



PROMENADES GUIDÉES

« Vive le sport ! »

janvier 2024

Premiers pas

Le sport, avant toute chose, est l'expression d'un corps en mouvement. Pas étonnant alors que sport et cinéma soient aussi intimement liés.

En effet, le mouvement est l'origine-même du cinéma ! Avant la naissance du cinématographe des frères Lumière, les travaux scientifiques d'Étienne-Jules Marey ou de Muybridge, et les jouets optiques n'avaient d'autre ambition que celle de décomposer et reconstituer le mouvement.

Ainsi, pour rendre compte d'un geste sportif au cinéma, il s'agit de mettre en scène un corps en mouvement. La caméra doit-elle rester fixe pour mieux englober le mouvement, pour mieux l'inscrire à l'intérieur d'un cadre ou bien, au contraire, suivre et s'adapter au mouvement de ce corps ? Ensuite, un geste sportif met en œuvre la mécanique du corps. Comment le langage cinématographique peut-il répondre à cette mécanique ?

Un exploit sportif réunit autour de celui qui l'accomplit un professeur ou un entraîneur, ou encore, s'il s'agit d'une rencontre, des spectateurs, voire des supporters. Nous verrons comment ces divers acteurs peuvent être inclus dans un récit cinématographique.

Qu'est-ce qui pousse un sportif à agir ? Ou à se surpasser ? Qu'est-ce qui le motive intérieurement ? Le cinéma peut révéler ces motivations cachées et dévoiler ce lien invisible entre l'esprit et le corps.

Enfin, il y a peut-être plus de sportifs qu'on ne le pense ! Sous le coup d'une émotion, un personnage peut se révéler un athlète imbattable, un champion hors-catégorie ! Quels sont alors les moyens de filmer cette situation où un homme ordinaire réalise une performance extraordinaire ?

Filmer le mouvement, sa mécanique et ses ressorts, demeure une question de cinéma à part entière : elle oblige la caméra à inventer des formes pour être au plus près de ces enjeux. Voici les questions que nous vous invitons à explorer à travers les cinq extraits de cette promenade !

Hélène Deschamps
Octobre 2023



RUMBA

Fiction 2008, 77 minutes, Belgique, France

Réalisation Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Rom

Extrait 00:00:14:23 – 00:05:22:16

Points de repères

Après leurs cours (d'anglais et de sport, respectivement), Fiona et Dom se retrouvent au gymnase pour danser la rumba. L'extrait proposé regroupe les trois séquences d'ouverture de **Rumba**.

Voies d'approches

En quoi ce cours d'anglais nous semble-t-il étrange ? N'y aurait-il pas autre chose que l'apprentissage de la langue elle-même, qui se jouerait, en même temps, sous nos yeux ?

Comment se déroule le cours de gymnastique ? Quels sentiments procure-t-il aux enfants ? Comment leur entraînement sportif est-il filmé ?

Comment les enfants se déplacent-ils dans le champ de la caméra ? Comment la danse est-elle déjà présente dans ces deux premières séquences ? Qu'est-ce qui fait danse ? Comment filmer la danse ?

Panorama

Rumba s'ouvre sur un cours d'anglais. La professeure prononce un mot, ou une phrase, que les enfants reprennent. Comme dans un match de ping-pong, la professeure lance la balle, ses élèves la lui renvoient. Ils se répondent en un champ-contre-champ frontal. Nous pourrions même écrire : un chant-contre-chant, tant cette séquence est musicale. En effet, ce qui prédomine dans cette ouverture, c'est le rythme. Pratiquement un corps à corps : celui d'une jeune-femme enjouée, toute de jaune vêtue, lunaire, sur fond de tableau noir et celui, multiple, composé des enfants. Les plans fixes mettent en valeur les infimes mouvements des protagonistes et nous rendent sensibles à leur respiration et au souffle qui circule entre les deux parties.

La caméra change alors d'angle pour réunir la professeure et deux élèves dans le même plan, latéral donc, mais surtout pour faire apparaître, au centre, une fenêtre ouverte sur la cour. Cadre dans le cadre, la fenêtre constitue un appel d'air et d'espace (puisque'il est question de souffle et d'espace pour chanter et danser) et permet au professeur de gymnastique de faire, à son tour, son entrée avec ses élèves, précisément dans ce champ. Là encore, il s'agit d'inscrire le mouvement à l'intérieur d'un cadre fixe. Cadre qui pourrait également figurer l'espace mental de la professeure amoureuse.

