



**HAL**  
open science

# Construction énonciative et qualification culturelle des spectacles sportifs. La fonction du commentaire

Christophe Lenoir

► **To cite this version:**

Christophe Lenoir. Construction énonciative et qualification culturelle des spectacles sportifs. La fonction du commentaire. Questions de communication. Série actes, 2013, Spectacles sportifs, dispositifs d'écriture, 19, pp.279-294. hal-00847774

**HAL Id: hal-00847774**

**<https://hal.science/hal-00847774v1>**

Submitted on 10 May 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CHRISTOPHE LENOIR

Institut de recherche en cinéma et audiovisuel

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

**CONSTRUCTION ÉNONCIATIVE ET QUALIFICATION CULTURELLE  
DES SPECTACLES SPORTIFS. LA FONCTION DU COMMENTAIRE**

**Résumé.** — Aborder les retransmissions sportives, en particulier de football, comme une chaîne énonciative complexe, qui va du jeu lui-même aux commentaires en réception, en intégrant le processus de mise en forme télévisuelle, permet d'en préciser les enjeux en termes de qualification culturelle. La fonction du commentaire sportif n'est pas seulement de rendre le sport compréhensible, mais d'en faire un objet d'échange et de profit symbolique qui justifiera l'implication sociale du téléspectateur.

**Mots clés.** — Sport, énonciation, narration, légitimité culturelle.

## **Construction énonciative et qualification culturelle des spectacles sportifs**

### **Comment aborder la question du commentaire sportif à la télévision ?**

La médiation télévisée des spectacles sportifs repose, pour une large part, sur les commentaires. En cela, cette médiation télévisée s'inscrit directement dans une filiation radiophonique. Avec la sophistication des dispositifs de filmage, de retransmission et d'écriture visuelle, qui intègrent en particulier des effets numériques, d'incrustation d'information ou d'éléments d'arbitrage et d'analyse, le rôle des commentaires est-il toujours aussi central pour, simplement, s'immerger et suivre l'action, ou son rôle a-t-il évolué ? Faut-il prendre le commentaire sportif en tant qu'objet textuel, et analyser ses registres d'expression, suivant, par exemple, l'approche mise en œuvre par Jules Gritti (1975) à propos de la presse sportive ?

Cependant, bien qu'il se situe dans la filiation de la presse et de la radio, dissocier le commentaire sportif du spectacle dans lequel il s'intègre reviendrait à en oublier ses principales dimensions télévisuelles, d'accompagnement sonore du sport filmé. En outre, le commentaire, discours sur un match ou une rencontre, est lui-même systématiquement objet de commentaires, soit au fur et à mesure du spectacle, dans l'espace de réception, soit *a posteriori*. Le commentaire sportif se retrouve ainsi au centre de nombreux débats, ayant pour trait commun la légitimité des pratiques sportives et de leur médiatisation. On peut être, ainsi, pour ou contre le commentaire, pour ou contre les commentateurs chauvins, pour ou contre les infographies techniques, pour ou contre les ralentis, pour ou contre les gros plans, pour ou contre le vidéo-arbitrage, pour ou contre l'intervention de consultants...

Cette dimension culturelle doit pouvoir être analysée afin de mettre en évidence la fonction de ces commentaires. Nous proposons pour ce faire d'observer des cas de déplacement culturel, où la fonction sociale du commentaire s'avère modifiée. Nous appuierons notre analyse sur l'observation de retransmissions télévisées de la Coupe du Monde de football dans des lieux publics, de 1998 à 2010.

Pour repérer ces déplacements, nous proposons de représenter graphiquement la construction énonciative des retransmissions sportives :

- Par une représentation de la chaîne d'énoncés, et d'énonciateurs, susceptibles d'être en œuvre dans une retransmission sportive, au niveau iconique et au niveau verbal [schéma 1].
- Par un éventail des références énonciatives [schéma 2].
- Par une matrice présentant l'attractivité des sports à la télévision comme la mise en œuvre de compétences particulières de la part du spectateur [schéma 3].
- Par un repérage des traits hiérarchisant l'acceptabilité culturelle des sports [schéma 4].
- Par une carte des positionnements esthétiques et dramatiques des sports [schéma 5] et des limites du champ sportif [schéma 6].

