

Images du saut périlleux, de *Singin' in the rain* à l'âge numérique

Le saut périlleux, en dépit de l'adjectif intimidant que comprend son nom, n'est pas de ces figures totalement inaccessibles qu'un entraînement sévère et des dons particuliers réservent à de rares élus. Il appartient d'abord à l'enfance. Croisant l'un de ces châteaux gonflables que l'industrie de la restauration rapide édifie dans le but d'appâter une clientèle familiale, il est bien rare de n'apercevoir pas un bambin, à peine plus téméraire que les petits Zébulons qui l'entourent, en exécuter un de façon joyeuse et spontanée. Le résultat tient sans doute davantage de la roulade, de la culbute, de la cabriole, et la révolution du corps sur lui-même est souvent interrompue par un atterrissage en catastrophe, mais l'essentiel est là – voler cul par-dessus tête un instant avant de revenir plus ou moins à la position occupée au début. Inutile même d'avoir sous les pieds un objet expressément conçu pour la chose ; un drap tendu que tiennent des adultes complices à la façon des pompiers de jadis fera office de trampoline improvisé... Et pour ceux qui se méfient de la manie qu'ont les grandes personnes de policer le jeu spontané, il reste le lit des parents quand ils ont le dos tourné (on plaint les bambins qui trouvent un *futon* dans la chambre parentale).

De même qu'une poignée d'enfants, parmi tous ceux qui s'intéressent aux dinosaures, devient paléontologue, ce goût de la cabriole est cultivé par certains adultes. Les arts du cirque, puis le monde du sport, ont mis le saut périlleux à leur répertoire, l'ont codifié et l'ont entraîné vers des régions inaccessibles au commun des mortels. Acrobates, trapézistes, équilibristes, fil-de-féristes, écuyers, gymnastes, patineurs sur glace et plongeurs l'ont soustrait à la banalité, en direction de la performance, de l'exploit et du tour de force. L'éblouissement suscité à leur vue, alors, est avivé par le souvenir vague de nos propres révolutions, pour peu que l'on se soit trouvé un jour sur un trampoline ou un lit trop moelleux. Nous leur accordons le respect un peu amusé mais secrètement jaloux que l'on réserve à ceux qui ont pris au sérieux quelque chose d'enfantin, au point parfois d'en faire profession.

Les sports de rue, depuis quelques années, se sont emparés eux aussi de la figure du saut périlleux. Sur les rampes de contreplaqué qu'on veut bien mettre ça et là à leur disposition, il est fréquent que des adolescents s'y exercent en skateboard, en rollers ou en BMX (ces petits vélos faits pour s'envoler). Certaines formes de danse hip-hop et de capoeira elles aussi le comptent à leur répertoire. Mais ce n'est pas pour autant qu'on assiste à une banalisation. Comme c'est déjà le cas parmi les gymnastes et les saltimbanques, les plus téméraires seuls s'y risquent, et les plus doués seuls réussissent à *retomber sur leurs pieds* au sens propre.

Pour accomplir ce trajet du banal à l'exceptionnel, les champs qui valorisent la réussite d'un saut périlleux en ont principalement fait varier trois des paramètres essentiels, *nombre*, *grâce* et *danger*.

Le nombre est la marque d'excellence la plus immédiatement lisible aux yeux du profane, mais c'est aussi le paramètre qui exhibe le plus nettement les contraintes