Suit la séquence elliptique de la fin des cours : l'espace est quadrillé de lignes verticales et horizontales, qui sont d'autant plus remarquables que la caméra reste statique pendant toute la durée du plan. Des piliers à gauche, une double porte à droite, des fenêtres et des portes-fenêtres en arrière-plan, ménagent une ouverture, où s'engouffrent les enfants. Des feuilles mortes jonchent le sol devant cette ouverture, comme pour lui rendre un aspect organique, et c'est ce qui la fait se transformer en une bouche qui, successivement, aspire et recrache les enfants, puis les professeurs. Les enfants sont d'ailleurs plus nombreux en sortant qu'en entrant, comme pour accentuer l'effet de libération de ce carcan. Les enfants forment alors une farandole sinueuse et vivante qui vient briser l'aspect rectiligne de l'architecture. La matière vivante, les feuilles, le mouvement, les cris amènent la vie.

Mettre en valeur le mouvement et la vie, briser les lignes et les cadres ou jouer avec : c'est cela danser ! Morceler les corps, pour décomposer le mouvement et mieux filmer ce qui le constitue. Un bras entre dans le champ, puis une jambe. Les deux vivent une vie autonome, comme deux moitiés d'un vers de terre, qui chercheraient à s'unir. Investir l'espace. Les corps de Fiona et Dom se cherchent, puis se rejoignent. En se déplaçant, leurs corps dessinent des lignes, d'autant plus visibles dans l'espace du gymnase, saturé de lignes droites, de courbes et de pointillés. Danser revient à la fois à suivre ces lignes, en inventer de nouvelles et jouer avec, jusqu'à obliger la caméra à se positionner à la verticale ! Comme dans ce plan, en plongée, où Fiona et Dom ressemblent aux aiguilles d'une horloge, dans le cercle-cadran du terrain de basket. Danser c'est aussi cela : jouer avec la caméra, pénétrer dans le champ par tous les côtés, à droite, à gauche et même surgir d'en dessous, jusqu'à la mettre en mouvement : elle panote, entraînée enfin par la danse.

Chemins de traverse

Contrairement à ce cours de gymnastique, qui procure de la joie aux enfants, celui de Billy Elliot, lasse Billy et son ami Michael. Au cœur de la friche, qui jouxte la ville, un professeur court, suivi d'une procession de jeunes-gens, vêtus de blanc. Billy et Michael choisissent une solution radicale pour se soustraire à leur ennui : ils s'extraitent purement et simplement de la procession, qui continue sans eux. Nous trouvons le même motif, version urbaine, dans **Les 400 coups** de François Truffaut : un professeur court dans les rues de Montmartre ; au début, il est suivi par ses élèves, et, peu à peu, les élèves s'échappent les uns après les autres.

Une autre question, fondamentale, éclipsée dans **Rumba** et déployée dans **Billy Elliot**, est celle des répétitions. Comment montrer les répétitions ? Comment rendre compte du travail et du temps nécessaires à l'apprentissage d'un mouvement par le corps ?



BILLY ELLIOT

Fiction 2000, 110 minutes, Royaume-Uni

Réalisation Stephen Daldry

Extrait 00:20:01 19 – 00:23:04:18

Points de repères

Billy est habité par la danse. Il suffit de revoir la séquence d'ouverture, les paroles l'affirment d'emblée : « Je dansais à douze ans, je dansais dans la rue... Je suis sorti du ventre de ma mère en dansant... » Le moindre geste de Billy est déjà de la danse, la danse contamine son quotidien : récupérer des œufs à la coque d'une casserole d'eau bouillante, s'asseoir sur l'évier pour attraper à la volée un toast expulsé d'un grille-pain... C'est avec une grâce toute particulière que Billy les accomplit.

En secret, Billy a délaissé les cours de boxe pour la classe de danse de Mrs. Wilkinson. Billy a du talent, mais il faut aussi travailler, répéter.

