

De Dionysos au *duende* : une rencontre
entre les mythes gréco-romains,
la tauromachie, le flamenco et la course
automobile

Joël Thomas

Louvain-la-Neuve, le 8 juin 2026

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 52, juillet-décembre 2026]

De Dionysos au *duende* :
une rencontre entre les mythes gréco-romains, la tauromachie,
le flamenco et la course automobile¹

Joël Thomas

Professeur émérite à l'université de Perpignan-*Via Domitia* – CRESEM EA 7397

[<joel.thomas66@orange.fr>](mailto:joel.thomas66@orange.fr)

On sait que le *duende* est, dans le monde de la tauromachie et dans celui du flamenco, cet état d'inspiration qui conduit le toréador ou le chanteur à improviser, à être créateur. Cette irruption du *duende* n'est toutefois possible que sur un terrain technique très solide. Elle est en quelque sorte donnée en plus. Nous sommes au-delà de la technique, mais dans une situation qui la suppose et la dépasse à la fois. Cet état de grâce, lorsqu'il est donné, ne peut se situer que dans le contexte d'une maîtrise parfaite de la discipline du torero, ou du chanteur, mais ce n'est pas suffisant : il est impossible à acquérir par leur seule volonté.

Le *duende* passe, il est instable, il faut savoir le saisir, comme le *kairos*. F. Dupont rapporte les propos de F. Deval racontant comment un jour, à Labriga, il a raté le *duende* :

« La *fiesta* commence, un grand chanteur est là, El Funi, rien ne se passe, “on boit, on parle, on attend, on mange, on raconte des blagues, on rejoue, on rechant, on redanse un peu...”, toujours rien. Le narrateur s'endort sur un canapé. Le lendemain à midi, il se réveille et apprend “qu'à sept heures du matin, devant le tout Labriga gitan, El Funi, subitement et pendant d'inoubliables et longs moments, fut *vraiment*

¹ Ce texte est une version remaniée de mon article « Passer la limite : le *duende*, une rencontre entre les mythes gréco-romains et notre imaginaire contemporain », in *Latomus*, 66, fasc. 3, Bruxelles, 2007, p. 718-726.

bouleversant et qu'entouré de Gitans qui l'aimaient et qu'il aimait, il avait vraiment représenté Labriga dans son âme collective" »².

Le *duende* était là. Le *Dictionnaire de la tauromachie* de R. Bérard, après nous avoir prévenus que le *duende* est « une des notions les plus difficiles à définir », nous en parle ainsi :

« Soudain, c'est là, sans avertir. Chaque geste baigne dans une autre lumière. On ne saurait dire au juste ce qui vient de se produire : un bonheur recouvre l'arène. « *Ahorra, tiene duende* » ("ça y est, il a le *duende*") »³.

Le grand toréador Curro Romero disait de lui-même :

« La plupart des gens qui parlent du *duende* se contentent de croire à une inspiration profonde, mais pour moi il s'agit de bien davantage. Curro, dans l'arène, on dirait parfois que ce n'est pas la personne que je connais, avec qui je vis. Cette présence autre par quoi il est visité, je suis sûr qu'elle existe »⁴.

Effrayantes et prophétiques paroles, dignes de l'Antiquité. Dionysos passe. Car c'est bien lui qui est convoqué à cette parade. Comment ne pas faire le lien entre le *duende* et la force de l'inspiration, comme invasion des forces divines, telle qu'elle est décrite par les poètes grecs et romains ? C'est lui, le dieu de la *mania* et de l'enthousiasme dont nous parle Platon tout au long de son œuvre, celui qui permet d'entrer en relation avec l'invisible et l'inouï ; Socrate dit dans le *Phèdre* : « Les plus grands bienfaits nous viennent de la folie » (244A)⁵ ; et Orphée, Silène, si souvent convoqués lors des joutes poétiques, ont évidemment à voir avec Dionysos : Orphée vient du même pays, la Thrace ; Silène est dans son cortège.