biomécaniques qui s'exercent sur le corps humain et que Stephen Jay Gould appelle le *mur de droite*, une expression qu'il a forgée pour modéliser les limites des records sportifs (en particulier au baseball). Comme dit Gould dans *L'éventail du vivant*, (justement, quoique un peu lourdement, sous-titré *Le mythe du progrès* par son éditeur français, Le Seuil), quelques rares trapézistes ont réussi le quadruple saut périlleux à la fin du vingtième siècle, mais personne n'a jamais pu être rattrapé après un cinquième tour. On pourrait imaginer, à la rigueur, que des athlètes se mettent à absorber des substances chimiques de façon à atteindre le cinquième tour, mais deux raisons s'y opposent. La première est que le saut périlleux demande des qualités complexes, plus difficiles à circonscrire que celles dont il faut faire preuve dans une course de pure endurance ou dans une épreuve de force brute. La seconde est que le jeu n'en vaut pas la chandelle. Ni le prestige des sports qui ont inscrit le saut périlleux à leur programme, ni leurs droits de retransmission télévisée, n'ont atteint le seuil où il devient tentant de faire des bêtises – s'improviser médecin quitte à finir en prison, se piquer quitte à mourir jeune.

La grâce est le plus mystérieux des paramètres ; c'est pourquoi il faut plusieurs juges pour noter les épreuves de gymnastique qui la prennent en compte. Enfin le danger, prohibé en théorie dans le champ du sport, mais prisé dans le monde du cirque, saute aux yeux des non-experts (surtout aux yeux de ceux qui ne s'y sont jamais risqués, même un soir de chahut en colonie de vacances). Avant que le filet ne soient rendu obligatoire, la possibilité de se briser le cou accroissait le prestige des artistes de cirque - combien de personnages de trapézistes ne s'écrasent-ils pas dans un film hollywoodien parce qu'ils ont exigé de sauter sans filet, du « Great Sebastian » (Cornel Wilde) dans *The Greatest Show on Earth* à Elsa (Kim Novak) dans *The Legend of Lylah Clare*... Il en va encore de même dans le monde du roller et du skate, où le casse-cou sans ses protections de coude aura toujours plus de classe que le timide harnaché comme un joueur de football américain, quand bien même on le reverrait la semaine suivante le bras plâtré... Le danger est encore plus grand avec le *salto*, c'est-à-dire le saut périlleux arrière. Aussi les entraîneurs de capoeira ont-ils l'habitude de dire que la qualité essentielle à la réussite du salto départ arrêté (aux côtés des abdos de fer et de la détente rapide, qui vont sans dire), consiste en une absence totale d'appréhension – condition *sine qua non* pour éviter de se retrouver à toucher terre au beau milieu du mouvement, un contact qui conduirait au fauteuil roulant d'autant plus sûrement que la démonstration a lieu sur le bitume. D'ailleurs c'est parce que sa colère diminue au point de laisser revenir sa peur qu'Elsa se tue dans *The Legend of Lylah Clare*...

Ces trois paramètres convergent cependant en un point, c'est qu'ils définissent l'excellence du saut adulte comme une *rareté*, un événement qui ne se produit pas souvent, un météorique état de grâce qui ne se retrouve parfois jamais et dont il faut chérir le souvenir aussi bien du côté du *performer* que de celui du spectateur. Bien des sports possèdent cette caractéristique, mais il faut avouer que la révolution d'un sauteur est si brève que les plus grands éblouissements du spectateur s'accompagnent presque toujours du regret d'être en train déjà de vivre l'instant d'après l'exploit. Devant un concours de saut au tremplin, nous sommes comme Léonard de Vinci qui pestait, son carnet de croquis à la main, de n'avoir pas le système perceptivo-cognitif assez performant pour décomposer le vol gracieux et parfait des oiseaux. La succession des instants se bouscule, le temps nous échappe.

Arts et science, les deux champs dont Léonard conjugait les dispositions en sa qualité d'artiste-ingénieur, vont en faire un cheval de bataille. Dans le premier, l'exaspération sera à son comble sous la plume des Romantiques et des Post-Romantiques. Le dépit de voir partir en fumée les instants magiques, les *satori* fugaces d'un grand jour leur inspirent des diatribes enflammées. « Eh quoi ! n'en pourrions-nous au moins fixer au moins la trace ? », peste Lamartine dans *Le lac* – « Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus ! ». La philosophie de l'art minimisait : n'était-ce pas à la tâche de la peinture de remédier à ce crève-cœur ? L'art, expliquait Hegel dans ses cours d'esthétique, « idéalise les objets sous le rapport du temps, en fixant pour la durée ce qui, dans la nature, est mobile et passager – tous ces accidents, toutes ces circonstances qui passent et sont aussitôt oubliés, l'art les enlève à l'existence momentanée ». Mais pour ce qui était du mouvement la peinture n'était pas le médium idéal. Léonard s'en était aperçu, et les efforts de ses compatriotes futuristes cinq siècles plus tard ne seraient pas totalement convaincants de ce côté. Il fallait quelque chose de plus efficace.

