

L'image en expansion

Plaisir de la retransmission sportive et enjeux esthétiques

Guillaume Soulez, maître de Conférences, Université de Paris 3, UFR Cinéma et audiovisuel

Comment décrire, et comment comprendre cette sensation d'accroissement de l'espace que donne une belle action de rugby qui se déploie sur une grande partie du terrain de jeu par une série de passes latérales orientées vers l'avant qui mènent (souvent) à l'essai ? Le spécialiste du rugby y reconnaîtra une technique, peut-être ce jeu « en accordéon » qu'affectionnent particulièrement les joueurs français, « qui consiste à déplacer la défense vers les lignes de touche [c'est-à-dire vers les côtés] (sur les lancements ou les contre-attaques) pour mieux l'étirer avant de la [faire] pénétrer ensuite dans la zone centrale du terrain ¹ », mais cela suffit-il à rendre compte du plaisir, de la sensation d'espace que nous éprouvons ? C'est plutôt la trame, le fil sur lequel nous pouvons projeter cette sensation. De même, comme le souligne Pierre Sorlin dans un bel article, le spécialiste d'esthétique ou le sémiologue est à l'aise en général pour décrire la construction de l'espace d'une scène donnée (topologie, scénographie), ou le mouvement apparent des objets ou des appareils, mais la *sensation d'espace* elle-même ? Ce qui nous paraît en effet en jeu dans ce sentiment d'accroissement de l'espace, c'est que l'espace doit être ici pensé comme un « engagement vécu » (Sorlin, 1999 : 107), ce qu'on pourrait paraphraser en disant qu'il est aussi différent de l'espace mesuré que l'est la *durée* du temps mesuré. Nous visons donc ici à décrire cette sensation particulière liée au rugby, tout en cherchant à affiner les outils esthétiques qui nous permettraient de rendre compte des sensations que nous procure souvent le filmage du sport.

Quel modèle d'analyse esthétique pour décrire le plaisir de la retransmission sportive ?

Qu'il s'agisse d'espace ou d'un autre enjeu lié aux sensations, notre hypothèse est qu'on peut approcher les problèmes esthétiques audiovisuels comme des problèmes « morphologiques » (Soulez, 2002), c'est-à-dire que c'est la *tension entre deux formes* qui est en jeu : la forme du film et la forme filmée (nous prenons « forme » en un sens très proche de la *forma* latine : ce qui structure, donne forme à une matière, un moule) ². On peut dire aussi que c'est une tension entre deux « moules », qui peut se résoudre, ou non, de différentes manières : absorption, fusion, coexistence, connexion, etc. Comment faire émerger une forme filmique ou audiovisuelle d'une autre forme déjà constituée (tirade théâtrale, pas de danse, geste sportif, etc.) ? Sans doute, l'un des plaisirs esthétiques les plus stimulants à analyser pour l'audiovisuel (y compris la vidéodanse et les « installations ») est précisément que le spectateur peut parfois assister au *travail* morphologique lui-même, c'est-à-dire à la façon dont la forme se constitue progressivement, ou se change.

Il nous semble que ce qui nous plaît ordinairement dans la retransmission télévisée non statique, dont le sport fait éminemment partie, c'est donc ce plaisir essentiellement visuel qui consiste à voir comment se fait l'*ajustement* de mouvements d'objets qui nous intéressent

L'image en expansion.
Plaisir de la retransmission sportive
et enjeux esthétiques.