Mais Dionysos est un dieu dangereux, au moins pour deux raisons.

D'abord, pour le côté paroxystique de son culte : tous les extrêmes s'y côtoient, comme dans le mythe des Origines (et on se souvient que, dans la tradition orphique, Dionysos se confond avec *Protogonos*). Cette force originelle est potentiellement dangereuse, comme la vie dans son jaillissement. On en relèverait des traces, de nos jours, dans une manifestation fortement marquée par le dionysisme, comme le carnaval

² F. Dupont, *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994, p. 62, citant F. Deval, *Le Flamenco et ses valeurs*, Arles, Aubier, 1989, p. 30 sq.

³ *La Tauromachie. Histoire et dictionnaire* (R. Bérard dir.), Paris, R. Laffont, 2003, p. 459 et 461.

⁴ *Ibid.*, p. 460.

⁵ Sur le rôle de la folie dans l'inspiration prophétique et poétique, cf. E. R. Dodds, *Les Grecs et l'Irrationnel*, tr. fr. M. Gibson, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, p. 71 sq.

brésilien de Bahia et son *Trio Eletrico*, qui retrouve l'ancienne transe extatique des bacchantes : ce sont de gros camions véhiculant d'énormes enceintes acoustiques, et engendrant sur leur passage une véritable transe par le son et la musique. Or une sociologue, M.-I. Sampaio⁶, a relevé que le *Trio Eletrico* engendre différentes zones sonores, qui déterminent elles-mêmes des comportements très différents de la part des participants à la fête. L'arrière du camion se prolonge en un « cône d'extase », où une foule suit, littéralement collée au camion, au rythme des vibrations engendrées. Par contre, sur les côtés, se dessinent des zones de turbulences, réservées à ceux qui aiment la bagarre. Y entrer est un signe : on relève le défi du combat. Ainsi, la même musique du *Trio Eletrico* véhicule à la fois l'amour et la haine. Dionysos est un dieu bien ambigu, aux accents versatiles. Dans son culte, la violence n'est jamais loin de la fête, parce qu'elles participent toutes deux de la même pulsion vitale. Le Dionysos antique est souvent représenté monté sur un char tiré par des panthères. Mettre le joug à cet animal, sauvage par excellence, c'est bien, comme le disent les Extrême-orientaux, « chevaucher le tigre ». Mais à chaque instant, le tigre peut vous tuer.

Il est une autre raison qui rend Dionysos dangereux. Une de ses caractéristiques (qui va de pair avec sa faculté d'enthousiasme), c'est d'abolir temporairement les limites, d'être un dieu de la fusion. Il est à la fois « le dieu le plus terrible et le plus doux aux hommes » (Euripide, *Bacchantes*, 861), d'autant plus dangereux qu'il est séduisant. Il participe des deux natures, masculine et féminine, il associe dans sa légende l'élément terrestre et l'élément liquide : comme Saturne, comme Isis, c'est un dieu qui vient de la mer. Il va même jusqu'à risquer l'entreprise la plus dangereuse : être comme l'animal, pour être comme le dieu, dans une sorte de chamanisme sauvage. Aller au plus bas pour aller au plus haut : c'est bien ce qu'entreprennent les Bacchantes, dans leur rituel terrible d'omophagie. La violence la plus élémentaire est toujours sous-jacente à son culte, et elle ne demande qu'à engloutir le myste imprudent. La transe dionysiaque est toujours à la limite : elle fait entrer dans une danse de beauté, qui peut se transformer en un instant et prendre le visage de la violence laide et brutale. De même, le torero joue avec la violence mortifère du taureau, le fait entrer et l'enveloppe dans une danse fascinante, par le travail de la

⁶ M.-I. Sampaio, « La mort du chat. Tragédie de la joie au Carnaval de Bahia », in *Dionysos, Le Même et l'autre*, Paris, 1984, p. 81-107.