La science, l'autre champ concerné par la fuite du temps (ou, ce qui revient au même, par l'incapacité de notre corps à en domestiquer les fluctuations), va venir au secours des Romantiques quelques années après qu'ils auront couché sur papier leurs doléances. Dans les laboratoires de physiologie où naît la chronophotographie, Etienne-Jules Marey fixe déjà les instants successifs de sauts accomplis par des gymnastes musculeux, moustache en guidon de bicyclette et sexe en liberté. Mais la reproduction du mouvement n'intéresse pas les savants de son acabit, et la maîtrise de l'écoulement du temps encore moins. C'est l'époque où Villiers de l'Isle d'Adam appelle « Thomas Edison » le héros de son *Eve future*, et le fait rêver à une machine qui aurait fixé les grandes figures de l'Histoire humaine – « Hélas ! n'est-ce pas dommage qu'on n'ait pas les photographies de tout ce monde-là ? – Quel album ! ». Grand admirateur de Hegel, Villiers de l'Isle d'Adam est aussi l'ami du poète-inventeur Charles Cros, qui incarne le mieux ces croisements des arts et de la science.

Enfin la machine arrive, le 20 mai 1891, deux ans après la mort de Villiers de l'Isle d'Adam et cinq ans après *L'Eve future*, fabriquée par le vrai Thomas Edison. Et comment se sert-il de sa machine ? Il fait défiler devant cet Objectif (auquel Villiers de l'Isle d'Adam met une majuscule pour lui conférer un prestige positiviste) toutes sortes de phénomènes et de *performers* – au rang desquels bien entendu se trouvent très rapidement des saltimbanques accomplissant le saut périlleux. Dans le grand cube noir qui lui tient lieu de studio et que ses opérateurs surnomment le « panier à salade » (*Black Maria*), il les filme à distance et fixe pour toujours, enfin, leurs acrobatiques révolutions. Le consommateur, penché sur le kinétoscope, peut ensuite se passer et se repasser la bande – il suffit de remettre un *nickel* dans la fente. L'aiguillon romantique ne fait plus aussi mal.

Quelques années plus tard, les frères Lumière finalisent comme on le sait le procédé, et puisqu'ils sont mus par le même désir de fixer les traces mouvantes du monde avant qu'elles disparaissent en fumée, ils filment eux aussi des acrobates, exerçant cette fois leur art en pleine rue. Bien sûr on perd un peu en liberté d'usage de la machine – le cinématographe fixe un protocole de visionnement collectif alors que le kinétoscope tenait de la visionneuse individuelle – mais de bruyants appels au *bis* montant de l'assistance suffisent à faire comprendre au projectionniste qu'il faut recommencer. Pour le ralenti, il faut patienter. On peut augmenter la vitesse de

défilement des images, ce qui fait toujours rire, mais la ralentir ramènerait le dispositif entier vers la séance de lanterne magique (la vitesse est alors de seize images/seconde, limite extrême du début de l'impression de mouvement continu chez le spectateur). L'amateur de biomécanique désireux de savoir ce qui se passe pendant un saut périlleux est prié de fréquenter les laboratoires scientifiques, où sous l'impulsion de l'inventeur de la cinématographie accélérée Léon Bull le ralenti a gagné sa respectabilité – le ralenti, ce procédé par lequel nous prenons de nos jours connaissance des plus belles pirouettes accomplies dans le monde du sport, et qui rend par contraste encore plus météorique le « vrai » saut, celui qu'on suit à l'œil nu.