Guillaume Soulez

(corps de danseurs ou de sportifs, trajet d'un ballon...) avec des mouvements et changements de caméras qui tentent d'en rendre compte. L'adéquation ou la rencontre entre la forme du geste (dont l'artisan est pour nous le sportif) et la forme du film (dont l'artisan est pour nous le caméraman ou le réalisateur) est la clé du spectacle sportif, dont attestent des jugements comme « un superbe point que les caméras de X nous ont offert dans toute sa splendeur... ». Là où notre situation domestique, sur notre canapé, tend à limiter notre investissement spatial, *notre sensation de l'espace naît, ou renaît, de la tension à l'image de ces deux mouvements*, jusqu'à parfois nous faire bouger, nous faire tendre le corps vers l'écran, ou nous faire nous lever dans l'espace de notre salon. Comme si nous voulions participer à cet espace, repousser les limites du développement spatial de l'action en cours limitée par le petit écran, ou, mieux, comme si nous l'anticipions en mobilisant notre propre corps. C'est pourquoi sans doute, les commentaires « intempestifs » nous irritent quand ils nous empêchent de prendre part à cette mobilisation de l'attention, c'est-à-dire que les propos des commentateurs « gênent » le travail d'ajustement de notre regard (en décrochant notre attention d'un geste filmé pour nous proposer un commentaire sur la carrière d'un joueur) ou distraient notre regard en l'orientant sur d'autres objets visibles au mauvais moment (attitude de l'arbitre, état du terrain, etc.), tandis qu'à l'inverse, lorsque le commentaire « accompagne » cet ajustement (« X passe à Y en retrait qui passe à Z qui feinte, qui franchit les défenses irlandaises, qui... »), il nous aide à construire le fil sur lequel nous ajustons le mouvement de l'objet et le mouvement du film, voire il l'amplifie par la parole. Ce plaisir visuel de l'ajustement apparaît fortement à la télévision dans les phénomènes de (re)-transmission dans la mesure où, bien que planifiée, la retransmission n'est pas entièrement absorbée par un récit homogène, si bien que notre projection dans l'espace filmé se trouve toujours prise entre la forme que prend l'objet dans son déroulement temporel, en l'occurrence la forme que prend l'action sportive filmée (groupe, séparation, amas indistinct ou lignes, etc.), et la forme que lui donne le film (filmage, cadrage, découpage en direct, traitement informatique de l'écran, insertions de séquences montées, de ralentis).

La compétence et l'attention esthétique du spectateur de sport

Sauf les cas où le choix d'une « fusion » morphologique est à l'œuvre, comme souvent dans le clip (le montage est « calé » sur le rythme musical et le chanteur devient un personnage dans un récit) on pourrait croire que cette question ne se pose pas, puisque la première forme est toujours accessible au spectateur via la seconde. Mais ce serait oublier, premièrement, que nous avons la plupart du temps une expérience sensible directe de la plupart des objets filmés (expérience que nous projetons sur le film : nous avons assisté à des scènes de la vie courante, à des matchs, des spectacles, etc.), ce qui relève d'une sorte d'appréhension ordinaire de notre rapport aux choses filmées (voir Stanley Cavell), et a été bien exploré, sur le plan des perceptions et aperceptions, par les recherches cognitivistes sur l'audiovisuel (voir L. Jullier). Comme le dit de façon précise de ce point de vue un supporter de football, en retrouvant une des définitions classiques de la « forme », en le regardant à la télévision, on s'intéresse à la « physionomie » d'un match (Delarge & Spire dir., 2002 : 141).

Deuxièmement, de ce fait, mais aussi sans doute grâce à une compétence liée à notre connaissance des lois de la représentation elles-mêmes, nous savons « déduire » de ce que nous voyons – de la forme du film – la forme filmée. Lorsque le même supporter parle de « décortiquer » un match grâce aux ralentis (Delarge & Spire dir., 2002 : 142), il montre cette compétence à l'œuvre : le ralenti est un des moyens – particulièrement aisé du fait que le montage interfère moins avec l'observation – d'accéder au jeu (même s'il peut y avoir par ailleurs, aussi, un plaisir du ralenti). Si, par exemple, un joueur sort un ballon de la mêlée et l'envoie vers la droite, sans que le côté droit nous soit visible, nous dessinons mentalement le mouvement de passe et produisons immédiatement la présence d'un joueur sur la droite, que l'élargissement du cadre, le changement de caméra, ou le mouvement de la caméra vers la droite, nous montre l'instant d'après. Notre connaissance directe du geste et/ou

Guillaume Soulez

L'image en expansion.
Plaisir de la retransmission sportive
et enjeux esthétiques.

notre compétence de spectateur qui sait reconnaître le même geste dans différentes retransmissions rend possible cette « déduction » formelle, qui découle en réalité d'une hypothèse – ou *abduction* – sémiotique. Ce n'est pas le fonctionnement du « hors-champ » qui nous intéresse ici, mais le fait que nous connaissons suffisamment les jeux de ballon pour savoir « comment on sort un ballon d'une mêlée ». Ce syntagme renvoie à une forme spécifique : un certain geste du corps du joueur qui attrape le ballon en étant penché, pivote le buste sur le côté et lance le ballon, suivi d'une certaine réorganisation, avec un petit temps de retard, des autres corps qui l'entourent.

