

LE REGARD DES VOYAGEURS ROMANTIQUES FRANÇAIS SUR LES PLAISIRS DE LA CORRIDA

Emma CARRERE-LARA, CREC

Au XIX^e siècle, après la Guerre d'Indépendance (1808-1814), l'Espagne devient la destination favorite des voyageurs romantiques français. La corrida constitue un spectacle obligé pour ces aventuriers qui l'interprètent comme un signe d'identité culturelle espagnol au même titre que le flamenco. Célébrée dans les romans (*Carmen*, de Mérimée) et les journaux (*l'Illustration*, *le Petit Journal*), illustrée par les peintres (Pharamond, Blanchard, Gustave Doré, Manet) et mise en scène dans les ballets (*Carmen*, de Georges Bizet, 1875), la corrida devient un thème littéraire incontournable. Les récits de voyage, bien sûr, ne manquent pas; tous font référence à la corrida, considérée comme un véritable symbole national.

L'engouement des romantiques pour l'Espagne — et pour l'Andalousie plus particulièrement¹ — correspond au moment où le spectacle tauromachique subit d'importantes transformations qui détermineront la corrida moderne que nous connaissons aujourd'hui. C'est, en effet, l'avènement du *toreo a pie*, qui met fin au *toreo a caballo* où dominait le *picador* à cheval. La corrida se pratique désormais dans un espace délimité séparant ainsi le public des principaux protagonistes. Le torero devient professionnel et perçoit un salaire en conséquence (les premiers toreros *a pie* à être rétribués apparaissent dès

¹ Voir l'étude de François HERAN : "L'invention de l'Andalousie du XIX^e siècle dans la littérature de voyage. Origines et fonctions sociales de quelques images touristiques", Antonio María BERNAL RODRIGUEZ, *Tourisme et développement régional en Andalousie*, Paris, Ed. de Boccard, 1970, pp. 21-40.

le XVIII^e siècle — Miguel Canelo, Ignacio Díaz — et sont appelés *estoqueadores*²). Par ailleurs, la préoccupation pour la gestuelle et la technique du torero s'accroît et le besoin de codifier ce qui n'était auparavant qu'une fête populaire, une distraction sans lois ni règles, se fait sentir chaque jour davantage. Dès le XVIII^e siècle, le *matador* Pepe Hillo, auteur de la *Tauromaquia o arte de torear* (Cádiz, 1796), avait souhaité imposer des règles de *toreo* précises. Tout cela se concrétise au XIX^e siècle, avec la création, par Ferdinand VII, de l'école de Tauromachie de Séville (1830) et, surtout, par la naissance du célèbre traité de tauromachie de Francisco Montés, dit « Paquiro », *Tauromaquia completa, o sea, el arte de torear en plaza* (1836), dont les principes resteront en application jusqu'au XX^e siècle. Ces nouveaux toreros, devenus de véritables idoles populaires acclamées par les *aficionados*, ne vont pas manquer d'attirer nos voyageurs français, avides d'émotions et de sensations fortes. Grâce à leurs récits de voyage, le public français va découvrir cette fête « nationale », au demeurant, très controversée.

Il ne s'agit pas d'entretenir la polémique, mais d'observer l'attitude et les propos des voyageurs français face aux réactions enthousiastes des *aficionados* : Comment ont-ils réagi ? Ont-ils compris le plaisir ressenti par les autochtones ? Enfin, l'ont-ils partagé ? Outre les incontournables récits de Mérimée, Gautier ou Dumas, il sera fait appel à des textes moins connus, voire méconnus, afin d'offrir une vision moins réductrice du spectacle tauromachique.

La dimension théâtrale de la corrida : un attrait commun irrésistible

Les voyageurs romantiques se doivent d'assister à une corrida (ou « course de taureaux »), quels que soient les sentiments qu'un tel spectacle leur inspire. C'est ce qu'affirme Eugène Poitou, présent aux arènes de Séville, le jour de Pâques, qui marque le début de la saison tauromachique (1869) : « Il n'y avait pas moyen de ne pas y assister. Aller en Espagne, et ne pas voir les taureaux ! Cela eut été manquer à tous nos devoirs de voyageurs. Il fallait au

² Voir Antonio María BERNAL RODRIGUEZ, "El descubrimiento europeo de Andalucía", *Historia de Andalucía*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981, t. VII, pp. 191-197.

moins une fois se donner ce spectacle national, si attachant selon les uns, si repoussant selon d'autres, en tout cas très curieux comme étude de mœurs »³.

L'un des devoirs du voyageur français est de rendre compte de toutes les curiosités du pays traversé afin d'éclairer les lecteurs ignorants. Ce sentiment du « devoir à accomplir » est manifeste dans tous les récits de voyage. Eugène Poitou ne semble pas, à première vue, avoir d'a priori à l'égard de la corrida, mais simplement de la curiosité. Nous pouvons, dès à présent, parler de « plaisir » purement intellectuel, indépendamment de l'effet psychologique produit par le spectacle tauromachique. C'est là une des multiples facettes du plaisir — ou plutôt des plaisirs — qu'offre la corrida, car, nous le verrons, il n'existe pas à proprement parler de plaisir « pur » au sens restreint du terme ; en effet, dans la perspective morale, le plaisir est défini comme un mouvement ou un sentiment « agréable » que l'âme éprouve à l'occasion d'une impression physique ou morale. Or, la corrida est à la fois « plaisir » et « douleur » et la coexistence des deux interpelle les voyageurs français.

Au sens général, le « spectacle », mot récurrent dans les récits de voyage, est ce qui se présente au regard et la corrida fait essentiellement appel au sens visuel du spectateur ; cela ne signifie pas, pour autant, que le spectacle plaise aux voyageurs. Si certains déclarent être littéralement éblouis, comme Théophile Gautier⁴ (1846), à Madrid, ou Charles Davillier⁵ (1862), à Valence, d'autres seront horrifiés⁶. Ainsi, ce spectacle « admirable » pour les uns peut devenir « odieux », « cruel », « ennuyeux » ou tout simplement « intéressant » pour d'autres⁷.

³ Eugène-Louis POITOU, *Voyage en Espagne*, Tours, Alfred Mame et Fils, 1869, p. 150. L'auteur, magistrat et juge, manifestait un intérêt certain pour la littérature ; il se rendit en Egypte avant de traverser l'Espagne, suivant l'un des itinéraires classiques empruntés par de nombreux voyageurs (Irún – San Sebastián – Zaragoza – Madrid – Andalucía – Alicante – Madrid – Burgos – Pancorbo).

⁴ "Quand je débouchais du corridor pour m'asseoir à ma place, j'éprouvai une espèce d'éblouissement vertigineux. Des torrents de lumière inondaient le cirque [...] Du côté du soleil palpitaient et scintillaient des milliers d'éventails et de petits parasols [...]", Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Editions Gallimard, 1981, p. 110 (1^{ère} ed. 1846).

⁵ "Quand nous pénétrâmes dans l'intérieur de *la plaza de toros* de Valence, nous fûmes éblouis par un de ces spectacles qu'on n'oublie jamais, ne les ait-on vus qu'une fois", Charles DAVILLIER et Gustave DORE, *Voyage en Espagne*, Hachette Stock, 1980, p. 77 (1^{ère} ed. 1862).

⁶ "Notre premier mouvement en entrant dans ce cercle de flamme, fut de nous rejeter épouventés, en arrière. Jamais nous n'avons vu, avec de pareils cris, s'agiter tant de parasols, tant d'ombrelles, tant de mouchoirs", Alexandre DUMAS, *De Paris à Cadix*, Paris, Editions François Bourin, 1989, p. 75 (1^{ère} ed. 1846).

⁷ - "Ma conscience de voyageur me faisait un devoir d'assister au moins à cet odieux spectacle", Eugène-françois-Achille ROSSEEUW SAINT-HILAIRE, "la Corogne", *Revue de Paris*, 1837, Bartolomé et Lucile BENNASSAR, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^{ème} au XIX^{ème} siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 814.

Les arènes

En premier lieu, ce sont les arènes qui attirent leur regard ; elles constituent le décor, la scène où va se dérouler le spectacle orchestré par des musiciens, joué par des acteurs (*picadores, banderilleros, toreros*) et salué par des spectateurs, *aficionados* ou non.