Lorsque le cinéma devient une industrie rentable, de nombreux saltimbanques tentent leur chance devant une caméra. Comme la distance moyenne de filmage met l'accent sur l'ensemble du corps davantage que sur les subtiles mimiques du visage (le gros plan n'est pas pour tout de suite, et restera exceptionnel), il leur est relativement facile d'exécuter pour l'objectif ce que de toutes façons ils savent faire hors de sa présence. C'est ainsi, par exemple, que Buster Keaton passe du music hall au film, et y exerce (entre autres) son art de la course, du saut d'obstacles, de la chute et de la cabriole... Mais le salto le plus célèbre du cinéma hollywoodien date de l'Age d'Or – c'est le final du numéro *Make'en laugh* chanté et dansé par Donald O'Connor dans *Singin' in the rain*. Le film parle précisément des efforts auxquels consent l'industrie du cinéma pour séduire son public, et la séquence se propose de montrer que l'*entertainer* se doit d'être prêt à tout pour faire rire son public, y compris de payer de sa personne. Non seulement Donald O'Connor réussit à la suite deux éblouissants saltos en grimpant au mur – une figure courante de la capoeira – mais il passe à travers un décor de carton-pâte en voulant le faire une troisième fois. En plus d'étonner par ses aptitudes sportives, le bon *entertainer* doit savoir tomber, car après tout c'est ce qui fait le plus rire... Pour la petite histoire, notons que Debbie Reynolds, la partenaire de Donald O'Connor dans *Singin' in the rain*, exécute elle aussi quelques superbes sauts périlleux l'année suivante dans *I love Melvin*, un *musical* dans lequel elle interprète *le ballon* dans un délirant ballet sur le thème du football américain...

Mais une mise au point technologique s'impose. Au cours de ses trois saltos, Donald O'Connor est filmé en pied, en un seul plan – c'est lui, c'est le vrai Donald O'Connor qui exécute les sauts ; à cette époque, en 1952, il aurait été capable de les refaire sur la scène d'un music-hall, comme Buster Keaton. En France, on dit que c'est là un plan *bazinien*, en hommage au célèbre critique de l'après-guerre André Bazin, qui fétichisait la capacité du medium cinématographique à enregistrer « objectivement » la réalité pourvu qu'on se contentât de laisser tourner la caméra assez longtemps. L'Edison fictif de *L'Eve future* était d'ailleurs bazinien avant l'heure, lui qui se persuade que s'il arrivait à faire de Dieu une « bonne épreuve » (image et voix), « dès le lendemain il n'y aurait plus un seul athée sur Terre ! »... Hélas ! n'en déplaise à Bazin, un Saint Thomas qui accepterait un film pour preuve serait bien naïf. Déjà Baudelaire suspectait la photographie de mentir ; on imagine ce qu'il aurait dit du cinéma... Contrairement à ce que soutiennent Bazin et ses successeurs – on peut penser de nos jours au journal *Le Monde*, qui milite activement en vue de nous faire croire que l'enregistrement objectif de la réalité est « l'essence du cinéma » - le cinéma n'est pas plus destiné à révéler le réel que la langue parlée n'est destinée à dire le vrai. L'opposition (très française, encore une fois) entre le *cinématographe* Lumière (montrant le monde) et le *cinéma* de Méliès (construisant une fiction) confine malheureusement à l'ânerie : il y a de la mise en scène chez les Lumière (ils font

répéter leurs dociles ouvriers avant de les mettre en boîte) et du documentaire chez Méliès (les barbiches de ses diables, les collants de ses fées bien en chair nous parlent des corps au tournant du siècle).

