Il y a en effet trois types de spectacles culturels : le rite, la cérémonie et le jeu. Ces spectacles – qui définissent, selon l'étymologie, l'ordre du visible – s'articulent à trois types de récits : le mythe, la légende et le conte. Toute culture est ainsi faite de spectacles et de récits, de visible et de dicible sans qu'il y ait traductibilité entre les deux ordres. Sémiotique du visible et sémiotique du dicible sont hétérogènes et, pour le dire avec Blanchot, « ce qu'on voit ne loge pas dans ce qu'on dit ». Telle sera donc ma conclusion, que je vous livre d'emblée : contrairement aux autres spectacles taurins, la corrida n'est pas un rite mais une cérémonie, elle ne s'articule pas à des mythes mais à des légendes, qui circulent à foison dans le petit monde des aficionados.

Tous ceux qui, aujourd'hui, adoptent la thèse ritualiste s'appuient sur un livre d'Alvarez de Miranda publié en 1962 et intitulé *Ritos y juegos del toro*. C'est là qu'on trouve la référence, attestée depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, au « taureau nuptial ». A l'occasion d'un mariage, on sacrifie un taureau *enmaromado* (attaché à un piquet par une corde plus ou moins longue) qui est combattu par les jeunes du lieu – au premier chef le futur époux. On peut même voir, sur une fresque médiévale, la fiancée planter une banderille sur le taureau qu'on a fini par attacher devant sa fenêtre. Et c'est sous ses yeux qu'il sera immolé, le sang de l'animal étant censé être bénéfique pour le nouveau couple par transmission au mari de la force génésique du taureau. Ce type de sacrifice arrive tel quel jusqu'au XVII<sup>e</sup> puisqu'il est cœur de la *comedia* de Lope de Vega *Peribañez y el Comendador de Ocaña* et qu'il apparaît aussi, sous une forme à peine différente, dans le *Caballero de Olmedo*. Il semble bien, à comparer ces deux pièces, qu'il y ait à cette époque une concurrence entre deux modèles : le taureau nuptial au sens propre à l'occasion d'un mariage dans le premier cas ; le sacrifice du taureau à l'occasion d'une fête religieuse dans le second. Mais le thème nuptial est présent en arrière-fond même lorsque la course ne s'inscrit pas dans le cadre des épousailles puisque le vainqueur de la course est aussi le préféré en amour. C'est ce dernier schéma qui se perpétue aujourd'hui en Espagne : une fête patronale, un taureau *enmaromado* et un combat assez brouillon avec la bête qui est aussi un compétition entre hommes pour le prix de virilité. Il arrive parfois, lorsque la télévision n'est pas là, que le vainqueur du jour brandisse en trophée les parties nobles de l'animal.

L'aspect sacrificiel est ici évident. Mais peut-être convient-il, avant d'aller plus loin, de rappeler ce qu'est un sacrifice. Malgré la très grande diversité des pratiques concrètes, un sacrifice présente toujours un même invariant structural : il s'agit d'établir une continuité verticale entre un monde humain et un monde divin normalement disjoints. Comme le dit Lévi-Strauss, le rite fabrique du continu à partir du discontinu alors que le mythe fait le contraire : il établit des distinctions intellectuelles à partir du continu de la perception, il divise le perçu en classes, catégories, concepts. La machine rituelle fonctionne de façon très simple. Il suffit de sacrifier une pièce de la série naturelle des êtres, de la faire sortir du circuit horizontal de l'échange humain et d'en faire don à une divinité quelconque pour obtenir en retour un bienfait miraculeux. Le commerce devient alors à la fois vertical et inégal : on reçoit infiniment plus qu'on ne donne. Mais ce qu'on donne est définitivement perdu. Le rite suppose l'élimination de l'objet médiateur, désormais manquant. Lorsqu'on sacrifie par exemple à Cérès une truie pleine et les prémices de la moisson, on introduit une carence pour obtenir une croissance : on se prive de la fécondité de la truie pour que la terre soit féconde,