La plaza de toros les renvoie très souvent à l'époque romaine⁸, aux jeux du cirque, comme en témoigne Alexandre Dumas (1846) : « Autour de l'arène, majestueux comme un cirque du temps de Tite ou Vespasien, règne une cloison en madrier haute de six pieds »⁹. Elle les transporte, plus rarement, au royaume des Mille et Une Nuits : « Tout nous reporte aux descriptions des Mille et Une Nuits : rien dans tout cela ne nous retrace les jeux du cirque »¹⁰. Le besoin de se sentir transportés « ailleurs », dans un autre espace et un autre temps, caractérise les écrivains romantiques qui fuient le présent, la société française moderne et bourgeoise à laquelle ils appartiennent. C'est une quête éperdue vers un passé révolu et très souvent idéalisé. Ainsi, les arènes procurent un plaisir immédiat, même si certains, à l'instar de Rosseeuw Saint-Hilaire ou de Mérimée, semblent déçus par son architecture jugée grossière. Ce n'est pas tant la nature du lieu, que l'effet produit en ce lieu qui compte : « Mais qu'importe la décoration d'un théâtre quand le spectacle est excellent »¹¹. L'assimilation des arènes à un « théâtre » ou « amphithéâtre » va devenir un lieu commun¹² dans le discours des

- "Ce spectacle n'est pas seulement cruel, mais il est ennuyeux. C'est une suite de scènes dont l'uniformité détruit l'intérêt", Alexandre de LABORDE, *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*, Paris, Chez H. Nicolle, 1808, t. V, p. 426.

- "Pour quelqu'un qui entend un peu la tauromachie, c'est un spectacle intéressant que d'observer les approches du matador et du taureau...", Prosper MERIMEE, *Lettres d'Espagne*, Paris, Editions Complexe, 1989, p. 47. Cette lettre intitulée "Les combats de taureaux" sera publiée dans la *Revue de Paris*. Elle est datée du 25 octobre 1830. Sur la correspondance de Mérimée relative à l'Espagne, voir Maurice PARTURIER, "L'Espagne de Mérimée", *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*, n° 78, (Décembre 1954) et Marcel BATAILLON, "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance", Paris, *Revue de Littérature Comparée*, t. XXII, (1948).

⁸ "Les anciens Romains, habitués à se repaître dans des amphithéâtres de marbre, des sanglants plaisirs du cirque, eussent regardé sans doute avec le plus grand dédain un de ces cirques espagnols...", Eugène ROSSEUW SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 810.

⁹ Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰ Astolphe de CUSTINE, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, Editions François Bourin, 1991, p. 107 (1^{ère} ed. 1838).

¹¹ Prosper MERIMEE, *op. cit.*, p. 35.

¹² Voir Ruth AMOSSY et Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Stéréotypes et clichés (langues, discours, société)*, Paris, Nathan, 1997.

voyageurs ; Mérimée, Gautier, Dumas¹³ – pour ne citer qu’eux – en usent et en abusent tout au long de leurs descriptions, inspirant les futurs voyageurs.

En pénétrant dans les arènes, ils quittent, le temps d’une corrida, le quotidien qui les entoure ; l’illusion d’être ailleurs et d’échapper à la réalité devient alors source de plaisir. Enfin, ces arènes, de par leur configuration circulaire, permettent aux voyageurs français de voir, non seulement ce qui se passe sur la piste, mais aussi le public des gradins. Elles satisfont la curiosité intellectuelle des Français venus sonder l’âme du peuple espagnol et étudier ses réactions devant le spectacle tauromachique.

Les costumes

En deuxième lieu, ce sont les costumes des principaux « acteurs » de la corrida qui séduisent les voyageurs étrangers. Les réactions sont unanimes, comme en témoignent les longues et minutieuses descriptions consacrées au *traje de luces* des *chulos*, *banderilleros* ou *matadores*. Le Baron Charles Davillier et le dessinateur Gustave Doré¹⁴ ne cachent pas leur admiration devant l’élégance des *chulos* chargés d’attirer l’attention du taureau : « Les gladiateurs de l’Espagne ressemblent tout à fait à des danseurs. Nous avons peine à croire que des gens si coquettement habillés allaient exposer leur vie et jouer avec le sang »¹⁵.

Davillier souligne le contraste entre le rôle terrible et dangereux de ces valeureux « gladiateurs » – nous voilà projetés à l’époque romaine – et leur allure élégante, mise en valeur par leurs costumes éclatants. Ce paradoxe (s’il en est un) le laisse perplexe ; derrière la joie non dissimulée de l’auteur, transparait la crainte des événements à venir. Ce mélange de « joie immédiate » et de « crainte future » nous renvoie à l’éternel problème posé par le spectacle tauromachique où douleur et plaisir se mêlent inextricablement.

¹³ "Je vous assure que c’est déjà un admirable spectacle que douze mille spectateurs dans un théâtre...", "Vous connaissez maintenant le théâtre et les acteurs ; nous allons les montrer à l’œuvre.", Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 110 et p. 113.

"Figurez-vous, madame, un amphithéâtre dans le genre de l’hippodrome [...]" "Maintenant, passons des acteurs au théâtre [...]", Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 74 et p. 77.

¹⁴ Voir Auguste LAFRONT et Miguel DARRIEUMERLOU, *La tauromachie de Gustave DORE*, L’Union des Bibliophiles taurins de France, 1984. Doré et Davillier ne cesseront de traquer le pittoresque partout où il se trouve ; la corrida est une source d’inspiration inépuisable ; ainsi, parmi les 309 gravures illustrant l’ouvrage, 42 représentent des scènes tauromachiques. Doré avoue s’être inspiré de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), véritable *aficionado* dont les planches sur la tauromachie décrivent de manière admirable le comportement du taureau dans l’arène. Voir à ce sujet Francisco de GOYA, *La tauromachie*, édition fac-similé, présentation et traduction de Pierre Gassier, Grenoble, 1982.

« Plaisir » et « joie » sont deux termes bien difficiles à définir et à distinguer dans le discours des voyageurs ; s'ils ne doivent pas être confondus, précisent les philosophes, il semble pourtant qu'ils aient souvent été utilisés comme de simples synonymes par les voyageurs ; il est vrai que les deux termes sont intimement liés, la joie étant « l'état d'une âme qui éprouve un plaisir, se réjouit »¹⁶.

Nous pourrions relever maintes descriptions concernant les costumes des différents protagonistes de la corrida¹⁷. Elles présentent toutes les mêmes caractéristiques : le souci du détail et de la précision, le même langage hyperbolique et la volonté de reproduire, de peindre avec des mots ce qui charme les yeux. De fait, les romantiques sont avides de couleur locale et de pittoresque¹⁸ ; ils recherchent l'originalité étrangère et sont extrêmement sensibles aux costumes des toreros qui évoquent pour eux l'Espagne de fantaisie dont ils rêvent et qu'ils ont « fabriquée » dans leur récit de voyage.

La musique

Au décor et aux costumes vient s'ajouter la musique – les *clarines* – qui anime les lieux et marque les différentes étapes du spectacle. Charles Davillier semble ravi d'entendre des airs typiquement andalous et si pittoresques pour des étrangers en mal d'exotisme : « Pour célébrer la mort du taureau, l'orchestre joua un de ces airs de danse andalou qui passionnent

¹⁵ Charles DAVILLIER, *op. cit.*, p. 79. L'auteur insistera sur "la grande richesse d'ornements" du costume des "*espadas*" ou "*matadores*".

¹⁶ Pour Locke, "la joie est un plaisir que l'âme ressent lorsqu'elle considère la possession d'un bien présent ou futur comme assurée ; et nous sommes en possession d'un bien lorsqu'il est de telle sorte en notre pouvoir que nous pouvons en jouir quand nous voulons". A quoi Leibniz répond : "On manque dans les langues de paroles assez propres pour distinguer les notions voisines. Peut-être que le Latin *gaudium* approche davantage de cette définition de la joie (plaisir que l'âme ressent lorsqu'elle considère la possession d'un bien présent ou futur comme assurée) que *Laetitia*, que l'on traduit aussi par le mot joie ; mais alors, elle me paraît signifier un état où le plaisir prédomine en nous, car pendant la plus profonde tristesse et au milieu des plus cuisants chagrins on peut prendre quelque plaisir à boire ou entendre la musique, mais le déplaisir prédomine ; et, de même, au milieu des plus aiguës douleurs, l'esprit peut-être dans la joie, ce qui arrivait aux martyrs (Leibniz, *Nouveaux Essais II*, 20, 93), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques*, dirigée par Sylvain Auroux, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1990, t. I, p. 1397.