Comme on le constate dans les courriers de lecteurs, la compétence technique des supporters entraîne ainsi une attente forte vis-à-vis des conditions de la retransmission elle-même : avec les spectateurs de concerts et de spectacles vivants, ils composent un public qui a de fortes exigences quant à la qualité du filmage et aux conditions du spectacle (Soulez, 2001), la sophistication éventuelle de ce dernier (sur Canal +, Eurosport...), devant se faire non pas au service d'une poésie propre au film lui-même, mais dans le sens d'un respect toujours plus grand, d'une restitution toujours meilleure, des formes premières, les formes filmées tels les gestes du sportif ou du musicien. Voici un exemple tiré des remarques *les plus fréquentes*



concernant le sport à la télévision (rapport annuel (2002) de la Médiation - relations avec les spectateurs - de France-Télévisions) : « [...] de grâce, dites au réalisateur qu'il s'agit d'un match de rugby et non de cinéma d'art et d'essai !!! Arrêtez cette succession de gros plans et de plans larges : cela donne presque envie de vomir tant l'image n'a plus aucun lien et est rythmée, c'est presque impossible de suivre le match correctement ». Le plaisir du spectacle sportif, peut-être davantage que celui du spectacle musical ou théâtral du fait du travail sur l'espace et les corps, est ainsi un plaisir de la *tension* morphologique où les questions de *tempo* et de *coexistence* entre formes filmées et formes filmiques sont prédominantes. De ce fait, le *lieu d'ancrage* des corps apparaît essentiel au plaisir du spectacle de la retransmission dans la mesure où il joue le rôle de support sur lequel vont se découper les formes premières. C'est pourquoi, la « scène » (stade, gymnase ou théâtre à l'italienne) sert toujours de référent aux attentes spectatorielles. On retrouve ici des paramètres très proches de l'ancienne esthétique de la dramatique en direct (rythme, scénographie, sur-présence des corps des acteurs, etc.), esthétique formulée au début des années 1960 (voir Delavaud), comme le premier article de Rohmer sur le sport à la télévision. Sur le rythme, Lorenzi, interviewé par Bernard Deloly, évoque par

France-Galles, 21 janvier 1995, FR2

L'image en expansion.
Plaisir de la retransmission sportive
et enjeux esthétiques.

Guillaume Soulez

exemple un « devenir, cette présence qui se traduit par une continuité, un rythme général, une courbe suivie sans ruptures » (Deloly, 1963), et Roger Vailland articule rythme et travail formel, voyant là la naissance de l'auteur de télévision : « La supériorité de l'émission en direct sur le film télévisé ne tient pas dans la fausse impression qu'éprouve le spectateur d'assister à l'événement, mais dans l'obligation faite au réalisateur d'imposer son ordre à l'événement, de lui communiquer son propre rythme, de donner dans l'instant même forme à la matière, d'être auteur. » (Vailland, 1962). Il y a là une continuité esthétique et théorique avec les débuts de la télévision, qui est plus problématique si l'on prend d'autres genres ou d'autres objets. Peu importe que l'événement soit ou non « en direct » *stricto sensu* – cela compte pour la connaissance du score – ce qui importe, en effet, c'est le travail formel, c'est-à-dire la saisie ou la *formation* télévisuelle de l'événement, d'où le plaisir que l'on peut éprouver à *revoir* un beau point, un bel enchaînement, « grâce aux caméras de X », etc. Doté de la compétence basique, on peut alors apprécier ce travail télévisuel, se faire « son petit cinéma à [soi] » (le supporter déjà cité, Delarge & Spire dir., 2002 : 142). Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord si l'on compare simplement le fait « d'y être » et le fait de voir les événements depuis sa télévision, *le fait d'aller au stade* voir des matchs (ou le fait de pratiquer un sport) est probablement *un facteur qui favorise un plus grand plaisir* pris à la retransmission télévisée. Le plaisir télévisuel et la compétence esthétique se construisent dans un *aller-retour* entre le stade et le salon.