des premiers épis pour que le reste de la récolte soit épargné. Le rite commence donc par une oblation : il faut soustraire un élément d'une série pour en multiplier le nombre, créer un vide qui, fonctionnant comme un appel d'air, assure en retour une plénitude à venir. Tout sacrifice repose sur ce système de « vases communicants » entre le monde des hommes et celui des Dieux, le déficit ouvert dans la série naturelle devant être comblé – au centuple – par la grâce ou la manne des cieux. La substitution des victimes, qui est chose fréquente, ne remet pas en cause le mécanisme du rite. Bien au contraire, il implique une nouvelle forme, tout aussi irréaliste, de continuité. Qu'il s'agisse du fameux bouc émissaire remplaçant le *pharmakos* humain, de l'agneau qui, au dernier moment, tient lieu d'Isaac ou – l'exemple est moins connu mais plus pittoresque – du concombre dont les Nuer considèrent qu'il peut à l'occasion d'un sacrifice, faire office de bœuf, l'idée sous-jacente est qu'il existe une contiguïté entre les espèces alors que la pensée mythique, telle qu'elle s'exprime par exemple dans le « totémisme », postule au contraire des écarts différentiels entre les unes et les autres. Le mythe procède donc en maximisant les différences, le rite en les minimisant de telle sorte qu'en passant par contiguïté d'un terme à l'autre « un concombre vaut un œuf, un œuf un poussin, un poussin une poule, une poule une chèvre, une chèvre un bœuf ».

Contrairement au bœuf, le taureau du sacrifice doit être entier, visiblement pourvu de ses attributs sexuels puisque c'est justement cette partie de la bête qu'on sacrifie par métonymie. Les hommes doivent offrir au dieux l'animal emblème de la virilité pour recevoir en échange ce surcroît de puissance qui peut, à l'occasion, leur faire si piteusement défaut. La logique du taureau nuptial apparaît ici clairement : il s'agit d'éviter lors de la nuit de noces, et pour les mille et une nuits à venir, ce que Stendhal avait appelé le *fiasco*. A partir de là, deux positions sont possibles à propos du sacrifice taurin dans une culture catholique. Ou bien on dit avec Manuel Delgado Ruiz qu'il se trouve en contiguïté avec le sacrifice eucharistique : on s'appuie alors sur le caractère matrimonial (et incestueux) de la Crucifixion puisque le Christ épouse sur la Croix sa fille l'Eglise, née de son sang. Ou bien c'est la deuxième hypothèse – celle de Julian Pitt-Rivers – on voit dans le sacrifice taurin un contre-rite eucharistique : les hommes compensent ainsi de façon symbolique l'invitation de l'Eglise à s'abstenir du péché de chair<sup>4</sup>. La mort du taureau signifie alors la revanche d'Eros.

#### IMMANENCE DE LA CEREMONIE

Toute la question est de savoir si cette analyse vaut pour la corrida moderne. Et certes tous les éléments du rite y sont présents. Les études de Julian Pitt-Rivers sur l'échange de sexes qui s'opère entre taureau et torero au cours des trois « tiers » de la corrida ou sur le *traje de luces* et le *traje de lunares* (habit de lumières du torero et robe à pois de la danseuse de sévillanes) le montrent de façon indiscutable. Mais peut-être ces différents éléments sont-ils pris dans un autre dispositif visuel, dans une autre machine de déploiement des spectacles. Il n'est même pas sûr qu'on puisse parler d'une symbolique de la corrida. Il faut plutôt y voir, en empruntant la terminologie de Lacan, le lieu où s'opère d'une façon un peu mystérieuse la jonction de l'imaginaire et du réel.