¹⁷ "Tous ces vêtements sont d'une extrême fraîcheur et taillés avec le plus grand soin : on n'y emploie que les plus belles étoffes. Rien n'est épargné pour rendre le spectacle magnifique.", Astolphe de CUSTINE, *op. cit.*, p. 110.

¹⁸ "Point de salut sans la couleur locale", déclare Mérimée, dans la préface de la seconde édition de *La Guzla*. Ce thème sera emprunté aux peintres et employé pour la première fois par Chateaubriand. Voir René, HOVENKAMP, *Mérimée et la couleur locale*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

tant les Espagnols et qui sont si pleins d'originalité ; le public en accompagnait le mouvement saccadé en battant des mains »¹⁹.

Tous les voyageurs sont conquis par ces airs traditionnels du folklore andalou assimilé, par extrapolation, au folklore espagnol. L'amalgame entre l'Andalousie et l'Espagne a souvent fait sourire, mais aussi irrité les autochtones, car il révèle l'ignorance des touristes et leur désir – conscient ou non – de nier les particularismes régionaux. Davillier, ici, ne fait qu'alimenter le processus appelé « *andalucización de España* »²⁰ (ou identification de l'Espagne à l'Andalousie), offrant alors une vision très réductrice du paysage musical de la Péninsule.

La dimension tragique de la corrida : du rejet à l'adhésion

Le spectacle tauromachique, ce « divertissement », cet « amusement » comme certains le nomment, est également qualifié de « drame » ; ce terme porte l'accent non seulement sur l'aspect théâtral de la corrida, mais aussi sur son aspect tragique. Au sens général, le « drame » désigne une action théâtrale et, plus particulièrement, une pièce de théâtre de ton moins élevé que la tragédie, représentant une action violente ou douloureuse, où le comique peut se mêler au tragique. De fait, la corrida est un « drame de sang », nous dit le professeur Rosseeuw Saint-Hilaire²¹, où la mort est mise en scène comme dans une pièce de théâtre, et où les protagonistes *picadores*, *banderilleros*, *matadores* en sont les principaux acteurs. Le public n'est pas simplement spectateur, il joue un rôle actif tout au long de la corrida.

Celle-ci se déroule en trois actes appelés *tercios*, dans un temps bien défini : unités de temps et de lieu sont ainsi respectées selon le modèle dramatique. Pour Gautier, le troisième acte, ou dernier *tercio*, « vaut tous les drames de Shakespeare : dans quelques secondes, l'un des deux acteurs sera tué. Sera-ce l'homme ou le taureau ? »²². La dimension « tragique » de la corrida²³ (adjectif pris ici au sens commun de « terrible ») attire les voyageurs

¹⁹ Charles DAVILLIER, *op. cit.*, p. 93.

²⁰ Voir Antonio LÓPEZ-ONTIVERO, "El paisaje de Andalucía a través de los viajeros románticos" en Antonio GÓMEZ MENDOZA, *Viajeros y paisajes*, Alianza Universidad, Madrid, 1988, pp. 31-65.

²¹ Eugène ROSSEEUW SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 814. L'essentiel des travaux de l'auteur (professeur au collège Louis-le-Grand de 1829 à 1843 et titulaire d'une thèse sur l'origine de la langue et des romances espagnoles) est consacré à l'histoire de l'Espagne.

Voir Bartolomé et Lucile BENNASSAR, *Le voyage en Espagne, Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI au XVII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998, pp. 1233-1234.

²² Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 119.

²³ Pour Michel Leiris, elle est "doublement tragique du fait qu'il y a mise à mort avec risque immédiat pour la vie de l'officiant.", Michel LEIRIS, *Miroirs de la tauromachie*, 1981, pp. 30-32.

romantiques. Ce spectacle morbide qui sied, dit-on, si bien aux Espagnols est pour eux source d'interrogation. Le tragique est une dimension fondamentale de la vie humaine et la corrida en est – pour les toreros comme pour les *aficionados* – l'exacte représentation. Et c'est bien le plaisir éprouvé devant ce drame « réel »²⁴ qui nous interpelle ici. Comment peut-on apprécier et supporter un spectacle aussi terrifiant ? D'où naît le plaisir ? Et peut-on, en tant qu'étranger, partager ce même plaisir ?

Au premier *tercio* ou *suerte de varas*, entre en scène le *picador*²⁵ à cheval, chargé de piquer le taureau à plusieurs reprises, afin de mesurer la force de l'animal et de le ralentir. À l'époque qui nous intéresse, son rôle est essentiel et son intervention dans cette première phase soulève de vives réactions dans le public composé d'*aficionados* et de néophytes, comme le sont nos voyageurs romantiques. L'*aficionado* (terme adopté dans la langue française en 1831) se définit comme un connaisseur qui a une culture taurine, capable d'apprécier la touche esthétique du spectacle tauromachique ; c'est celui qui a hérité sa passion de son appartenance familiale ou régionale²⁶. Il participe activement au spectacle en manifestant de diverses manières sa joie ou son dépit lors de chaque phase.

Le plaisir des *aficionados*, par conséquent, va de soi ; ils sont les apologistes convaincus de la corrida ; mais, bien que les voyageurs français en aient conscience, ils n'en demeurent pas moins surpris en découvrant la source de leur plaisir qui tient, d'une part, au nombre de chevaux tués après avoir été renversés et étripés par le taureau (au XIX^e siècle, le cheval n'est pas protégé par l'actuel *carapazón* ou *peto*, imposé en 1928), d'autre part, au nombre de *picadores* renversés par le taureau. A ce sujet, le botaniste Edmond Boissier déclare (1837) :

Je n'ai jamais compris comment il se trouvait des hommes qui prissent ce terrible métier de *picador* : malgré beaucoup d'adresse et de force, ils sont toujours culbutés à plusieurs reprises dans le cours d'une

²⁴ "Ce drame est toujours d'un intérêt extrême parce qu'il est réel. C'est la vie d'un homme qui se joue devant vous", Alexis de VALON, "La décima corrida de toros", Paris, *Revue Des Deux Mondes*, (1^{er} Avril 1846), p. 82.

²⁵ "Héritier de la tradition chevaleresque, le picador a d'abord eu la prééminence dans l'arène. Aux débuts de la corrida, dans le courant du XVIII^e siècle, on l'appelait *varilarguero*. Propriétaire de son cheval, un animal vigoureux et mobile, et armé d'une très longue pique de trois mètres et demi de hampe, le *varilarguero* était indépendant et intervenait à son gré dans le combat. Jusqu'aux débuts du siècle suivant, il reste dans l'arène tout au long du spectacle.", Claude PELLETIER, *L'heure de la corrida*, Paris, Découvertes Gallimard, p. 51.

²⁶ Voir *Tauromachie, mythes et réalités*, Paris, Editions du Félin, 1995.

función et risquent à chaque instant d'avoir les jambes écrasées sous leur propre monture ou entamées par les coups de corne du taureau²⁷.

Comment peut-on prendre plaisir à exercer un tel métier sachant les efforts qu'il nécessite, les qualités qu'il requiert et, surtout, les dangers qu'il représente? Ce plaisir quelque peu « masochiste » laisse Boissier perplexe ; en effet, le *picador* subit les assauts terribles du taureau, mais il est, de surcroît, soumis aux railleries des *aficionados*. Au XIX^e siècle, le *picador* perd de son auréole, car la corrida ne se fait plus à cheval ; la tauromachie équestre d'origine aristocratique, qui dominait jusqu'au XVIII^e siècle, a désormais disparu et, avec elle, l'image glorieuse du *picador*. Ce dernier, malgré son rôle décisif, n'a droit à aucune pitié ; sa chute, parfois mortelle, déclenche les rires et la joie des *aficionados* insensibles au sort du cavalier. La scène du *picador* renversé devient alors burlesque ; cette farce est à l'origine de ce que l'on appelle le « plaisir comique » où le spectateur éprouve un sentiment de supériorité vis à vis du personnage, ce qui le flatte²⁸ et ne fait que renforcer son narcissisme.