L'image en expansion

Reprenons ces paramètres pour analyser une série d'extraits diffusée peu avant le match France-Galles du 21 janvier 1995, une rétrospective des meilleurs moments – essais marqués – des France-Galles précédents (de 1983 à 1993). La plupart des essais choisis montrent l'accroissement de l'espace suivant : un ballon sort d'une mêlée, s'ensuivent une course solitaire, puis, au moment où elle commence à être relayée, un brusque élargissement du cadre, qui couvre le terrain jusqu'à l'un

des bords, permettant de suivre le déploiement d'une série de passes à travers l'étendue du terrain, puis un resserrement lent du cadre sur le groupe qui devrait parvenir à marquer l'essai (on voit ici nettement la dimension de « devenir » à l'œuvre) jusqu'à un angle du terrain ou jusqu'aux poteaux centraux, puis, une fois l'essai marqué, la caméra poursuit un peu la course du joueur qui a marqué. C'est le moment du changement brusque de cadre qui nous paraît ici le plus intéressant : il montre le primat de la forme du jeu sur le filmage, puisque ce dernier doit s'adapter au jeu, mais c'est aussi alors le moment où, du même coup, le filmage de l'espace prend tout son sens. En effet, la course du joueur qui tient le ballon – le relais des courses, plus exactement – introduit un mouvement très rapide dans le champ, si bien qu'une tension forte s'introduit tout d'abord pour rendre compte de ce déplacement. Quelques plans attestent alors de l'effort d'adaptation : ballon ou joueur qui reçoit le ballon hors du cadre, mouvement de balancement lié au retard de la caméra sur le jeu, etc. Le changement brusque de cadre signe la conquête du terrain par les joueurs, leur vitesse et l'efficacité de leur placement en lignes latérales parallèles permettant les passes. Le cadre, alors, au lieu de suivre le ballon, en se déplaçant sur l'un des côtés comme d'habitude, s'ouvre de tous les côtés, comme en étoile (recherche d'un ajustement entre formes). C'est alors que le filmage parvient parfois – comme dans ces meilleurs moments – à rendre lisible et sensible ce développement de l'action en dessinant une figure de déploiement en mouvement (moment d'adéquation entre formes). C'est en comprenant ces brusques changements de plan selon cette logique tensive entre l'événement et sa retransmission – et non en les écrasant comme « ellipse[s] » incompréhensibles, comme le fait Rohmer, pourtant sensible à certaines réussites (Rohmer, 1989 [1960])³, dans le cadre d'une esthétique cinématographique bazinienne, attachée à une transparence du filmage en prise avec le réel – que l'on peut, nous semble-t-il, rendre compte de l'effet dynamique de l'expansion spatiale ici.

Tension, ajustement en déséquilibre, adéquation, la sensation d'espace produite ici à partir de la forme du jeu se développe sur le plan visuel comme une figure de

Guillaume Soulez

L'image en expansion.
Plaisir de la retransmission sportive
et enjeux esthétiques.