cape ; et le *duende* le conduit à prendre des risques fous, à aller au-delà de la limite, sous le coup de l'inspiration de Dionysos. Mais vienne Dionysos à désertier la scène, l'acrobate tombe de son fil, et la scène devient sanglante. Car la limite du dionysisme, de son option fusionnelle, c'est qu'on risque de se perdre, de ne plus se retrouver dans cette aventure. Le danger extraordinaire que Dionysos fait courir à son myste, c'est qu'il fait de l'Autre une figure de la mort : l'autre absolu, c'est la mort. La seule façon d'échapper à la dualité mortifère, c'est de la lier, de l'étreindre, de ne faire qu'un avec elle, comme le torero avec son taureau, symbole des forces brutes et vitales. Mais faire cela est extrêmement périlleux, car on s'oublie, on perd jusqu'à la conscience de son identité. L'irruption de Dionysos n'établit pas une dialogique, c'est-à-dire une conservation des instances initiales dans leur propre dépassement. En se laissant emporter par le dieu, on meurt à soi-même, on perd la cohérence de son moi, on sombre, on coule, on disparaît, on s'enfonce dans le vertige de sa folie. Dans l'*Énéide*, c'est précisément le sort tragique de Didon, celui auquel échappe Énée, héros de la démarche initiatique créatrice et de la construction de soi. On remarquera que cette postulation n'est que le côté mortifère d'un élan qui a son contrepoint vivifiant : Dionysos *lusios*, « délieur ». Donc Dionysos est, de façon ambiguë, celui qui porte au sublime, et, en même temps, celui qui dilue, qui dissout le sujet dans son environnement⁷, si le sujet n'est pas assez fort pour supporter la force du dieu⁸.

Donc, il importe de garder une forme de lucidité dans la relation à Dionysos, de développer en soi une force qui soit capable sinon de lui résister, du moins de garder un contrôle sur la situation. Il faut qu'Apollon soit aussi convoqué. C'est là-dessus que nous voudrions maintenant concentrer notre étude : sur les stratégies apotropaïques et prophylactiques qui permettent au myste de Dionysos de se garantir,

⁷ C'est peut-être pour cela que Timothy Leary, le « pape » de la génération psychédélique des *seventies*, décrivait l'expérience typiquement dionysiaque du LSD à travers trois moments : *turn on*, s'ouvrir ; *turn in*, s'accorder ; *drop on*, s'évader, ce qui, on le remarquera, est exactement l'inverse d'un schéma initiatique classique (par exemple celui d'Énée dans l'*Énéide* : vide en soi, révélation, réalisation et ouverture) : d'un côté, un processus typiquement dionysiaque qui tend au « lâcher prise », de l'autre une ascèse plus apollinienne qui prend la *tabula rasa* comme une étape préliminaire et nécessaire.

⁸ On touche aux forces même de la psychè et à une phénoménologie des « maladies de l'âme » : on comprend qu'un psychanalyste comme James Hillman, dont la renommée n'est plus à faire outre-Atlantique, ait accordé autant de prix à l'analyse des mythes en général, et de celui de Dionysos en particulier. Cf. J. Hillman, *Le Polythéisme de l'Âme*, Paris, Mercure de France-Le Mail, 1982.

lorsqu'il approche de la limite. Car la pensée mythique et religieuse de la Grèce a construit beaucoup de ses récits, et de ses rituels, sur cette nécessaire complémentarité d'Apollon et de Dionysos, dans l'acte créateur⁹ ; Macrobe, toujours bien informé sur les traditions ésotériques, va jusqu'à écrire dans ses *Saturnales* qu'Apollon et Dionysos « sont le même » (I, 18, 8) ; et il est révélateur que, chez les Romains, les deux premiers rois de Rome, Romulus et Numa Pompilius, participent de ces deux natures :

- magique et relevant de la possession mystique ;
- mais aussi rationnelle, et soucieuse d'une taxinomie, par les lois, les rites et les cultes qui vont installer Rome dans un espace raisonnable.