L'incompréhension de Boissier grandit lorsqu'il évoque le sort du cheval : « Quant au cheval, s'il est tué à ce premier assaut, on le laisse là et on en amène un autre ; mais pour peu qu'il ait la force de se tenir sur ses jambes, on le relève et son cavalier le remonte. Les malheureux animaux parcourent ainsi l'arène en perdant leur sang »²⁹. La compassion de l'auteur est un sentiment partagé par une partie des voyageurs français³⁰. Le premier *tercio* devient alors dégoûtant, « repoussant », obligeant certains d'entre eux comme Eugène Poitou, pris de transe, à détourner leur regard de ce spectacle « non pas seulement atroce mais révoltant »³¹. Les témoignages soulignant l'aversion et la pitié des voyageurs français abondent en ce sens, mais il serait faux de croire qu'ils font l'unanimité : « Le coup de corne

²⁷ Edmond BOISSIER, *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837*, Paris, Gide et Cie, 1839-1845, t. I, p. 60. L'auteur séjourna longuement en Andalousie et assista à une corrida à Ronda où participa le fameux torero Montés. Voir Bartolomé et Lucile BENNASSAR, *op. cit.*, pp 1205-1206.

²⁸ Pour Freud, cela permet de percevoir un manque chez l'autre ; l'art comique permet ainsi de "démasquer", de faire tomber les masques. Voir Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1953.

²⁹ Edmond BOISSIER, *op. cit.*, p. 60.

³⁰ - "Je plaignais les chevaux encore plus que les hommes, et le taureau encore plus que les chevaux.", Eugène ROSSEEUW SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 813.

- "Je plains les malheureux chevaux, injustement condamnés à l'agonie la plus affreuse", Astolphe de CUSTINE, *op. cit.*, p. 111.

- "Il amuse d'abord un étranger, mais le plaisir cède bientôt à un mouvement de compassion pour les chevaux surtout qui n'ont aucune défense", Alexandre de LABORDE, *op. cit.*, t. V, p. 426.

³¹ Eugène POITOU, *op. cit.*, pp. 154-155.

avait fendu le ventre du cheval, en sorte que ses entrailles se répandaient et coulaient presque jusqu'à terre [...]. Le cheval n'était que décousu ; cette blessure, quoique affreuse à voir, peut se guérir ; on remet les boyaux dans le ventre, on y fait deux ou trois points, et la pauvre bête peut servir pour une autre course »³².

Théophile Gautier, reconnu par de nombreux critiques comme un génie de la description, brosse ici un tableau aussi vivant que terrifiant de l'agonie du cheval. Il possède à l'évidence le sens du concret et multiplie les détails sordides : la froideur avec laquelle il décrit l'opération chirurgicale consistant à rentrer les entrailles dans l'abdomen du cheval (on bourrait aussi d'étoupe les vides qui restaient) ferait frémir les lecteurs, mais Gautier se montre impassible et minimise la souffrance de l'animal : « Cette blessure peut se guérir » précise-t-il avec un certain humour noir. Certes, mais pas le cheval qui mourait quelques instants après l'ultime assaut. Bien que Gautier ne l'exprime pas clairement, cette scène exerce chez lui une fascination évidente. Ce plaisir morbide³³ – conscient ou non – reposant sur la douleur du cheval pouvait alors paraître scandaleux et pervers, car il heurtait la conscience de tous ceux qui considéraient la corrida comme un spectacle immoral³⁴. Gautier ira plus loin encore, en ridiculisant le cheval :

Le pauvre animal, abandonné à lui-même, se mit à traverser l'arène en chancelant, comme s'il était ivre, s'embarrassant les pieds dans ses entrailles ; des flots de sang noir jaillissaient impétueusement de sa plaie, et zébraient le sable de zigzags intermittents qui trahissaient l'inégalité de sa démarche ; enfin il vint s'abattre près des tables³⁵.

Le spectacle épouvantable, au demeurant, du premier *tercio*, s'apparente à une tragicomédie où le cheval – animal noble – devient un être pitoyable (« le pauvre ») et pathétique, que Gautier n'hésite pas à comparer à un ivrogne titubant dans les arènes. Le détachement, parfois choquant, avec lequel Gautier retranscrit la scène, révèle un goût non dissimulé pour le morbide.

³² Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 115.

³³ "Nous appelons morbide un goût plus ou moins pervers, mais dont la perversité n'est ni avoué ni consciente pour le spectacle physique de la mort et de la souffrance", Philippe ARIES, *Essais sur la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 116.

³⁴ N'oublions pas que la Couronne et l'Eglise étaient très réservées ; la corrida sera d'ailleurs interdite en 1805 par le ministre Campomanes pendant trois ans. Curieusement, elle sera rétablie par Joseph Bonaparte, "Pepe Botella", pour calmer le peuple espagnol et plaire ainsi à ses nouveaux sujets.

³⁵ Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 117.

Gautier est loin d'être le seul à apprécier le premier *tercio* ; Edgar Quinet, son contemporain, utilise également des mots très crus pour décrire les mouvements du cheval empêtré dans ses propres entrailles ; il fait preuve du même détachement devant cette scène sanglante, indifférent au sort du cheval³⁶. Ce goût pour le morbide est particulièrement perceptible chez le Marquis Astolphe de Custine qui avoue, avec honte, prendre plaisir à voir souffrir le cheval et le taureau :

Je plains les malheureux chevaux injustement condamnés à l'agonie la plus affreuse. Je vois leur sang rougir la terre, leurs pieds s'embarrasser dans leurs entrailles traînantes, j'admire avec colère le courage qu'on leur impose, et je plains leur résignation sans gloire ; je compatis même au sort du taureau, qui ne cherchait pas ce combat et dont les beuglements me remplissent de terreur et presque de remords. Je détourne les yeux par la faiblesse et par faiblesse je les ramène vers un spectacle si cruel que sa nouveauté même ne peut excuser ma présence dans l'amphithéâtre. [...].

C'est le drame des sauvages, la tragédie réduite à sa plus simple expression [...] Cette férocité des spectateurs, plus brutale que celle des champions, je l'ai partagée, et je rougis de l'avouer, je retournerai la partager toutes les fois que mon insatiable besoin d'émotion pourra se promettre une pareille pâture³⁷.

Le sentiment de compassion pour les malheureux chevaux cède vite la place à un sentiment de plaisir morbide. Custine raconte la scène en détail et semble se délecter en voyant agoniser les chevaux : la corrida est ainsi idéalisée en boucherie sublime. Ce spectacle horrible, « cruel », qui fascine tant Custine³⁸ devient une source de plaisir presque inavouable.

Au plaisir indiscutablement morbide du spectateur s'ajoute le plaisir de l'écrivain à rendre compte de cette scène de boucherie ; pour Custine, comme pour le peintre, la sauvagerie qui se dégage du premier acte donne matière à écriture³⁹. Chacun s'exerce, dans un style qui lui est propre, à broser le tableau de la souffrance de l'animal et à en donner une représentation frappante, suscitant ainsi les réactions des lecteurs. Le plaisir de retranscrire la réalité observée, aussi repoussante soit-elle, se vérifiera tout particulièrement chez les

³⁶ "De la plaie monstrueuse on voit pendre les entrailles, ce qui n'empêche pas le cavalier de lancer encore une fois sa monture. Dans ce mouvement les entrailles se déroulent et traînent sur le sable. Le cheval y embarrasse son pied, les arrache de ses flancs et continue sa course désespérée.", Edgar QUINET, *Mes vacances en Espagne*, Plan de la Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1986, pp.33-34 (1^{ère} ed. 1857). Sur l'auteur, voir Jean BOUDOUT, "Edgar Quinet et l'Espagne", Paris, *Revue de Littérature Comparée*, (1936), pp. 83-90. Edgar Quinet, républicain convaincu, professeur au Collège de France en 1836, arrêta d'enseigner sous la pression de l'administration qui voulait des garanties sur les sujets qu'il traiterait. Ses cours sur les Jésuites en 1843 lui valurent, en quelque sorte, des vacances forcées qu'il passa en Espagne en octobre 1843. Voir Tatiana ANTOLINI, *L'Espagne et le Portugal d'Edgar Quinet*, Thèse pour le Doctorat, Clermont-Ferrand 2, 1987.