l'« expansion », c'est-à-dire d'un accroissement tous azimuts du regard à partir d'un éclatement, mais qui se stabilise à l'horizon, à l'instar de ces points de vue que peut offrir par moments un train de montagne entre deux tunnels. Cette dynamique visuelle de l'expansion, qui permet de ressentir un certain plaisir lié aux projections spatiales – conquête de l'espace par le geste, exaltation liée au déploiement et à la visée d'un but (spatial) à atteindre –, a en réalité une scénographie très particulière puisque, d'un cadre à l'autre, on passe d'une structure chaotique, statique et agglomérée (la mêlée), souvent au milieu du terrain, à une structure qui dispose d'un horizon (les bords de touche, les angles du terrain, les poteaux) qui sert de point de repère à la phase finale (on s'en rapproche, on resserre le cadre, on accompagne la course du joueur qui vient de marquer le point derrière la ligne). C'est le paradoxe d'une figure qui s'apparente à une « explosion » des cadres alors même qu'elle s'inscrit parfaitement dans l'espace *latent* du terrain considéré dans toute son ampleur. En somme, le terrain lui-même « prend sens », ses limites spatiales ne sont plus le lieu clos de l'affrontement et du piétinement (autre sensation, moins euphorique, celle du « sur-place »), mais se font horizon : les gestes de chaque joueur, le déploiement de l'ensemble dynamisent l'espace. De même, le terrain ainsi traversé est le lieu d'une promesse liée à une victoire, non seulement sur les adversaires qui peinent à suivre et à se mettre en travers, mais sur l'espace lui-même qu'on « avale » jusqu'au but. Après la rupture tous azimuts, la lenteur du resserrement du cadre sur le jeu vise précisément à ne pas briser cet appel de l'espace, mais au contraire à le maintenir, au delà même parfois de l'essai, lorsqu'en montrant la fin de course du joueur qui marque le point on magnifie l'*élan* à l'origine du déploiement.

Ainsi, manquer l'amorce du déploiement en cadrant « trop serré », en élargissant le cadre trop tard, cadrer « à côté » ou « trop large », peut casser cette dynamique d'expansion, casser la « courbe » rythmique, et rappeler qu'il y a un écran entre le canapé et le stade. Être compétent – c'est-à-dire, par exemple, connaître le principe du jeu « en accordéon » – et être privé des bords du terrain ne peut qu'accentuer alors la frustra-

tion visuelle. Faire « exploser » le cadre (en apparence tous azimuts), c'est au contraire marquer le début d'une action prenante, mobiliser l'attention et la projection spatiale du spectateur qui se crée autour de l'élan, abandon éphémère de la maîtrise du champ par le réalisateur, pour mieux amplifier ces sensations en retour par le filmage qui va le réorganiser l'instant d'après. Ainsi, on pourrait dire, pour prendre une analogie musicale peut-être plus parlante que ne le serait l'idée d'un changement de *tempo*, que l'image en expansion est la résolution *a posteriori* d'une dissonance incongrue grâce à un changement dans l'harmonie : la dissonance prend un sens rétrospectif comme annonce de futurs réorganisation et développement harmoniques.

Conclusion : décanter et inscrire l'analyse esthétique dans une certaine généralité théorique

Cette expansion, qui articule l'élan des joueurs à la spatialité latente de la scénographie du terrain, transfigure donc grâce au jeu des cadres un geste en image, un geste sportif en image proprement sportive, c'est-à-dire en une représentation stabilisée – que nous avons appelée « l'image en expansion » – qui cristallise les attentes spectatoriennes face aux pouvoirs esthétiques de la retransmission, et peut lui servir d'emblème avant un match tel un générique d'émission. Mais il nous semble que pour parvenir à cette analyse, il nous a fallu décanter les enjeux esthétiques selon deux perspectives que nous pourrions expliciter et explorer davantage à partir de là : d'une part, penser non pas une esthétique télévisuelle « *du sport* » mais une esthétique plus générale qui pourrait s'appliquer au filmage du sport parmi d'autres objets comparables (notre perspective « morphologique »), d'autre part, rester prudent face à la réduction des enjeux esthétiques à la seule question du « spectacle » ou de la « spectacularisation » du sport.

L'image en expansion.
Plaisir de la retransmission sportive
et enjeux esthétiques.