Munis de ces renseignements, nous pouvons aborder au dernier stade du saut périlleux filmé, celui de l'âge numérique. Il se trouve que le numéro *Make'en laugh* a été directement cité, il n'y a pas si longtemps, dans *It's oh so quiet* un clip signé d'artistes fort à la mode, Björk (qui chante et danse) et Spike Jonze (réalisateur de *Being John Malkovich* ; le clip est en consultation libre sur le site de Björk, www.bjork.com). La chanson elle-même est une reprise d'un tube de la fantaisiste hollywoodienne de l'Age d'Or Betty Hutton (celle-là même pour laquelle le scénariste héros de *Sunset Boulevard* était sommé d'avoir des idées), et le clip est un catalogue de citations (*The Wizard of Oz*, *Les parapluies de Cherbourg...*). Comme dans tout produit postmoderne qui se respecte, c'est le seul *look* des anciens films qui est cité, non la *fonction* qu'il avait la charge d'habiller. Ainsi nous voyons Björk foncer vers un mur et se retourner comme Donald O'Connor. Mais ce salto n'est pas destiné à préparer un gag de chute au troisième essai pour illustrer le message d'une chanson, il est seulement destiné à *faire allusion* à Donald O'Connor dans *Singin' in the rain*. Les *happy few* se sentent flattés d'avoir une culture cinématographique, les ignorants ne se rendent compte de rien : double jeu postmoderne *as usual*. En prime, ce passage de la fonction à l'image pure s'accompagne d'une « fuite de réel » à consterner Villiers de l'Isle d'Adam, André Bazin et *Le Monde* réunis : nous sommes bien incapables, à moins de chercher des renseignements sur l'histoire du tournage, de dire si Björk était susceptible d'exécuter un salto à l'époque où le clip a été réalisé (1995). *Qui* fait le saut ? Une cascadeuse, une Björk-image animée par les sorciers de l'informatique ? Ou bien – ils pullulent dans le cinéma de kung-fu, dont les acteurs volent dans les airs – *les cable removers* (les effaceurs de câbles) ont-ils fait leur office en gommant les traces d'un harnachement ?

Déjà, on entend les hauts-cris. L'« essentialisme technologique », comme dit Noël Carroll, voudrait que l'ère numérique sonnât le glas du beau geste, en le rendant toujours suspect de n'apparaître plus que sous la forme d'une image trafiquée – rien de plus simple en effet que de faire réussir cinq sauts au trapéziste d'une *Piste aux Etoiles* dopée aux logiciels de traitement d'image. Falsification des preuves, dopage de l'image, dopage de l'athlète, peu importe à quel stade de réalité a lieu la manipulation, le *je ne crois que ce que je vois* se serait englouti dans le soupçon généralisé... Mais laissons ce genre de jérémiades aux chroniqueurs et aux éditorialistes. Dans un premier temps, comme nous le montre la psychologie cognitive, le proverbe doit être retourné – *je ne vois que ce que je crois*. Dans un second temps, le numérique est une technique de codage qui ne porte en son sein nulle propension génétique à répandre le mensonge.

Internet, dispositif numérique s'il en est, dispense ainsi de l'image-trace à foison (en sus d'un tas de trucages, cela va sans dire). Aux amateurs de saltos en tous genres, on ne peut que conseiller d'aller se connecter sur les sites qui proposent des démonstrations de capoeira, filmées à la va comme je te pousse par le premier ami qui passe. Par exemple www.capoeira-france.com, ou dans le fouillis du site « trash » www.kamazutra.be, rubrique capoeira. Passons sur la mauvaise qualité de l'image (son faible degré d'iconicité, comme on dit en jargon), qui frappe en ces temps d'imagerie *high-tech*. Elle sert notre cause, puisqu'elle se trouve agir comme une garantie d'authenticité. Dans la lignée des photographies ratées du *D-Day*, de l'assassinat de Kennedy en super-8, du tabassage de Rodney King en Hi-8 et du