---

<sup>4</sup> La thèse de Julian Pitt-Rivers sur le village andalou de Grazalema (1954) est le premier grand travail ethnologique effectué en Espagne. S'éloignant ensuite du fonctionnalisme anglo-saxon, l'auteur a consacré plusieurs articles fondamentaux à la corrida dans une optique plus « structuraliste ». Voir en particulier « Le sacrifice du taureau » (*Le temps de la réflexion*, n°5, 1984, p. 281-297) et « De lumière et de lunes: analyse de deux vêtements andalous de connotation festive » (*L'ethnographie*, n° 92-94, 1984, p. 245-254). Les travaux du sévillan Pedro Romero de Solís s'inscrivent dans la même perspective.

La corrida est une idée neuve en Espagne. Comme le bonheur en Europe, selon Saint-Just. Et c'est justement cette nouveauté qu'il faut penser : ne pas se demander en quoi la corrida ressemble aux autres spectacles tauromachiques, qu'il s'agisse de jeux comme dans la course landaise ou de rites comme dans le taureau nuptial et ses dérivés, mais en quoi elle s'en distingue. C'est ici qu'intervient la notion de cérémonie.

Contrairement au rite, la cérémonie ne produit rien. Aucune récompense à attendre en retour. Nous avons vu comment, dans l'étrange jackpot du rite, on sacrifie une pièce pour que se déverse en cascade, une fois qu'on en a débloqué le verrou, la pluie bienfaisante d'un pactole divin. Le dispositif cérémoniel est tout aussi paradoxal, mais c'est d'une autre façon qu'il heurte le bon sens. Il s'agit toujours d'obtenir du continu en créant une discontinuité nouvelle. Mais cette discontinuité n'est plus de l'ordre de la soustraction, elle relève d'une mise à distance et procède par ajustement. Rite et cérémonie manipulent des signes. Mais au lieu que les premiers sont pris dans une économie du sacrifice et de la rétribution, les seconds se contentent de marquer les limites, de définir des hiérarchies et des statuts, de signaler des seuils. Dans la cérémonie, le signe devient (ou redevient) signal. La transcendance du sens disparaît en même temps que l'espoir d'une récompense. C'est pourquoi la cérémonie est immanente au monde social. Les hommes n'y communiquent pas avec les Dieux, ils n'y communiquent même pas entre eux, ils se contentent d'y affirmer ce qu'ils sont – ou ce qu'ils croient être – d'y proposer une image de soi, c'est-à-dire une identité, un habit. Qu'il s'agisse de l'habit vert des académiciens, de l'uniforme de parade des gardes républicains, de la robe de l'avocat ou du costume de lumières des toreros, la cérémonie mobilise les signes vides du spectacle officiel. On voit donc combien il est absurde de reprocher à la corrida son caractère « officiel », censé discipliner – suite à une intervention du « pouvoir » – la prétendue spontanéité populaire : il n'y a jamais rien eu de spontané dans la corrida, même si chaque geste y est, à chaque seconde, improvisé. Mais on comprend aussi, peut-être, la raison des critiques dont elle est aujourd'hui l'objet. Elle s'oppose en effet aux deux valeurs les plus répandues dans le monde actuel : la religion de l'utilitarisme et celle de la spontanéité. Totalement gratuite, la corrida ne sert à rien, même pas au niveau symbolique. Entièrement codifiée, elle ne laisse aucune place au pathos du naturel. La cérémonie a mauvaise presse. C'est qu'elle affirme l'extériorité des signes contre l'intériorité du sens. Elle est donc vouée au même discrédit que le cérémonial de la Fête républicaine de Robespierre ou que le cérémonial érotique de Sade.