Voies d'approches

Comment filmer la danse ? Comment filmer le travail nécessaire à un danseur pour parvenir à maîtriser une figure (une arabesque, une pirouette) ? Et comment montrer les sentiments que ce travail procure ?

Panorama

Cette séquence s'ouvre sur deux plans vertigineux : en plongée, une spirale formée par la cage d'un escalier, au centre de laquelle apparaît le visage de Billy. Le tulle blanc des tutus frôle la rampe. Cette spirale mouvante enveloppe Billy, qui regarde vers en haut. Elle formalise son aspiration à devenir danseur étoile, puisque les étoiles brillent au-dessus, dans le ciel. Les deux plans peuvent paraître totalement fantasmatiques, puisqu'ils ne raccordent pas avec l'espace du gymnase : celui-ci semble de plain-pied, et c'est en tout cas la seule occurrence, où les danseuses et Billy empruntent ces escaliers pour s'y rendre.

La spirale dessine également une des figures, que Billy cherche à assimiler au fil de la séquence qui suit : la pirouette. En danse classique, une pirouette est un tour, sur son axe, en appui sur une jambe, l'autre étant en « retiré », pointe du pied au genou. En montage parallèle, Billy s'entraîne, sans relâche, chez lui, dans la salle de bain et dans sa chambre et au cours de danse. Cette séquence nous montre le travail obstiné de Billy, qui fait, et refait, des dizaines de fois le même mouvement jusqu'à le maîtriser. Ce montage permet de percevoir le temps nécessaire pour que la mécanique du corps intègre un mouvement, (les différents costumes de Billy attestent des jours - et des nuits - passés à répéter cette figure). Il faut travailler dur, Billy se montre acharné, il faut se mouiller -

littéralement - ce que montre sa chute dans la baignoire. Cette chute condense tous les pas de côté comiques, qui ponctuent non seulement cette séquence, mais le film en entier. L'apprentissage de la pirouette ne s'accomplit pas grâce à une progression régulière, mais par à-coups (le sourire de la réussite vient d'ailleurs en deux temps, voire en trois temps, différé par le tempérament taquin de Mrs. Wilkinson et par l'intervention de Mr. Braithwaite, le pianiste, qui tente de dévaloriser la victoire de Billy).

La course, à laquelle Billy se livre ensuite, en parallèle avec son improvisation au piano, figure son explosion de joie : la libération de son énergie et de la passion qui l'anime, portée par une musique symphonique. Cette course est l'expression de « l'électricité » ou du « feu » qui brûlent en lui, (ainsi qu'il le formulera pendant l'audition) et qu'il maîtrise déjà, puisque c'est lui qui en donne le point ou plutôt la note finale au piano.

Chemins de traverse

La chute est une figure éminemment burlesque. Chaplin, Keaton tombent, se cognent. Ils ne font pas les choses comme les autres humains. Ils empruntent d'autres voies pour accomplir des prodiges, parfois sans en avoir conscience, comme Keaton. Ce sont souvent aussi des sportifs hors-norme : Keaton, Tati sont les meilleurs à la course ou à bicyclette... ou au tennis.



LÈS VACANCES DE M. HULOT

Fiction 1953, 114 minutes, France.

Réalisation Jacques Tati

Extrait « partie de tennis »

Points de repères

Monsieur Hulot est en vacances au bord de la mer. Les jours et les nuits se succèdent *presque* tranquillement. A la pension, une douce routine s'est installée, ponctuée par les repas quotidiens, les bains de mer et divers loisirs. Par un bel après-midi, Monsieur Hulot s'initie au tennis.

Voies d'approches

Comment filmer un match de tennis ? Qu'est-ce qui fait qu'un match ne se déroule pas comme nous l'attendrions ? Qu'est-ce qui se dérègle ?

Quelle est la règle du jeu de Monsieur Hulot ? Comment se fait-il que, débutant, il surpasse tout le monde ? Comment élimine-t-il ses adversaires les unes et les uns après les autres ? Qu'est-ce qui fait de son service une technique infaillible ?

Panorama

L'arrivée de M. Hulot sur le terrain de tennis est programmatique : il va les tuer !