On comprend ainsi que dans la liste des rois de Rome, à Romulus, le magicien, succède Numa, le législateur, et ce « couple » possède toutes les qualités complémentaires qui doivent présider à la fondation d'une ville, et à la gouvernance d'un peuple. Nous prendrons deux exemples.

L'un relève de la sphère littéraire. Dans la perspective de la *mimesis*, l'artiste est un petit démiurge. Une idée commune veut que, dès Homère et Hésiode, la création poétique soit perçue comme une inspiration divine, une sorte d'illumination, de *satori*, dans laquelle le poète n'est qu'un médium, traversé par le souffle du dieu¹⁰. L'inspiration relève alors de l'extase, de la possession, ce qui veut dire que le poète n'est pas conscient dans le processus de création ; donc, inspiration et technique sont incompatibles. Mais on s'est aperçu que les choses étaient plus complexes : déjà chez Homère, le poète est présenté comme à la fois actif et passif. C'est ainsi qu'Alcinoos nous présente Démodocos, au VIII^{ème} chant de l'*Odyssée* :

« ...Vous manderez Démodocos,
divin aède auquel un dieu donna le don de nous charmer
de son chant, quel que soit le thème qu'il choisit. » (44-45, trad. Ph. Jaccottet).

Le poème est fait à la fois par les hommes et par les dieux. Les dieux donnent le contenu, le fond, mais le poète sera responsable du contenant, de la forme. C'est lui le maître de la *technê*. La Muse donne le fond, le poète

⁹ On se souvient d'ailleurs que Platon associe Apollon et Dionysos à des formes d'enthousiasme, dont Apollon n'est donc pas exclu : il est le maître de la démence prophétique, alors que Dionysos est le maître de la démence rituelle (*Phèdre*, 265B)

¹⁰ Cf. là-dessus P. Murray, « Poetic Inspiration in Early Greece », in *Oxford Readings Ancient Literary Criticism* (A. Laird éd.), New York, Oxford University Press, 2006, p. 37-61.

met en forme ; d'un côté l'enthousiasme de l'inspiration ; de l'autre la mise en ordre et la maîtrise de la langue et des images¹¹. D'où toutes les métaphores de l'artisan pour désigner le poète, chez Platon : tisserand, bien sûr, mais aussi potier, architecte, sculpteur, charpentier. Il est souvent désigné comme *therapôn*, serviteur des Muses ; Théognis le montre comme leur messager, *aggelos* ; dans les deux cas, il a une fonction participative dans le message. Démocrite nous décrivait déjà le poète comme à la fois inspiré et artisan (*fr.* 21). On le voit, le statut du poète se situe dans un équilibre entre ce qui ne dépend pas de lui (l'inspiration) et ce qui en dépend (la mise en forme). Et la fierté d'un Horace sera justement de mettre le style à la hauteur des idées qu'il exprime : une visée vers la perfection, dont il revendique d'être aussi l'artisan¹². On est loin de l'idée d'un *vates* totalement passif, sans doute abusivement accréditée par le courant romantique au XIX^{ème} siècle. Il y a une grandeur du statut du poète qui vient justement de cette responsabilité des choix dans la *technê*, tout aussi importants que l'inspiration ; car sans forme impeccable pour faire passer le sens et l'image, pas de poème. La grandeur du poète vient bien de son aptitude à être passeur, au sens de : celui qui transforme et fait vivre ; celui qui établit un équilibre entre deux instances demeurant, sans lui, étrangères l'une à l'autre : le sacré et le profane. C'est cela aussi, le miracle grec : cette aptitude à situer l'homme comme créateur, entre deux mondes, qu'il fait vivre en les reliant.