³⁷ Astolphe de CUSTINE, *op. cit.*, pp. 112-113.

³⁸ Voir Francine-Dominique LIECHTENHAM, *Astolphe de Custine, voyageur et philosophe*, Paris, Honoré Champion, 1990, pp. 80-85.

³⁹ Voir Carlos SERRANO, "De l'habit de lumière à l'Espagne noire", *Des Taureaux et des hommes*, Actes du Colloque International de Paris (Paris IV), 1999, pp. 51-62.

amateurs de corrida. Les taurophobes, cela va de soi, condamneront les faits sans rémission, et sans y mettre les formes...

Au deuxième *tercio* apparaissent les *banderilleros*⁴⁰ – ou poseurs de *banderillas* –, encore appelés *chulos* (serviteurs), mais, curieusement, le sort du taureau ne préoccupe guère les voyageurs romantiques, pas plus au deuxième *tercio* qu'au premier. Il est vrai qu'au XIX^e siècle, on reste convaincu que le taureau ne souffre pas : un rapport de la SPA, de 1855, affirme qu'il ne sent pas la douleur, qu'il doit être mangé, qu'il meurt rapidement et échappe à la longue agonie du cheval⁴¹. Charles Davillier fait, du reste, allusion à cette théorie quelques années plus tard (1862) : « La Société protectrice des animaux flétrirait assurément la manière cruelle dont des chevaux inoffensifs sont voués à la mort, et il n'est pas d'étranger qui ne soit saisi de dégoût à la vue d'une semblable boucherie »⁴².

La douleur du taureau échappe alors totalement au regard des voyageurs. C'est pourquoi, au deuxième *tercio* où le cheval, considéré comme un animal noble, disparaît, l'intérêt des spectateurs se concentre sur l'évolution des *chulos*, sur le « spectacle gracieux de ces hommes bondissant avec leur cape au-dessus de leur tête »⁴³. Tous, sans exception, sont séduits par la « souplesse et l'agilité de ces hommes »⁴⁴. A Valence où se produit le célèbre *matador El Chiclanero*, Adolphe Desbarrolles ne manque pas de souligner le plaisir ressenti par son compagnon de voyage, le peintre Eugène Giraud (1846) :

Bientôt après, les trompettes résonnèrent : c'était le signal des *banderilleros*. Oh ! Pour le coup, Giraud était charmé ; tous ces élégants *chulos*, sveltes et gracieux, abordaient résolument le taureau et lui enfonçaient dans le col des espèces de quenouilles garnies de papier découpé et terminées par un fer en forme d'hameçon. Leurs mouvements étaient si précis, que les cornes des taureaux les effleuraient toujours sans les toucher⁴⁵.

⁴⁰ Le *banderillero* déclenche des hémorragies externes tandis que le *picador* déclenche des hémorragies internes en cisillant le ligament nugal à la pique. Sur l'observation scientifique des blessures, voir Eric BARATAY, *op. cit.*, pp. 110-113.

⁴¹ *Ibid.*, p. 120.

⁴² Charles DAVILLIER, *op. cit.*, pp 99-100.

⁴³ Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p.86.

⁴⁴ Edmond BOISSIER, *op. cit.*, t. I, p. 60.

⁴⁵ Adolphe DESBARROLLES, *Les deux artistes en Espagne*, Paris, Georges Barba, 1865, p. 20. Le récit sera publié dans le journal *L'Assemblée nationale* (1846), puis sous forme d'un livre, en 1855, avec une deuxième édition en 1865. Desbarrolles et Giraud, après l'Andalousie, retrouveront Alexandre Dumas à Madrid, pour les mariages royaux (Desbarrolles, qui vécut à Cadix (1826), savait parler espagnol).

Le langage hyperbolique, le ton admiratif, l'accumulation d'épithètes laudatives (« élégants », « sveltes », « gracieux », « précis ») vantent l'adresse et la grâce de ces hommes. Le plaisir du voyageur repose, ici, sur la beauté du spectacle qui ne doit pas être entachée par l'image du taureau ensanglanté. Les voyageurs ne semblent d'ailleurs pas s'en apercevoir ; ils recherchent le plaisir « positif »⁴⁶ et pour l'atteindre, ils doivent faire abstraction du danger. Eugène Poitou, qui est loin d'être un défenseur de la corrida, reconnaît pourtant : « Tout cela n'est qu'un jeu, jeu dangereux, il est vrai, mais où ces hommes déploient tant de hardiesse et de grâce qu'on oublie le péril et qu'on se laisse aller au plaisir »⁴⁷. Le sort du taureau importe peu, c'est le destin de l'homme qui prévaut. En utilisant le vocable « jeu », Poitou présente ce deuxième *tercio* comme un amusement comportant, il est vrai, des risques. Cette double facette - ludique et théâtrale - du deuxième *tercio* ravit le voyageur craintif et quelque peu réticent au premier abord.

En ce qui concerne le plaisir des *aficionados*, il n'est évoqué qu'au moment de la pose des *banderillas de fuego*, réclamée par les spectateurs déçus et exaspérés par la lâcheté du taureau. Mérimée, Gautier, Quinet ou Dumas ont assisté à cette scène, à ce « supplice qui est à la fois un châtiment et un moyen de réveiller sa colère ». Les *banderillas* prennent alors feu « et la flamme qui est dirigée vers le taureau le brûle jusqu'au vif et lui fait faire des sauts et des bonds qui amusent extrêmement le public »⁴⁸.

Tous ont remarqué, au-delà des souffrances du taureau, le plaisir « sadique » des *aficionados*, responsables de cette séance de torture. Gautier remarque « une foule enragée »⁴⁹ et Quinet souligne les « regards sanglants de tout un peuple »⁵⁰. Le public, plus bestial qu'humain, se délecte et manifeste sa joie par des cris et des hurlements ; c'est là une nouvelle preuve, diront les détracteurs, du sadisme des *aficionados*. Mérimée observe ce public « amusé » par l'aspect burlesque du taureau bondissant, soumis aux insultes et aux

⁴⁶ L'esthétique de Burke opère la différenciation du plaisir positif "pleasure" du plaisir négatif "delight". Le *beau* procure un sentiment de plaisir ou d'agrément (*pleasure*), qui est une sorte de joie tranquille, de plaisir "positif". Le *sublime* a pour effet un sentiment de délice (*delight*) qui résulte de la diminution d'une mise à distance du danger qui ne nous engage que par effet de curiosité, de sympathie ou d'imitation. A l'instar de Burke, (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757), Kant remarque que le beau et le sublime engendrent des plaisirs différents : "Le sublime touche, le beau ravit" (*Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, 1764, II, p. 209). Le beau est un plaisir plus durable, une jouissance prise aux sensations joyeuses. Le sublime produit une impression plus forte sur l'âme, il s'accompagne de sensations de terreur, de grandeur ou de magnificence, *Encyclopédie Philosophique Universelle, op. cit.*, t. I, pp. 1963-1966.

⁴⁷ Eugène POITOU, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁸ Prosper MERIMÉE, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁹ Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 122

⁵⁰ Edgar QUINET, *op. cit.*, p. 36.

séances des *banderilleros*, mais, loin de les condamner, il avoue partager ce plaisir cruel : « C'est, en effet, un spectacle admirable que de voir cet animal énorme, écumant de rage, secouant les banderilles ardentes et s'agitant au milieu du feu et de la fumée »⁵¹.

La même impression nous est donnée par Gautier lorsqu'il évoque la scène des chiens ; en effet, lorsque les *banderillas de fuego* ne suffisent pas, le public réclame à corps et à cris les « *Perros ! Perros !* » qui sont alors lâchés sur le taureau. Gautier décrit les efforts du taureau cherchant à se défaire de ces « sangsues »⁵², en secouant la tête devenue celle « d'un animal informe », car les bouledogues aux « inflexibles mâchoires » ne lâchent pas prise. Face aux « meuglements » et à l'« horrible douleur », Gautier demeure impassible en entendant les aficionados hurler : « *Bravo perros !* ». Dumas va, de surcroît, justifier cette pratique, aujourd'hui disparue, en affirmant sans aucune hésitation ni remords : « Contre ces nouveaux antagonistes, le taureau retrouva toute sa vigueur »⁵³.