Concorde en flammes en Mini-DV, plus la qualité technique se dérobe, mieux nous sommes disposés à croire aux événements sur la foi du brouillon flou qui s'en prétend la trace ; plus le grain est gros, plus le cadre tremble et mieux nous avons l'*intuition du vrai*. Bien entendu il s'agit d'une croyance absurde – salir une belle image est à la portée du premier technicien venu – mais acceptons-la puisqu'elle est censée nous faire accéder directement à l'événement, par-delà les *bruits* communicationnels. Sur ces sites, donc, s'alignent des entraînements, des sauts ratés et des sauts réussis, dans des gymnases ou en pleine rue, pour accomplir le rituel, pour plaire à l'entraîneur, pour épater la galerie, pour rien, pour la beauté du geste, pour retrouver l'enfant qui tourne ou pour dieu sait quoi. Et la nonchalance de leur enregistrement est un écrin qui les rend par contraste encore plus impressionnants.

Les images du sport n'ont pas encore tout à fait remplacé sa réalité. A qui penserait encore, dans la foulée du Georges Duhamel ronchon de *L'humanisme et l'automate*, que s'imbiber à trop forte dose d'images animées transforme en *couch potato* ou en voyeur incapable de passer à l'acte, une visite s'impose sur le forum de discussions que www.capoeira-france.com dédie exclusivement au salto. Il y a là une longue discussion entre un expert (qui signe « Esquilo ») et un apprenti (qui signe « Dreamer »), dans laquelle le premier exige de savoir les raisons qui poussent le second à vouloir sauter, avant de consentir à lui enseigner quoi que ce soit. Et la seule raison que trouve Dreamer est : « *je trouve sa trop bo quan je voi des gens le faire c tré spectaculaire non?* ».

Peut-être la figure du saut périlleux n'est-elle pas représentative des changements de régime d'existence qu'entraîne dans les sociétés les plus riches de la planète la médiatisation systématique de la presque-totalité des « événements » - jusqu'à la vie privée. Peut-être les exploits des milliardaires du football, sanctifiés pour l'éternité, au ralenti et au téléobjectif (quand ce ne sont pas leurs incessantes apparitions, surmaquillés et gauches, dans des spots de publicité), coupent-ils, eux, toute envie de taper dans un ballon. Mais il est permis d'en douter - la fascination pour les *success stories* pré-existe largement à la société des écrans... Ni les *musicals* hollywoodiens ni les sites de capoeira n'ont d'ailleurs été conçus pour produire à la chaîne des icônes décontextualisées, qui décriraient des actions sportives d'une telle perfection que leurs spectateurs stupéfaits n'auraient plus qu'à s'agenouiller devant elles, à jamais maintenus à distance du monde de demi-dieux qu'elles proposeraient à l'adulation. Dans les deux cas il s'agit de *systèmes d'émulation*. Hollywood faisait la promotion du *will power* (« quand on veut on peut »), et la plus grande partie des *musicals* de l'Age d'Or, comme le montre Rick Altman dans *La comédie musicale hollywoodienne*, servait à apprendre des chansons et des danses à reproduire à la maison. Quant aux sites de capoeira, ils mettent en scène la relation maître-élève avec bien plus d'application qu'ils n'en réservent à l'enregistrement audiovisuel des meilleures performances. Dans l'un et l'autre cas, l'image tient lieu tout bonnement de *modèle*, comme chez Erasme il y a un demi-millénaire. L'« hyperréalité » chère à Jean Baudrillard, c'est-à-dire le monde-bis composée d'images émancipées du réel dont jadis elles étaient le reflet fidèle, n'a certes pas tout englouti. Il est encore bien des domaines, que les prophètes de la postmodernité oublient, où la copie ne peut pas remplacer l'original – la figure du saut périlleux est liée de trop près aux élans premiers de l'enfance, elle est *incorporée* en nous de façon trop organique, pour s'évanouir ainsi en « pure image ».

Pour citer cet article : L. Jullier, « Images du saut périlleux, de *Singin' in the rain* à l'âge numérique », *Drôle d'époque* n°17, : "Topologie du sport", décembre 2005, pp. 57-66