La cérémonie accumule les signes extérieurs de la richesse, du pouvoir, de la politesse, du prestige, de l'héroïsme ou de la sainteté. Mais par un dernier tour d'écrou, c'est dans cette surenchère de l'artifice en quoi consiste la cérémonie que l'homme se trouve au plus près de sa nature animale. Contrairement à ce qu'affirment les éthologues, les animaux n'ont en effet pas de rites. Mais ils ont des cérémonies. C'est la thèse que développe Luc de Heutsch en constatant que les prétendus « rituels » animaux relèvent en fait de la cérémonie<sup>5</sup>. Là encore, tout est un problème de distances à maintenir, de seuils à protéger, de hiérarchies à préserver, de territoires à surveiller. La célèbre parade nuptiale des épinoches de Timbergen, dont Lacan fit grand usage pour définir l'imaginaire, est-elle autre chose qu'une façon de jouer sur les rapports de distance et de proximité ? Le comportement animal est régi par un ensemble de distances territorialisées et variant suivant les espèces : distance de fuite, distance critique et distance d'attaque. Ces phénomènes-là régissent les rapports entre un prédateur et sa proie. A l'intérieur d'une même espèce, les choses sont différentes : il s'agit toujours de rapports de force mais la question du sexe (survie de l'espèce) s'ajoute à celle de la nourriture (survie de

---

<sup>5</sup> Luc de Heutsch, « Introduction à une ritologie générale », *L'unité de l'homme*, vol.3, Paris, Seuil, 1974, p. 213-247.

l'individu). C'est ici qu'apparaît la sémiotisation des distances et des seuils en quoi consiste la cérémonie. Il s'agit de faire savoir à un rival qu'il vaut mieux ne pas vous chercher noise ou à une partenaire appétissante que vous souhaitez l'accouplement. Et, si vous êtes une femelle, que vous ne voyez pas ces avances d'un mauvais œil ou même (car vous pouvez être une fine coquette) que vous entendez les provoquer. Comme chez l'être humain, la cérémonie est donc un système de signes. Ce n'est plus la guerre, ce sont les signes de la guerre ; ce n'est plus le sexe, ce sont les signes du sexe. Il y a là toute une économie du signe comme évitement du conflit. On s'épargne ainsi par des danses échevelées ou sereines, des changements de couleur de la robe ou d'autres artifices, ce refus sans appel des dames convoitées qui est toujours si amer et ne laisse d'autre alternative que la détresse ou l'agression : on veut s'assurer avant d'aller trop loin que l'hommage sera accepté. La question, on le voit, est toujours celle des distances, des intervalles et des seuils. Elle concerne la transgression d'une ligne qui a valeur de clôture. Et c'est sur cette ligne magique que la cérémonie, ce ballet d'apparences, met en scène sa propre magie : intimidation et menace, supplique et séduction. Magie contre magie. La cérémonie, disait Louis Marin, est la « conjuration des dangers du franchissement, l'appivoisement de cette crainte qui rôde sur les seuils »<sup>6</sup>. Qu'il s'agisse de guerre ou d'amour, on est alors à la parade. Nous sommes, comme au temps des chevaliers, dans le monde des tournois et des pas d'armes, des cours d'amour et des chansons. On n'y fait ni l'amour ni la guerre, on les signifie : cérémonie.

Loin des dieux et près de la bête, la stratégie et la tactique de la corrida ont ceci de particulier qu'elles déploient, dans le cadre d'un combat réel entre deux espèces, les signes qui, dans le monde animal, régissent les rapports intraspécifiques de rivalité entre mâles et de séduction entre mâle et femelle. D'où la nécessité du « trucage », l'homme disposant sur le taureau d'une chance supplémentaire dans cette étrange parade qui a lieu sur la frontière où se jouxtent Eros et Thanatos. Faute de quoi, il serait bien évidemment tué à tous les coups, dès la première *suerte*<sup>7</sup>. L'essentiel dans la corrida n'est pas de tuer la bête, de la sacrifier. C'est pourquoi il ne faudrait pas parler de *suerte suprema*. La mise à mort n'est que la dernière des *suertes*, lorsqu'il devient impossible d'accumuler plus longtemps les signes de la guerre et de la séduction. Et s'il y a sacralisation dans la corrida, ce n'est pas celle de la bête qu'on immolerait à un dieu absent mais celle de tous les gestes, de toutes les *suertes* : sacralisation de la pure immanence.