Les réactions de Mérimée, Gautier, Quinet ou Dumas ont, sans aucun doute, heurté la conscience des lecteurs de l'époque ; elles révèlent, cela dit, la fascination qu'exercent des spectacles aussi violents et le plaisir qu'ils leur procurent. Il est évident que devant de telles scènes, (*las banderillas de fuego* ou les *perros*), les taurophobes, ne peuvent éprouver aucun plaisir, et bien qu'ils ne l'expriment pas ouvertement, ils condamnent à l'unanimité cette attirance pour le morbide. Éprouver du plaisir devant le spectacle de la souffrance du taureau est méprisable et répréhensible ; ces scènes horribles sont moralement mauvaises et doivent par conséquent être interdites.

Au troisième acte, l'émotion des voyageurs romantiques est à son comble ; c'est l'instant où le matador doit affronter seul le taureau, dans ce que Dumas appelle « un véritable duel »⁵⁴, un combat souvent jugé inégal car dangereux pour l'homme.

C'est précisément l'attrait du danger qui crée l'émotion du spectateur⁵⁵ : « L'élément capital celui qui, au premier chef, détermine l'*emoción* est le degré d'exposition de l'homme

⁵¹ Prosper MERIMÉE, *op. cit.*, p. 44.

⁵² Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 123.

⁵³ Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁴ Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁵ "L'homme et l'animal se trouvèrent en face l'un de l'autre. L'homme avec sa petite épée, mince, longue et effilée comme une aiguille. L'animal avec sa force incommensurable, ses cornes terribles, son jarret plus rapide que celui du plus rapide cheval. L'homme était bien peu de choses en vérité, en face d'un pareil monstre", *ibid.*, pp. 88-89.

par rapport à la bête et la durée de cette exposition »⁵⁶. L'émotion est essentielle et devient source de plaisir ; si le matador ou *espada*⁵⁷ parvient à la communiquer au public, il sera alors érigé en héros. C'est pourquoi Mérimée, admirateur convaincu des toreros, défie ces hommes « dont le sang-froid [...], dans les dangers les plus pressants a quelque chose de miraculeux ». La sacralisation du torero est un processus récurrent dans les récits des voyageurs : « Oh ! si vous aviez entendu les *viva*, si vous aviez vu la joie frénétique, l'espèce d'enivrement de la foule, en voyant tant de courage et tant de bonheur, vous eussiez envié comme moi le sort de Sevilla ! Cet homme est devenu immortel à Madrid »⁵⁸.

Le torero (Sevilla) s'apparente, dès lors, à un demi-dieu auquel Mérimée livre un véritable culte et à qui il aimerait tant ressembler : « La gloire, les applaudissements leur font braver la mort. Il est si doux de triompher devant cinq ou six mille personnes »⁵⁹. Le plaisir de Mérimée culmine au moment où le torero triomphe ; cette « fusion » entre le spectateur/*aficionado* et le torero/acteur est instantanée et très intense, du point de vue émotionnel.

C'est le courage du torero capable de « braver la mort », mais aussi son adresse qui fait oublier le danger et « anime, transporte acteurs et spectateurs »⁶⁰. Ainsi en est-il du célèbre Francisco Montés (« Paquiro ») que Mérimée, Gautier et Dumas vont acclamer et « dont le nom est populaire dans toutes les Espagnes et dont les prouesses font le sujet de mille récits merveilleux »⁶¹. Pour Dumas, c'est le « roi »⁶² des toreros, titre honorifique soulignant le caractère incontestablement génial de celui que l'on surnommait le « Napoléon des toreros »⁶³ :

Alors nous eûmes un spectacle merveilleux : celui de Montés capant le taureau [...].

Imaginez-vous, Madame, un homme sans autre arme qu'un manteau de soie, jouant avec un animal furieux, le faisant passer à sa droite, le faisant passer à sa gauche, tout cela sans bouger d'un pas lui-même, et voyant à chaque passade du taureau la corne effleurer les vanequilles d'argent de son gilet. C'est à n'y rien comprendre, c'est à croire à un charme, à une amulette, à un talisman⁶⁴.

⁵⁶ Michel LEIRIS, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁷ "On n'emploie guère en Espagne le mot *matador* pour désigner celui qui tue le taureau, on l'appelle *espada* (épée), ce qui est plus noble et a plus de caractère ; l'on ne dit pas non plus *toreador*, mais bien torero. Je donne en passant, cet utile renseignement à ceux qui font de la couleur locale dans les romances et dans les opéras comiques", Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁸ Prosper MERIMEE, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 340.

⁶² Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 99.

⁶³ Voir Claude PELLETIER, *op. cit.*, pp. 74-77.

⁶⁴ Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 104.

Ce que perçoivent aisément Dumas, Mérimée ou Gautier, c'est la beauté des passes (*la faena*), la perfection et la maîtrise des gestes techniques qui dévoilent l'adresse du torero et son pouvoir de domination sur le taureau. Montés possède à l'évidence le *duende*⁶⁵ (mot commun au flamenco), c'est-à-dire la grâce, l'inspiration exceptionnelle, qui donne au public le frisson, *el pellizco*. Lorsque Dumas parle de « charme », d'« amulettes », de « talisman », il plonge le lecteur dans un univers mystérieux et irrationnel proche de la sorcellerie. Si le *duende* est là, le « bonheur » est atteint et le spectateur peut alors savourer cet instant magique. Aussi, les regards des voyageurs français se tournent essentiellement vers le torero (le taureau étant souvent ignoré et méprisé⁶⁶) qui a su créer l'émotion et l'entretenir en acceptant les risques et en se pliant aux règles très sévères de la tauromachie⁶⁷ : le plaisir du spectateur dépend de « l'art » du torero, de son « génie », de sa capacité à transcender la mort.

C'est pourquoi, pour combler les *aficionados*, l'estocade⁶⁸ finale doit être « pure », c'est-à-dire propre et nette, l'épée devant pénétrer à l'endroit précis appelé *la cruz*. Théophile Gautier, conquis par l'adresse de Montés, déclare sans hésiter : « La manière de tuer de Montés est remarquable par la précision, la sûreté et l'aisance de ses coups »⁶⁹. Si le matador ne parvient pas à exécuter ce coup rapidement, il sera discrédité par les huées et les sifflets du public.

Certains taurophobes, comme le professeur Rosseeuw Saint-Hilaire, qui qualifie la corrida de véritable *carnicería*, semblent apprécier ce moment ultime où le torero, surmontant ses angoisses, sort victorieux du combat :

⁶⁵ "Le *duende*, tel un fil invisible conduit le torero à l'inspiration, à l'abandon total de l'esprit et du corps et à l'œuvre majeure. Il est le lutin et la muse qui visitent, possèdent et transforment l'heureux élu en sublime artiste. Il est parfois fugace, toujours rarissime et imprévisible, à tel point qu'il est permis de douter de son existence.", Pierre DUPUY et Joël BARTOLOTTI, *Toros - Regards sur la tauromachie*, La Renaissance du livre, 1999, p. 118.

⁶⁶ "Cette bête stupide qui se précipite sur l'*engaño*, le leurre, comme on l'appelle aussi, au lieu de se jeter sur l'homme.", Charles DAVILLIER, *op. cit.*, p. 91. Mérimée soulignait également "la stupidité brutale et farouche du taureau.", *op. cit.*, p. 44.

⁶⁷ Voir Auguste LAFRONT, *La corrida – Tragédie et art plastique*, Paris, Editions Prisme, 1948, pp. 169-172

⁶⁸ "L'estocade peut se faire *a volapié*, c'est-à-dire en s'avancant vers le taureau ou *recibiendo*, c'est-à-dire en attendant la charge du taureau." Voir Jean TESTAS, *La tauromachie*, Paris, PUF, 1974, pp. 109-114.

⁶⁹ Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 342.

A ce beau coup [épée dans la nuque], à ce coup difficile qui réussit rarement et coûte souvent la vie à celui qui le manque, des applaudissements frénétiques ébranlèrent toute l'enceinte, qui sembla soudain prête à s'écrouler. Moi-même, je l'avoue, malgré le dégoût que m'avait inspiré ce spectacle, je me sentis ému un instant du froid courage et de la merveilleuse agilité de cet homme, baladin héroïque, ennobli par le danger, et qui risque tous les quinze jours sa vie pour quelques centaines de francs⁷⁰.