### **La fonction sociale du commentaire sportif**

Le commentaire semble en effet n'avoir qu'un rapport incident avec ce qui est filmé, mais un rapport fondamental avec la façon dont on regarde ce qui est filmé dans l'espace de réception. Une sorte de constante en réception, également observable dans les remarques postées sur les sites des chaînes de télévision est, de la part des spectateurs, d'afficher une distance critique vis-à-vis des commentaires, qui pourraient ne constituer qu'un « bavardage sur des faits omnibus » (Ohl, 2000). En particulier, la faiblesse de leur qualité descriptive est souvent soulignée en réception, bien que ce ne soit pas tout à fait exact pour Canal Plus. Leur fonction serait, peut-être, avant tout rythmique, de l'ordre du récitatif, de la prosodie. Ils remplissent sans doute aussi une fonction phatique, en servant à maintenir la communication. Umberto Eco va jusqu'à voir dans le vide du commentaire sportif, « l'ersatz le plus facile de la discussion politique » (Eco, 1985). On peut, cependant, noter que les chaînes payante apportent un renouvellement important des commentaires, avec la mise en avant d'une expertise.

Peut-être peut-on également considérer que la faiblesse des commentaires permet de les surclasser facilement, ce qui contribue à justifier l'existence d'un espace de commentaire en réception. Or, produire ces commentaires est certainement aussi un des moyens de réaliser la réception du sport en tant que performance.

La fonction du commentaire sportif ne serait donc pas tant de rendre le sport *compréhensible*, que de le rendre *socialisable*, d'en faire un objet d'échange et de profit symbolique qui justifiera l'implication du spectateur.

## Position culturelle

Lorsqu'une chaîne culturelle, Arte, diffuse un match de football, comme la finale de la Coupe du Monde 1998, elle le fait avec un différé notable, et sans commentaires, auxquels se substitue l'accompagnement musical culturellement légitime d'un orchestre symphonique. Ce *Concert-Match*, création de René Koering avec l'Orchestre national de Montpellier, le 21 Juin 1999, faisait suite à un premier *Concert-Match*, donné le 14 juin 1998 dans le cadre de la Coupe du Monde de Football. Peut-être que pour reclasser culturellement le sport, il faudrait supprimer le commentaire ? Ou, simplement, intégrer au spectacle des éléments de la culture légitime ?

De la même façon, ce sport n'accède à une reconnaissance dans les espaces à la mode qu'en substituant au commentaire un support musical construit en direct, par exemple la diffusion de la Coupe du Monde accompagnée par des DJs dans des bars parisiens, comme *Le Réservoir*. Une salle de concert strasbourgeoise, *La Laiterie*, a également proposé des « football-concerts » gratuits lors de la Coupe du Monde 2006. Des initiatives pouvant permettre d'associer public sportif et public musical existent donc, et enregistrent des succès ponctuels, mais demeurent néanmoins marginales comparativement à la réception du football avec commentaire. On peut noter d'autres tentatives d'association du football et de la musique. L'Olympique Lyonnais et l'Orchestre national de Lyon promeuvent, depuis 2003, une opération « Fauteuil & Tribune », qui permet, pour vingt euros, d'assister à un concert à l'Auditorium et à une rencontre au stade de Gerland. Suivant le service de presse de l'ONL, plus de 1000 personnes seraient concernées par cette opération chaque année, ce qui n'est pas négligeable, mais demeure limité par rapport à l'impact global de ce sport. Cette initiative a été complétée par une offre familiale, « le pass famille », qui permet d'assister à des concerts jeunes publics et de suivre des matchs dans une tribune réservée aux familles.