Que voyons-nous ? Un terrain de tennis, cerné par un haut grillage, quatre joueuses, un arbitre. Et nous entendons le chant des oiseaux. La voiture pétaradante de Hulot fait alors irruption dans le champ, au premier plan. Lorsque Hulot coupe le contact du moteur à explosion, qu'entendons-nous ? Un coup de feu ! Le silence et l'immobilité qui s'ensuivent préfigurent sa victoire terrassante.

Parlons technique ! Monsieur Hulot, comme d'autres burlesques, entretient un rapport particulier à son corps, il ne fait rien comme les autres. Les burlesques sont au monde différemment. Ils accomplissent des exploits, mais pour cela, doivent emprunter d'autres chemins, inventer leurs propres règles et trouver des moyens particuliers de se mouvoir. Par exemple, juste avant le match, Hulot prend un journal, *comme tous les autres pensionnaires*, mais en détourne l'usage : il s'en fait un chapeau ! Par ailleurs, Hulot ne prend pas la peine de revêtir une tenue de tennisman, ce qui accentue son côté « à part » et impertinent.

5 Monsieur Hulot n'a pas l'intention de vaincre absolument, il voudrait seulement

jouer et vainc malgré lui. Ce n'est pas une question de survie, comme pour Charlot sur un ring de boxe (*Le champion* ou *Les Lumières de la ville*), qui n'a a priori aucune chance de l'emporter sur ses adversaires, et met en œuvre tout ce que son imagination et son athlétisme lui permettent. Notons que, même si le but de Hulot n'est pas de gagner absolument, l'effet de ses balles est comparable à celui des coups de Charlot : son adversaire se trouve propulsée sur le grillage, envoyée dans les cordes, comme sur un ring de boxe. Nous mesurons, par cet effet, le pouvoir hors-norme et burlesque des balles de Hulot. C'est dans le raccord, dans la collure entre les plans, que se loge leur puissance.

Hulot joue comme lui a appris la vieille dame du magasin d'articles de plage, où il a fait l'acquisition de sa raquette de tennis. Son service résulte cet apprentissage éclair : son corps a intégré le mouvement (pas de séquence de répétition comme pour Billy), mouvement attesté par la vieille dame en deux mots : « Voilà ! » puis « C'est ça ! ».

Qu'est-ce qui rend ensuite son service imbattable ? Le son ! Quel bruit font ses balles ? Un bruit de poêle, un bruit sourd et plein, qui ouvre un autre monde : poétique ou drôle. Un monde d'où l'on ne peut renvoyer la balle, (à moins d'être comme Hulot, c'est-à-dire un enfant, comme le petit garçon qui adopte son service au ping-pong).

Les services de Hulot ont pour autre conséquence celle de faire sauter les conventions. En effet, c'est à travers le grillage du court de tennis que la promeneuse intime à son mari de saluer et se découvrir devant Mme Dubreuil, comme s'ils étaient enfermés derrière les conventions. A la fin de la séquence, tout le monde se livre à la recherche des balles perdues : le grillage n'agit plus comme tel, Hulot y a créé une brèche et il a semé le désordre dans les relations sociales.

A travers cette seule séquence d'un simple match de tennis, nous percevons comment Tati mine - littéralement - son terrain, à plusieurs niveaux, par le burlesque et la poésie et par la subversion qu'ils y distillent.

Chemins de traverse

Les échanges sur le terrain incluent des réactions de spectateurs : il y a ceux qui commentent, l'arbitre anglaise, en premier lieu bien sûr, qui domine le terrain, filmée en contre-plongée, comme pour affirmer le jugement suprême, tout en superlatifs - et en anglais - (« Splendid ! », « Excellent ! », « Wonderful ! »), il y a ceux qui critiquent, le commandant, la joueuse éliminée, ceux qui tournent délibérément le dos, l'intellectuel, et ceux qui prennent parti, le petit garçon, et, plus discrètement, Martine.

Tous ces personnages agissent donc aussi en tant que public, organe essentiel dès qu'un match est disputé. Dans *Le Passager*, nous assistons à un match, difficilement concevable sans public, tant il s'agit d'un sport populaire : le football.

LE PASSAGER

Fiction 1974, 70 minutes, Iran
Réalisation Abbas Kiarostami
Extrait 00:09:51:23 – 00:10:52:06

Points de repères

Gassem n'a qu'une seule chose en tête : le football. A cause d'un match de foot, disputé dans la rue avec d'autres enfants, il arrive en retard à l'école, ment à son maître, ne suit pas en classe, n'apprend pas ses leçons, au désespoir de sa mère et de sa grand-mère. Dès son retour à la maison, Gassem reprend les cages des buts, les installe dans la rue et un autre match s'engage.