Guillaume Soulez

D'une part, en effet, il y a probablement plus de proximité dans les perceptions et sensations du spectateur entre une retransmission de danse et un match de rugby, qu'entre un match de rugby et une retransmission de ski ou de vélo (sans parler du sport automobile). D'autre part, penser le sport comme « spectacle » sans s'interroger précisément sur ce que cette notion de « spectacle » renferme sur le plan des projections esthétiques du public, c'est risquer – surtout dans le contexte contemporain – de se laisser enfermer dans les connotations négatives de cette notion – comme lorsqu'on évoque la « spectacularisation » du sport – et en rester à une analyse de surface. Premièrement, on l'a vu, parce que le spectateur vise toujours le sport à travers le spectacle, ce qui relativise l'impact de la spectacularisation. Parle-t-on négativement de « spectacularisation » du théâtre ou de la danse parce qu'ils sont retransmis ? Deuxièmement, parce que la notion de « spectacle » est riche de sens et suppose une analyse des sensations du spectateur, sous peine d'en rester à une conception externe du « public ». Ainsi, au lieu de simplement souligner, par exemple, le fait que le filmage privilégierait aujourd'hui les actions personnelles des stars du ballon par opposition aux actions collectives, selon une logique de la « starification » du sport qui se retrouverait jusque dans le filmage, on pourrait s'intéresser au « jeu d'acteur » du sportif-star et voir en quoi les gestes sportifs peuvent emprunter dans une certaine mesure aux gestes des acteurs et s'intéresser à la dramaturgie générale qu'induit cette focalisation. Si des progrès dans l'analyse sémiologique et esthétique du sport télévisé ont été récemment accomplis par une meilleure prise en compte des contextes économiques et sociaux, il nous paraît nécessaire, en retour, de maintenir la pertinence de la perspective proprement esthétique (ou sémiologique), ce qui passe selon nous par le maintien d'une certaine généralité du questionnement esthétique (ou sémiologique) et la possibilité, en particulier, de comparer le sport aux autres pratiques liées au corps en représentation.

Bibliographie

- S. Cavell, *La projection du monde*, Belin, 1999 [The World Viewed, 1979].
- A. Delarge et J. Spire (dir.), *La télé au logis*, Créaphis, 2002. [entretien avec Monsieur B., Fresnois de 45 ans, membre actif d'une association sportive : « Du stade au salon », pp. 140-143].
- G. Delavaud, « Dramaturgie du télévisuel », in J. Bourdon & F. Jost (dir.), *Penser la télévision*, Ina/Nathan, 1998, pp. 133-150.
- B. Deloly, « S. Lorenzi : film ou direct II », in *Les Cahiers de la télévision*, n°4, avril 1963, pp. 45-47.
- L. Jullier, *Cinéma et cognition*, L'Harmattan, 2002.
- E. Rohmer, « Photogénie du sport », in *Le goût de la beauté*, Éditions de l'étoile, 1989. [à l'origine : *Cahiers du cinéma*, n°112, 1960].
- P. Sorlin, « L'image espace », *Champs Visuels* n°12-13, « Penser, cadrer : le projet du cadre », janvier-juin 1999, pp. 106-114.
- G. Soulez - 2001, « Nous sommes le public. Apports de la rhétorique à l'analyse des publics », Colloque d'Arrabidà (J.-C. Abrantes & D. Dayan dir.), publié à Lisbonne, Portugal, 2004.
- G. Soulez - 2002, « L'art de la télévision comme « art brut ». Pierre Schaeffer et Dubuffet », in G. Delavaud (dir.), *MEI*, n°16, « *Télévision, la part de l'art* », L'Harmattan, 2002, pp. 129-154.
- R. Vailland, « Qui est l'auteur ? », in *Les Cahiers de la télévision*, n°1, décembre 1962, pp. 18-24.

Notes

¹ J. Souquet, « La confiance rassure, l'accordéon assure... », *Midi Olympique*, lundi 9 février 2004, p. 4. Merci à Guy Locharde qui m'a fourni cet article à point nommé.

² Cette acception, plus large que les définitions esthétiques classiques qui réservent généralement la notion de forme aux œuvres d'art (et présupposent parfois une forme première – un modèle), permet précisément d'analyser la « mise en forme » par un artefact d'une matière – corps, lumière, couleur, minéral... – qu'elle soit perçue du point de vue du fabricant (poïétique) ou du point de vue du spectateur (approche esthétique). Elle ne présuppose par non plus – en ce sens, elle est inspirée de la sémiologie de R. Odin – que réalisateurs et spectateurs construisent les mêmes formes.

³ Pis [que les longues focales qui écrasent les distances] : les changements de plans, *même les plus heureux*, créent une illusion d'« ellipse » contre laquelle j'avais à lutter de toute la force de mon raisonnement « puisque c'est en direct, il ne peut y avoir de coupures », Rohmer, 1989 [1960] : 174. (nous soulignons)