L'utilisation publicitaire d'Internet et de la télévision fournit un exemple inverse, qui montre l'écart entre football et musique. La brasserie Heineken met en place une opération *marketing* à Milan, le 21 octobre 2009, lors de la Ligue des Champions. Un millier de *tifosi* devaient être convaincus, par leur conjoint ou leur employeur, d'assister à un concert de musique classique, à l'Auditorium de Milan, un soir de match opposant le Real Madrid au Milan AC. Or, après une quinzaine de minutes, le quatuor présent sur la scène de l'auditorium entonne « Zadok the Priest » d'Haendel, chant de couronnement qui a inspiré l'hymne officiel de la Ligue des

Champions de l'UEFA. Le public découvre alors qu'il a été victime d'une sorte de « caméra cachée » pour la promotion de la bière Heineken, et manifeste sa satisfaction en apprenant que le match va être retransmis dans l'auditorium. On peut retenir de cette opération, l'évidence qu'il y aurait à associer football et plaisir, contre musique classique et ennui, comme deux formes de spectacle antithétiques. Ou du moins, noter que la place de la musique classique, dans le fonctionnement rituel du spectacle sportif, se limite à des hymnes.

La forme même du commentaire s'insère peut-être dans cette opposition culturelle entre sport et musique classique. Les traits du commentaire sportif reviennent en effet à souligner un ensemble de caractères, qui sont eux-mêmes caractéristiques des formes langagières les moins légitimes : chauvin, vide, local, digressif, avec un fond de compétence technique. En cela, le commentaire sportif emblématiserait les *habitus* verbaux de la culture populaire, entendue dans une opposition entre « haute » et « basse » culture, au sens de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1979).

Suivant cette hypothèse, le commentaire sportif permet, justement, d'intégrer parfaitement le sport dans l'échelle sociale des symboles culturels. Dans le sport, capital financier et symbolique sont corrélés, ce que Jules Gritti dénomme « la double dimension métallique de la reconnaissance sportive » (Gritti, 1975), l'or ou l'argent comme métal des médailles et des coupes, et comme récompense financière. Bien qu'il fasse régulièrement l'objet de polémiques, surtout au vu des sommes en jeu, le principe d'un marché des joueurs n'est guère remis en cause par les supporters eux-mêmes. Au contraire, ce marché montre que la réussite d'une équipe est proportionnelle à l'implication de la population qu'elle représente, comme supporters, d'un point de vue symbolique, et comme contribuables ou comme consommateurs, d'un point de vue financier. La réussite symbolique (gagner) est systématiquement corrélée à la réussite financière. Ainsi, l'équipe de France de football doit rendre des comptes, l'écart entre les primes qui lui sont allouées et ses piètres résultats lors de la Coupe du Monde 2010 entraînant une polémique et des pétitions, appelant au remboursement de ces primes. En particulier, le quotidien sportif *L'Équipe* révèle, en juin 2010, que les résultats du parrainage sont répartis entre l'encadrement et les joueurs, indépendamment de leurs résultats. La fédération française de football doit s'expliquer, diffusant, le 7 décembre 2010, un document explicitant les règles d'attribution des primes aux joueurs, adressé aux responsables fédéraux, aux clubs et au journal *Le Monde*.

Or, la légitimité artistique des productions culturelles s'est construite sur un *habitus* inverse : l'affichage du désintéressement (Bourdieu, 1992). Un produit culturel assurant des profits

financiers est immanquablement objet de polémiques mettant en cause son caractère artistique, opposé au commercial. Symétriquement, un sport générant peu de profits financiers est sans doute plus acceptable culturellement. Pierre Bourdieu a déclaré ainsi être très attaché au rugby amateur, en ouverture d'un colloque consacré au sport (Bourdieu, 1998). Les stratégies d'affichage d'un *habitus* peuvent être assez complexes, et en apparence contradictoire : football et tennis (ou golf) permettent d'accéder à des récompenses conséquentes. Pourtant, ils ne s'intègrent pas dans la même échelle sociale : le football conserve l'image d'un sport d'émancipation, tandis que le tennis, bien que démocratisé, garde sa dimension historique de sport aristocratique : la somme en jeu doit être importante pour disparaître en tant que finance (incommensurable) et apparaître en tant que symbole.