Voies d'approches

Comment filmer un match de foot ? Comment rendre compte de ce qui se joue sur le terrain et dans les tribunes ? Comment filmer les sentiments qui animent les joueurs et les spectateurs ?

Dans *Le Passager*, les images des spectateurs ne nous disent-elles pas autre chose que le match lui-même ? Les visages des enfants ne révèlent-ils pas quelque chose du tournage lui-même ?

Panorama

En dix minutes de film, deux matches de foot sont disputés. Le premier est la séquence inaugurale du *Passager*, Gassem y est nommé et l'enjeu posé : Gassem préfère jouer au foot plutôt qu'aller à l'école. Il est le maître du terrain, il joue bien, fait des têtes, et c'est lui qui détient les petites cages, les installe et les range.

Le deuxième match a lieu à la fin de la journée de classe. Ce qui change d'emblée, c'est la présence de spectateurs, et qui dit spectateurs, pour ce sport collectif et éminemment populaire, dit supporters. Les supporters-enfants manifestent donc leur soutien à l'équipe de Persépolis !

La séquence s'ouvre sur le visage d'un enfant qui encourage son équipe, les mains en porte-voix. Un sourire malicieux éclaire son visage, sans doute l'expression du plaisir du jeu lui-même (à la fois en tant que supporter, mais, plus encore, celui de tenir ce rôle dans le film de Kiarostami) et le clin d'œil qu'il nous offre, quasiment regard caméra, révèle d'emblée la présence du réalisateur. Juste après le plan qui suit, des joueurs sur le terrain, la caméra revient sur des supporters et circule sur d'autres visages d'enfants. Ces images, qui relèvent d'un régime documentaire, nous laissent entrevoir l'événement qu'a pu représenter l'expérience du tournage lui-même, dans ce village d'Iran, en 1974.

Ce qui éclate dans cette minute de rencontre sportive, c'est la joie collective. Le spectacle se déroule autant dans les tribunes de fortune que sur le terrain, si ce n'est davantage. Les spectateurs, plus nombreux que les joueurs, sont amassés derrière les filets, ou juchés sur un mur, ils élargissent l'espace. En effet, le terrain se réduit à une portion de rue, étroite et encaissée entre deux murs et fermée au moins d'un côté. Tous ces supporters encouragent et soutiennent leur équipe, par des cris, des mots scandés, des gestes : ils lèvent les bras, applaudissent, ils sifflent et leurs sifflements s'apparentent à des pépiements d'oiseaux. Lorsque le but final et fatal est marqué, ils envahissent le terrain, y courent, y font des pirouettes, des roues, des sauts, emportent les cages. C'est une foule en liesse, protéiforme, constituée de corps d'enfants, qui exhale la joie, la fête, la folie.

De cet élan joyeux et communicatif, un personnage est exclu : Gassem, qui a « mal joué ». En effet, Gassem, n'ayant pas son esprit dans le jeu, n'était pas présent sur le stade. Un mouvement de caméra achève d'isoler celui qui par son statisme se démarquait déjà de la foule en délire, marquant sa préoccupation et sa détermination vers un autre projet.

Chemins de traverse

Un sportif ne réussit pas toujours à la hauteur de ce que lui-même ou son entraîneur attend de lui. Mrs. Wilkinson reproche à Billy de ne pas être concentré. Gassem s'entend critiquer, par Akbar, son ami et coéquipier : « Tu étais dans la lune. » et il avoue : « Je n'étais pas concentré. ». Cela signifierait que, pour un athlète, l'esprit et le corps devraient être unis dans l'exercice de leurs performances. A défaut de quoi ils ne pourraient réussir. Mais de quoi cette matière de l'esprit, cette « concentration » est-elle faite ? Et comment la montrer au cinéma ?

Qu'est-ce qui motive le geste sportif ? Qu'est-ce qui pousse Gassem à aimer le foot ? A vouloir absolument voir un match ? A jouer ? Qu'est-ce qui agit comme moteur ?