L'autre exemple, plus anthropologique, nous est signalé par l'histoire : c'est une coutume qui préside au rituel du triomphe à Rome. On sait que l'*imperator* était exceptionnellement autorisé à entrer dans l'*Urbs* avec son armée, et à monter au Capitole par la *Via Sacra*. Pendant tout ce parcours, il devenait un dieu, ce qui le projetait dans un état exceptionnel, irrespirable pour le commun des mortels. Mais cet état exceptionnel est aussi extrêmement dangereux pour l'*imperator* : coupé de ses attaches terrestres, il risque à tout instant de basculer dans l'*hybris*, et alors, d'être abandonné par les dieux, et de connaître la chute d'Icare. À ces altitudes, la mort côtoie le sublime. C'est pour cela que toute une partie du rituel (le cortège grotesque qui tournait l'*imperator* en dérision ; l'esclave qui lui

¹¹ C'est à cette mise en ordre que nous rattacherions tout ce qui a trait à l'imitation, puisqu'elle est référence à un *protos heurètes*, un modèle parfait et admiré.

¹² Sur ce plan, les idées de l'*Art Poétique* sont très *raisonnables*, et Horace se moque du poète qui feint la possession dionysiaque pour masquer son manque de talent (295 sq.)

soufflait à l'oreille : « *Memento te hominem esse* ») a une valeur prophylactique : elle assure une régulation, et cette « prise de terre » le protège contre les hautes tensions du sacré. De même, le début et la fin du parcours font passer le cortège sous un arc-de-triomphe : symboliquement, ils marquent la durée limitée de l'épisode dangereux, à travers les deux termes qui initient et terminent le parcours ; à la fin, l'*imperator* réintègre l'espace « ordinaire » des mortels. Là encore, les forces de la stabilité, de la mise en ordre, contrebattent l'irruption du divin, et c'est seulement à ce prix que l'expérience du triomphe est vivable pour l'*imperator*.

De façon assez voisine, dans la Rome royale, Horace emporté par l'*hybris* a passé la limite de la démesure, et s'est souillé, s'est comporté comme un animal et non comme un héros, en tuant sa sœur. Autant le meurtre des Curiaces étaient « licite », et conforme au code de l'honneur et de la guerre, autant celui-ci ne l'est pas, car il est réprouvé par toute une logique des liens familiaux, qui s'oppose à celle du *furor* guerrier, et lui objecte qu'il est sorti de sa limite. Il faudra tout un rituel de désacralisation pour délier Horace de sa souillure, et le ramener dans le monde des hommes : c'est le passage sous le *tigillum sororis*, les « fourches de la sœur », cette sorte de fourche caudine qui le délivre de son statut de *sacer*, d'intouchable du fait de la faute commise.

Nous voudrions maintenant faire un rapprochement contemporain avec un monde dont l'anthropologie et l'étude des structures de l'imaginaire nous montrent qu'il n'est pas sans lien avec le mythe dionysiaque : c'est le monde de la vitesse et de la compétition automobile¹³.

Car ce monde est celui de l'excès. Comme le culte dionysiaque, il est paroxystique. Tout est *trop* dans l'univers de la course automobile : trop de puissance, trop de vitesse, trop de risques, trop de consommation, trop de bruit. Assurément, tout cela n'est pas *raisonnable* (Dionysos ne l'est pas non plus). Mais ce monde est flamboyant : passée la limite du raisonnable, le pilote accède à un monde raréfié. Le monde extérieur ne lui parvient plus qu'à l'état de rumeurs : acclamations lorsqu'il passe devant les tribunes, pulsations d'une admiration qui se concentre sur lui. Il devient un archange

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

de la vitesse, dans un temple qui lui est dédié. Le coureur automobile est une sorte de héros moderne confronté à son Dionysos : la vitesse. Nous ne sommes sans doute pas loin de la sensation de *l'imperator* entrant dans Rome. Et comme lui, le pilote de course est confronté aux sirènes de la griserie, qui lui feront croire qu'il est un dieu, qu'il peut voler, passer la limite, aller de l'autre côté du miroir. On en revient au *duende* : le pilote de course qui vient de réaliser un *run*, un tour exceptionnel, lors d'une séance de qualifications, ne tient pas un autre discours que le toréador. Il est incapable d'expliquer sa performance exceptionnelle par des causes rationnelles. Généralement, il dit modestement : « J'étais bien, je sentais bien la voiture ». Il avait le *duende*. C'est la différence entre le « très bien » et l'état d'harmonie parfaite entre le héros et sa monture, qui lui permet, pour quelques instants, de passer la limite¹⁴.