Le mot cérémonie n'apparaît pas, je crois, dans le beau texte que Barthes consacra au Japon, *L'empire des signes*. Mais il n'est question que de cela, depuis le trait du pinceau sur le papier jusqu'au hara-kiri en passant par la découpe minutieuse des aliments, les infinies courbettes de la salutation, la concentration du haï-ku, les répliques déconcertantes du zen, l'organisation militaire des *zengakuren*. On n'y trouve pas, dit-il, d'autres symboles que dans la culture occidentale, mais « la fissure même du symbolique ». Ou encore cette phrase qui définit au mieux la place de la mort dans la corrida : les signes sont au Japon « un produit dont le sens n'est pas final mais progressif, épuisé, pour ainsi dire quand sa production est terminée ». Rien à attendre donc après la mort, aucune récompense, aucun bienfait, aucun pactole divin. Les signes y sont coupés de l'alibi du sens. A l'heure où l'on nous enjoint

---

<sup>6</sup> Louis Marin, « Passages », *Traverses*, n° 21-22 (*La cérémonie*), Centre Georges Pompidou, Paris, mai 1981, p. 123-129.

<sup>7</sup> Ce mot, qui prend un sens très particulier dans le langage taurin, est souvent traduit en français par « figure ». Il s'applique en effet à chacune des actions du torero, aux différentes postures qu'il prend devant la bête pour la faire charger. Il y a ainsi de nombreuses *suertes* de cape, de banderilles ou de muleta et on parle de *suerte suprema* pour la mise à mort. Mais il faut tenir compte de l'étymologie : la *suerte*, c'est d'abord le « sort », la « chance ». C'est seulement à propos de la corrida qu'on peut employer une expression aussi étrange que *hacer la suerte*, « faire la chance ».

constamment de « donner du sens » – il faudrait même, selon les pédagogies à la mode, « donner du sens aux savoirs » – la corrida est un spectacle à contretemps : elle affirme la souveraineté gratuite de l'élégance avec laquelle on risque sa vie pour la simple beauté du geste. Rien de plus étranger à la cérémonie que la « poisse », au sens barthésien, qui enveloppe toute quête du sens.

Or si la cérémonie est le signe moins le sens, elle est aussi un spectacle sans catharsis. Tout tragique en est donc absent. On sait en effet que la différence entre sacrifice et tragédie, entre rite et théâtre, consiste dans le caractère fictif du second. Si le public peut y purifier ses passions, c'est parce que la mort y est jouée. Or la mort est toujours réelle dans l'arène : mort inéluctable du taureau, mort seulement risquée – mais le risque est terriblement réel – du torero. Ce à quoi on assiste n'a donc pas de rapport avec la catharsis des passions – aucun pathos dans la corrida – mais suppose une sublimation directe des pulsions. « Moments de vérité », comme dit encore Roland Barthes, que nous offre aussi parfois la littérature dans l'éclipse du sens. Qu'on puisse, qu'on doive peut-être, fonder une esthétique et une éthique non pas sur le sens mais sur sa disparition, non pas sur les passions mais sur ces pulsions dont nous savons, depuis Freud, qu'elles sont toutes comme entraînées par l'effrayante et mystérieuse pulsion de mort, c'est peut-être la seule leçon que nous donne la corrida en tant qu'elle est « bonne à penser ».

Pedro Cordoba

[Article publié dans la revue *Critique*, version non corrigée]

## **Pour citer cet article**

Cordoba Pedro, « Les formules de la peur », *Critique* 6/2011 (n° 769-770) , p. 458-473  
URL : [www.cairn.info/revue-critique-2011-6-page-458.htm](http://www.cairn.info/revue-critique-2011-6-page-458.htm).