Ainsi, partisans et détracteurs, au moment de la mise à mort du taureau, saluent à l'unisson le courage du torero et ne cachent pas leur émotion. Tous sont également frappés par la façon dont les aficionados expriment leur plaisir ; ce sont des « tonnerres d'applaudissements »⁷¹, des cris, des hurlements, des vociférations, des « trépignements »⁷² et même des rugissements. La mise à mort du taureau, lorsqu'elle est parfaitement exécutée, soulève des réactions très violentes, viscérales, presque « animales », heurtant l'âme sensible des romantiques⁷³. Astolphe de Custine, n'hésite pas à comparer le peuple à « une armée de cannibales »⁷⁴, sans pour autant les condamner :

Malgré les raisonnements et les sentiments qui devraient faire haïr ce genre de plaisir, on y court avec passion, et moi le premier : où recevoir des impressions aussi violentes ? Si l'on est un moment dégoûté, révolté, honteux, il est aisé de se faire une insensibilité de circonstance ; on s'aveugle sur ce dont on devrait s'indigner, et l'on ne se permet de regarder que ce qui est curieux et beau sans être repoussant. Je l'avoue à ma honte, mes yeux et ma pensée se détournent facilement de ce qu'il y a d'horrible dans ces spectacles pour n'y voir que ce qui plaît à l'imagination. Mes yeux se ferment devant le dégoût, je choisis dans mes surprises pour ne considérer que le côté héroïque du combat, cette petite cruauté volontaire vient au secours de mon plaisir⁷⁵.

Custine ne réprovoque pas « ce genre de plaisir », au contraire, il s'y complaît. Les scènes violentes et dégoûtantes (les épithètes ne manquent pas) non seulement le passionnent, mais lui procurent un plaisir inconcevable pour les taurophobes. Custine s'autorise à regarder et à jouir de ce spectacle horrible où la douleur des acteurs (taureaux et toreros) et des spectateurs est omniprésente. Les critères de la beauté custinienne sont inacceptables et, par conséquent, rejetés par les antitaurins pour qui l'idée du Beau⁷⁶ s'articule nécessairement autour de l'idée

⁷⁰ Eugène ROSSEEUW SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 83.

⁷¹ Alexis de VALON, *op. cit.*, p. 77 [Découvrant le Chiclanero, autre torero célèbre].

⁷² Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 83 et p. 106 [Découvrant les toreros Lucas et Romero, à Madrid].

⁷³ "Nos compagnons tout pâles, tout verts, et tout ruisselants qu'ils étaient, applaudissaient et criaient comme les autres", Alexandre DUMAS, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁴ Astolphe de CUSTINE, *op. cit.*, p. 238.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁶ La relation entre le Beau et le Bien est problématique : pour Socrate, le beau est ce qui produit le bien ; il se propose de chercher le beau dans ce qui est avantageux ou bienfaisant. (*Hippias majeur* de Platon). Kant, pour sa part, pense que le jugement moral qu'on porte sur une action est tout à fait distinct du jugement esthétique (*Critique de la faculté de juger*). Voir Jean LACOSTE, *op. cit.*, pp. 29-30.

du Bien. La mort du taureau et la possible mort du torero⁷⁷ constituent un véritable scandale et ne peuvent, en aucun cas, être sources de plaisir ; jouir de la mort est un délit et une offense à la morale chrétienne.

Le voyageur Emile Guimet, trente ans après Custine, n'éprouvera, quant à lui, aucune gêne ni appréhension, en assistant, à Saragosse, à la mort en direct du torero Pepete (20 avril 1862) : « Je vis cet homme enlevé comme une paille et ballotté sur ce vaste front comme un écu dans une tirelire ; puis il glissa le long du dos de la bête et les *chulos* l'aidèrent à se relever ; il porta la main sur sa poitrine, fit trois ou quatre pas, puis s'affaissa sur ses genoux en disant : "*Soy muerto !*" – je suis mort »⁷⁸.

Guimet s'enorgueillit d'avoir été le témoin privilégié de la mort donnée en spectacle et déclare, sans ironie aucune : « Chère mère. Je t'ai laissée hier sous l'impression d'une course de taureaux mémorable. Tout le monde nous félicite d'avoir assisté à un spectacle aussi exceptionnel ; depuis cinq ans, il n'y avait pas eu de torero tué sur le coup : quelle chance nous avons eue ! »⁷⁹

De tels propos ne peuvent que soulever l'indignation de ses contemporains, tels l'abbé Léon Godard qui ne cesse de dénoncer cette « boucherie », « ce spectacle barbare »⁸⁰, indigne d'une nation civilisée⁸¹, mais plutôt « inculte »⁸². Les critiques émanant de Blaze (1828), de Custine (1839), ou Godard (1862) reposent essentiellement sur des arguments religieux, humanitaires et moraux, apparus en Espagne dès le XVIII^e siècle, le siècle des *Ilustrados*⁸³.

⁷⁷ Sur le degré de dangerosité de la corrida, voir Eric BARATAY, *op. cit.* pp. 105-110.

⁷⁸ Emile GUIMET, *A travers l'Espagne. Lettres familières avec des post scriptums en vers par Henri de Riberolles*, Lyon, Charles Mera, 1864, p.19 (1^{ère} ed. 1862).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁰ Léon GODARD, *L'Espagne, mœurs et paysages, histoire et monuments*, Tours, Alfred Mame, 1862, p. 227 et p. 223. Prêtre et professeur d'histoire ecclésiastique, il fit de nombreux voyages (Algérie, Maroc, Egypte, puis Espagne et Italie). Voir Bartolomé et Lucile BENNASSAR, *op. cit.*, pp 1218-1219.

⁸¹ Edmond BOISSIER, *op. cit.*, t. I, p. 61.

⁸² Marie-Sébastien BLAZE, *Mémoire d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne, pendant les années 1808 à 1814*, Paris, Ladvocat, 1828, t. II, p. 57.

⁸³ La majorité des *Ilustrados* condamnent la corrida (El Padre Sarmiento, Feijoó, Clavijo, Iriarte, Meléndez Valdés et Carlos III qui l'interdit en 1785). Autour de la polémique antitaurine de la *Ilustración*, voir José María de COSSIO : *Los toros Tratado histórico-técnico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, t. II, pp. 85-163 ; Antonio GARCIA-BAQUERO GONZALEZ : "Fiesta ordenada, fiesta controlada. Las tauromaquias como intento de conciliación entre razón ilustrada y razón taurina", *Revista de estudios taurinos*, n° 5, (1997), pp. 13-52 et, du même auteur, "La polémica antitaurina en la Ilustración : miedos y recelos del poder", *Taurología*, 5, (1991), pp. 84-94 ; et enfin, Araceli

Pour ces voyageurs, la corrida n'est que l'expression du plaisir d'un peuple encore barbare « à demi-sauvage »⁸⁴, ajoute Léon Godard, qui l'explique tout naturellement par l'origine arabe des Espagnols. Ainsi, le goût inné et naturel du peuple espagnol pour la corrida serait un trait de caractère national indélébile hérité des Maures⁸⁵. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer, assure John-Emile Lemoine la joie des enfants et des femmes dans les arènes (1858) :

Plus que chez les hommes, le caractère est à l'état d'instinct. Vous verrez les enfants se mettant debout sur les gradins et applaudissant avec transport ; vous verrez de superbes jeunes filles, enflammées comme des bacchantes, les narines à l'air, les cheveux à l'air, les épaules à l'air, se levant à chaque instant par des élans irrésistibles et aspirant avec ivresse la vue du soleil et le parfum du carnage⁸⁶.