Mais le grand pilote est celui qui sait *aussi* que derrière le miroir, il n'y a que le noir et la mort. Il développe donc un certain nombre de stratégies apotropaïques. Contre l'éblouissement séducteur des mirages de la vitesse, le pilote va alors s'enraciner dans des mondes stables : la précision, la régularité, la maîtrise, la lucidité. Alors, là encore, le pilote « chevauche le tigre » : il est l'acrobate, celui qui danse à la limite, sur ses chevaux mécaniques¹⁵. Les rapprochements avec la mythologie s'imposent : comme Ulysse, l'acrobate automobile côtoie la mort, entre Charybde et Scylla. Le pilote est ce héros qui contrôle le cosmos : hors de lui et en lui. Il a su trouver le rythme qui lui permet d'équilibrer des forces par sa seule maîtrise : si on ne va pas assez vite, on perd ; mais si on va trop vite, on est mort. La formule qui était inscrite sur la carrosserie des monoplaces Jordan de F1, « *Be on edge* », « Soyez à la limite », prend tout son sens.

C'est à cause de cette aptitude à convoquer à la fois Apollon et Dionysos que tous les grands champions sont aussi d'excellents metteurs au point : le meilleur coureur est à la fois le plus raisonnable et le plus fou, sans que l'on puisse dissocier ces deux traits de son caractère ; et c'est dans ces stratégies de réglage, de rigueur, qu'il trouve le contrepoint au vertige de Dionysos. On sait que Juan Manuel Fangio fut l'un des plus grands coureurs

¹⁴ Et ce n'est pas seulement parce qu'il est espagnol que le champion du monde de F1, Fernando Alonso est si souvent comparé à un toréador, et photographié avec l'habit de toréador : il y a vraiment une connaturalité entre ces deux métiers (ou ces deux arts).

¹⁵ Cf. J. Thomas, « Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur », in *Études sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois* (G. Peylet dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 77-89.

automobiles de tous les temps. C'est dans ce contexte que prend tout son sens l'anecdote racontée par Bignami, un des techniciens de Ferrari, préparateur de la voiture de Fangio, à Monza, en 1949 :

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

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

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

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

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

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

Car le plus grand est à la fois un technicien et un magicien.

Ce n'est qu'ainsi qu'on peut être complet, relier les deux mondes, celui de la clarté et celui de la folie. Pour un pilote, c'est une question de vie ou de mort : il faut les deux qualités pour survivre. On retrouve la confrontation entre l'inspiration d'un grand coureur comme Fangio et son souci parallèle d'extrême méticulosité. L'un exorcise l'autre. Pris isolément, le *duende* fait peur, dévore et tue. Mais il n'y a que pour lui qu'il vaille de vivre. « Je tue et je fais vivre » : nous retrouvons l'ambiguïté de Dionysos. Il faut donc développer tout un rituel de minutie qui, le moment venu,

¹⁶. J.-M. Fangio, *Ma vie à 300 à l'heure*, Paris, Plon, 1961, p. 111-112.

permettra de ne pas décoller n'importe comment. Citons Montherlant, dont on sait qu'il tâta de la tauromachie :

« Quand, jadis, en Espagne, j'allais dans les pâturages provoquer les jeunes taureaux, il était rare que je n'emportasse pas, dans mon petit sac de football, un paquet de pansements, de l'iode, des serviettes, des épingles anglaises, un fourbi incroyable ! Ainsi je mariais l'extrême déraison qu'il y avait à affronter ces animaux [...] à d'extrêmes précautions que personne, je crois, osant ce que j'osais, n'aurait prises. »¹⁷