Et quel est le moteur de Max, qui court comme un sportif, dans *Max et les maximonstres* ?

MAX ET LES MAXIMONSTRES

Fiction 2009, 101 minutes, Etats-Unis

Réalisation Spike Jonze

Extrait 13:12:15 – 15:48:13

Points de repères

La séquence liminaire de *Max et les maximonstres* fait apparaître Max comme un animal enragé, possédé par une fureur incompréhensible. Il se heurte ensuite à une série de frustrations et de déconvenues, qui attise sa rage. Au terme de cette escalade d'émotions extrêmement vives et insupportables, Max se précipite dans une course effrénée, qui lui permet de se libérer de ses émotions et lui ouvre un monde nouveau.

Voies d'approches

Qu'est-ce qui fait courir Max ? Comment la caméra peut-elle suivre son rythme qui va croissant ? Qu'est-ce qui accentue l'effet de la vitesse ? Comment rendre compte de ce qui se joue au cœur de cet exploit ?

Panorama

Il arrive qu'un personnage soit mû par une émotion. Un peu comme si la brûlure intérieure était si vive, si violente, qu'elle mettrait le corps en mouvement. Le « précipité de sentiments¹ » qui anime Max agit comme le bouillonnement d'un volcan, qui entrerait en éruption, il faut que ses sentiments s'extirpent de son corps, qu'ils explosent et que Max se libère de cette tension indéchiffrable et insupportable, et courir et crier agissent comme un exutoire.

Courir pour fuir, courir plus vite que les émotions, courir pour y échapper, pour s'en délester. « C'est pas ma faute ! » : son dernier cri de désespoir, de chagrin et de remords, lâché comme dernière revendication verbalisée, (dans un monde où le verbe fait sens), comme une étincelle qui met le feu aux poudres. Et Max se jette à corps perdu dans une course folle, que le sportif le plus entraîné aurait peine à suivre !

La caméra panote légèrement lorsque Max pousse la porte et s'enfonce dans la nuit. Elle reste d'abord statique le laissant s'éloigner, avant de se mettre en mouvement à son tour. Max court sur le trottoir, à peine éclairé et bordé de

quelques arbres alignés régulièrement, il longe des pavillons plongés dans la pénombre.

Comme dans une compétition sportive, nous suivons alternativement les deux concurrents. A l'arrière, un travelling arrière montre la mère distancée et, en tête, Max accélère, accompagné par un travelling latéral.

L'exploit de Max est décuplé par la bande son. Le tempo de la musique et les riffs de guitare accélèrent. Autre chose se joue en même temps : un appel fantastique. Le hululement des oiseaux nocturnes ressemble à un chant qui aspire Max, et entre les « Max » que lance la mère s'intercale un autre chant, celui des voix sauvages, qui appellent Max, l'appel de la forêt.

La mère s'arrête, abandonne. Max continue. Il franchit un grillage, par un trou, comme un animal, et une fois cette limite franchie, il se retrouve dans le monde sauvage de la forêt, au milieu des arbres. Surgit alors le cri libérateur de Max, il hurle « Je te déteste ! » et crie encore.

Sa course aura donc eu deux fonctions : elle aura servi d'exutoire à sa colère et de passage vers un autre monde.

Chemins de traverse

L'émotion peut donc agir comme moteur d'une action physique. Elle stimule et amplifie le geste sportif. Comme dans le second extrait de cette promenade, la joie et l'allégresse entraînent Billy dans une course d'une autre facture, il danse autant qu'il court, mais le principe reste le même : à un moment donné, le corps prend le relais pour exprimer une émotion.

Achevons cette promenade en évoquant le champion hors-catégorie qu'est Buster Keaton ! Dans *Collège*, (dont le titre français est *Sportif par amour !*) c'est l'amour fait courir Ronald, le personnage qu'il interprète. Ronald est au téléphone avec sa bien-aimée. Lorsque celle-ci lui donne son assentiment pour qu'il la rejoigne, il lâche le téléphone et s'élanche vers elle. Elle est encore au téléphone, lorsqu'il surgit face à elle. Nul ne peut courir plus vite que lui ! Sa course a disparu dans la collure du montage. Et c'est le pouvoir du cinéma que de rendre certains exploits imbattables et absolument fulgurants !