Ce plaisir « barbare », « sauvage » qui « semble naître avec la vie », selon le sous-lieutenant Bussy⁸⁷ (1823), et que les Espagnols cultivent⁸⁸, ajoute le diplomate Antoine Fontaney (1835), est un vice, un mal qui doit être éradiqué au nom de la Raison et du Progrès afin que l'Espagne puisse prétendre appartenir à l'Europe civilisée et progressiste. L'attitude quelque peu ethnocentrique de ces voyageurs français n'est que la manifestation d'un phénomène banal et récurrent étudié par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss :

L'attitude la plus ancienne, et qui repose sans doute sur des fondements psychologiques solides puisqu'elle tend à réapparaître chez chacun de nous quand nous sommes placés dans une situation

GUILLAUME-ALONSO, *La tauromaquia y su génesis / Naissance de la corrida (XVI -XVIII siècles)*, Bilbao, Laga, 1994, pp. 55-71, et "Contre la corrida. Essai de typologie des positions antitaurines (XVI-XVII siècles)", *Des taureaux et des hommes, op. cit.*, pp 13-21].

⁸⁴ Léon GODARD, *op. cit.*, p. 228-229. Cette idée apparaissait déjà chez les voyageurs français et étrangers du XVIII^e siècle. Voir Giuseppe BARETTI, *Voyage de Londres à Gênes par l'Angleterre, le Portugal, l'Espagne et la France*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1776, t. III, p. 151.

⁸⁵ Nombreux sont les traits de caractères dits "nationaux", attribués aux Arabes par les voyageurs romantiques du XIX^e siècle (la barbarie, la violence et la cruauté, l'orgueil, la paresse, la sobriété, la gravité), voir Emma CARRERE-LARA, *Le mirage oriental de l'Espagne de l'époque des Lumières à la veille de la Restauración (1750-1868)*, Thèse de Doctorat, Paris III, Octobre 2000, pp. 294-375.

⁸⁶ John-Emile LEMOINNE, "Quelques jours en Espagne", Paris, *Revue Des Deux Mondes*, 15 juillet 1858, 28^e année seconde période, t. XVI, pp. 423-445.

⁸⁷ P. G. BUSSY, "Campagne et souvenirs d'Espagne, 1823", Paris, *Revue hispanique*, XXXII, (1915), p.542. Le manuscrit de cet auteur méconnu, militaire de carrière, a été publié pour la première fois dans la *Revue Hispanique*. Voir Bartolomé et Lucile BENNASSAR, *op. cit.*, pp. 1208-1209.

⁸⁸ "A côté des groupes, de jolis petits enfants jouaient au taureau ; c'était une innocente parodie du sérieux et vrai drame qui se jouait aussi à deux pas ; c'était une préparation à son intelligence ; pour ces enfants c'était une éducation", Antoine FONTANEY (Lord Feeling), *Scènes de la vie castillane et andalouse*, Paris, Editions Viviane Hamy, 1991, p. 45. Ce diplomate, ami de Victor Hugo, part pour l'Espagne comme secrétaire de l'ambassadeur de France. Il sera à la fois séduit et ébloui par les mœurs espagnoles.

inattendue, consiste à répudier purement et simplement les formes culturelles, morales, religieuses, esthétiques, qui sont les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions⁸⁹.

Par conséquent, conserver la corrida ne peut que nuire à la nation espagnole. Ce discours idéologique, déjà présent dans les récits des voyageurs du siècle des Lumières⁹⁰, perdure au XIX siècle, mais ne fait pas l'unanimité.

Les défenseurs de la corrida, tout aussi nombreux que les détracteurs, font l'apologie du spectacle tauromachique qui, d'une part, permet le surpassement de soi en développant le courage et l'héroïsme du peuple et, d'autre part, joue un rôle cathartique en libérant les angoisses existentielles des hommes face à la mort. Enfin, il satisfait la soif d'exotisme des voyageurs, issus de la bourgeoisie et de l'aristocratie française, partis à la découverte de l'Espagnol à l'état « sauvage »⁹¹ que Custine pense avoir reconnu dans le public d'*aficionados* : « Un des plus grands plaisirs du spectacle, c'est le retour. Dans cette foule ivre d'émotions on voit l'homme social redevenu sauvage à force de violence et de passion : cette rechute est un sujet d'observation inépuisable »⁹².

Loin de condamner l'attitude des *aficionados*, Custine prend un plaisir certain à examiner, tel un ethnologue, le peuple espagnol à l'état naturel, capable de libérer ses pulsions les plus violentes. La corrida, du point de vue de la morale chrétienne, est totalement indéfendable, l'auteur le sait bien, mais ne peut s'empêcher de partager ce plaisir « inhumain » : « Je n'ai donc plus le droit de blâmer la passion des Espagnols pour ces scènes sanglantes. Dès le premier jour, je suis devenu pire qu'eux »⁹³.

L'examen de conscience auquel s'est livré Custine tout au long du spectacle tauromachique – ainsi que l'étude du plaisir de l'autre (l'*aficionado*) – lui a permis de révéler une partie de son âme et de goûter à la corrida, un plaisir interdit. Pour accéder à ce plaisir et apprécier le spectacle – aussi cruel soit-il – il faut du temps et de l'expérience ; c'est ce que tentera de faire comprendre un *aficionado* à son voisin, le peintre Eugène Giraud (1848) : « Oh ! Poursuivit notre interlocuteur, vous deviendrez bientôt, comme nous le sommes tous,

⁸⁹ Claude LEVI-STRAUSS, *Race et histoire*, Paris, Gallimard, Collection « Folio essais », 1987, pp. 19-20 (1^{ère} ed. 1952).

⁹⁰ Jean-François BOURGOING dénonça ce spectacle "barbare" pour lequel la nation espagnole a un attachement effréné et qui répugne à la délicatesse du reste de l'Europe", Jean-François BOURGOING, *Nouveau voyage en Espagne*, Paris, Regnault, 1788, t. II, p. 267.

⁹¹ Voir Frédéric SAUMADE, *Des sauvages en occident. Les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

⁹² Astolphe de CUSTINE, *op. cit.*, p. 116.

passionnés pour ce genre de spectacle ; vous saurez alors apprécier les *suertes* et les coups d'adresse, et vous goûterez un bien autre plaisir »⁹⁴.

Ainsi, la corrida, considérée comme un art par les *aficionados*, soulève des questions d'ordre philosophique et moral et pose parfois des problèmes de conscience aux voyageurs français qui avouent – avec honte parfois – avoir succombé au charme de ce spectacle cruel.

Tous ne sont pas sensibles aux plaisirs de la corrida ; au XIX^e siècle, nous l'avons constaté, les avis restent très partagés et nous trouvons autant de partisans que de détracteurs. Cela dit, force est de constater que la corrida a troublé et fasciné tous les voyageurs romantiques sans exception ; dénigrée par les uns, célébrée par d'autres, elle est considérée par tous comme une véritable institution incarnant l'esprit – farouche ou cruel – de la nation espagnole. Le torero, principal protagoniste du spectacle, devient, pour les Français, un héros emblématique, symbole d'un peuple authentique, « primitif » et « sauvage ». Idéalisé, y compris par les adversaires de la corrida, le torero deviendra l'archétype de l'Andalou par excellence, et de l'Espagnol par extrapolation, contribuant ainsi à développer l'image pittoresque de la Péninsule.

Aujourd'hui, la corrida suscite autant de plaisir que de dégoût, mais les mentalités ont évolué. Les taurophobes ne cessent de condamner l'attitude des *aficionados* dont le plaisir (croient-ils) repose sur la souffrance infligée au taureau. Et bien que certaines pratiques aient définitivement disparu – comme les lâchers de chiens, les banderilles de feu –, la mort du taureau est jugée scandaleuse et inadmissible dans une société de plus en plus préoccupée par le sort des animaux.

Contrairement à ce que pensent les taurophobes, les *aficionados*, pas plus que les acteurs de la corrida, ne prennent aucun plaisir à voir souffrir le taureau. Le plaisir est ailleurs : il naît, assurent-ils, de l'émotion esthétique créée par la communion chorégraphique entre l'homme et le taureau, ces figures (*los pases*) qui comblent le regard des amateurs rêvant d'assister un jour à *la faena* idéale.

La mise en scène de la mort et sa célébration revêt un caractère obscène pour les antitaurins ; à l'inverse, pour les *aficionados*, cette tragédie visible par tous – enfants et adultes – permet, au-delà de l'émotion, d'exorciser ses propres angoisses devant la mort. Vaincre le taureau, c'est vaincre la mort et d'une certaine façon célébrer la vie.

⁹³ *Id.*

⁹⁴ Adolphe DESBARROLLES et Eugène GIRAUD, *op. cit.*, p. 20.