Il est révélateur que (peut-être par superstition ?) beaucoup de toréadors, et parmi les plus grands, aient nié le *duende*. Le grand Luis Miguel Dominguin rejetait en bloc « comme littérature ou histoire d'abracadabra, l'inspiration, la génialité, les caprices de la visite du *duende* »¹⁸. C'est peut-être parce qu'il n'était visité que par Apollon, et pas par Dionysos : il était plus technicien qu'artiste ; trop logique pour combattre en état second, sa technique si savante ne s'accompagnait pas de magie. C'était peut-être alors la rancœur qui lui faisait rejeter ce qu'il n'avait pas.

Les méthodologies de l'imaginaire nous permettent de mieux comprendre ce phénomène du *duende*, dans l'épaisseur d'un imaginaire qui, on le voit, touche aussi bien à l'ancien qu'au moderne. Le *duende*, comme enthousiasme, irruption de l'indicible et de l'inouï, a à voir avec une symbolique de la fusion mystique. Pour ne pas être déséquilibrée, cette constellation imaginaire doit impérativement être rééquilibrée par son contrepoint : l'ordre, reposant sur un imaginaire de la distinction claire, de la logique et de l'élucidation. Le lien entre les deux constellations ne pourra se faire que dans une logique complexe, associant imaginaire diurne schizoïde et imaginaire nocturne fusionnel par la médiation d'une « danse »

¹⁷ H. de Montherlant, *Service inutile. Essais*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1963, p. 675.

¹⁸ *La Tauromachie*, *op. cit.*, p. 535.

d’Hermès, le voyageur et le grand communicant¹⁹. Ainsi, les trois structures de l’imaginaire,

- diurne « héroïque », fondé sur la séparation
- nocturne « mystique », fondé sur la fusion
- nocturne « synthétique », fondé sur la relation entre les deux premières instances,

sont associées dans ce que les théories de la complexité désignent sous le nom de *système* : l’organisation de deux termes opposés, dans une relation qui permet de dépasser (sans les annuler) les polarisations originelles, et de rendre compatibles (et même complémentaires) des instances qui, primitivement, ne l’étaient pas. C’est le principe même de ce qu’il est convenu de désigner comme une émergence²⁰. Apollon et Dionysos associés rendent possible le chant d’Orphée. Souvenons-nous que la légende d’Orphée, chanteur et enchanteur, le présente comme compatriote de Dionysos, mais aussi prêtre d’Apollon.

Mieux que toute autre forme de pensée, les mythes antiques ont pris la mesure de cette force de l’imaginaire, et de son influence dans nos représentations – et donc notre construction – du réel. Véritable opéra de l’imaginaire antique, la mythologie nous restitue la vision complexe que les Anciens se donnaient à voir du monde et d’eux-mêmes, et les solutions qu’ils y trouvaient dans leur relation au quotidien. La justesse même de leur intuition explique que, sur un plan anthropologique, ces modélisations restent pérennes, et se recourent avec des situations très contemporaines : dans le *duende*, dans le vertige de la compétition automobile, Dionysos et Apollon sont toujours convoqués, et, à travers ces situations, c’est l’imaginaire de l’Antiquité qui continue à dialoguer avec nous.

¹⁹ Pour une présentation complète de ces méthodologies, cf. J. Thomas, *L’Imaginaire de l’Homme romain. Dualité et complexité*, Bruxelles, Latomus, 2006, et *Introduction aux méthodologies de l’imaginaire* (J. Thomas dir.), Paris, Ellipses, 1998.

²⁰ En voyant bien que le troisième terme, le terme relationnel, celui qui donne le sens, n’est pas sur le même plan que les deux autres, dans une logique complexe où deux plus deux égalent trois !