De la même façon, les métadiscours d'accompagnement (les commentaires) soulignent, dans le cas du sport, la dimension d'implication, tant par la personnification d'un collectif que par la prosodie rythmique, alors que les critères de la valorisation culturelle se fondent sur la capacité de distanciation discursive et la discipline de passivité corporelle du spectateur. Afficher son implication sportive permet de cette façon de combattre le surclassement culturel : les images de François Mitterrand faisant la *ola* lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques d'Hiver en février 1992 à Albertville, ou celles, retransmises au journal télévisé de 13h, de Valéry Giscard d'Estaing, alors ministre des finances, disputant un match de foot contre les commerçants de Chamalières, le 13 mars 1973, relèvent certainement de ces constructions posturales. Nicolas Sarkozy, en mettant en avant sa pratique cycliste, procède de façon semblable. Jacques Chirac aura même été, assez ironiquement, victime indirecte d'une imposture construite sur l'affichage de sa propre implication, alors qu'il était Président de la république. Imitant sa voix, l'humoriste Gérard Dahan téléphone à Raymond Domenech et Zinedine Zidane, durant les qualifications de la Coupe du monde 2006, sur l'antenne de la radio *Rires et Chansons*, le 7 septembre 2005. Il demande que les joueurs de l'équipe de France mettent la main sur le cœur au moment des hymnes, ce qu'ils font, lors du match France-Irlande.

### **Un espace de distinction**

Commentaires sportifs, et attitude des joueurs, participent assurément à la construction énonciative d'une sorte de prosopopée, de mise en scène de la personnification d'un collectif

qui dépasserait les hiérarchies sociales et culturelles. On peut cependant observer la mise en œuvre de stratégies distinctes, dans le camp concurrentiel de la télévision, en comparant les commentaires de matchs proposés par TF1 et ceux proposés par Canal Plus.

Canal Plus, en arrivant sur marché, en 1984, doit en effet faire valoir une supériorité de son produit, puisque celui-ci n'est accessible que sur abonnement payant. Cette supériorité va passer notamment par un ensemble de tactiques distinctives, observables au niveau des commentaires par l'affichage d'un ensemble d'indices d'objectivation : statistiques inscrivant une forme de scientificité, notation des matchs, ce qui souligne la dimension esthétique, discours rétroactifs sur les matchs, experts et commentateurs invités. Ces dispositifs permettent de renforcer l'implication, tout en affichant une certaine distanciation, par la figure de l'objectivation. Si l'on considère la structure même des commentaires sportifs, on observe un mélange plus systématique des niveaux énonciatifs sur TF1, avec un glissement entre énoncés narratifs et assertifs. Inversement, les commentaires de Canal Plus relèvent plus d'agencements argumentatifs, suivant une logique causale. Cette différence peut refléter, au moins en partie, des hiérarchies parallèles à celles de l'apprentissage scolaire, valorisant les approches déductives contre les approches inductives.

### **Construction énonciative et narrative du spectacle sportif**

Les parodies de spectacles sportifs sont également un lieu intéressant pour identifier la récurrence des codes des retransmissions télévisuelles, en amplifiant leur caractère mécanique, surcodé. Le sketch des Monty Python, intitulé « Le Match des philosophes », réalisé en 1972 pour la chaîne de télévision allemande WDR (ARD)<sup>1</sup>, s'intègre dans une émission qui parodiait la grille des programmes de la télévision allemande durant les Jeux Olympiques de Munich de 1972. La représentation sportive y est perturbée par la réintroduction d'une dimension culturelle et fictionnelle. Jouant sur les attentes par défaut du spectateur, ce sketch fait apparaître celles-ci d'autant plus clairement : le commentaire, en présentant les équipes, à la fois comme des philosophes et des footballeurs, introduit une interrogation sur la finalité du jeu : philosopher ou jouer au football ? On retrouve dans ce programme tous les éléments rituels d'une retransmission de match : l'entrée des joueurs,

---

<sup>1</sup> « The Philosophers Football Match – Greeks vs Germans » *The Monty Python's Flying Circus. The German Episodes. Episode 2* (Monty Python, 1972),



suivie d'un commentaire sur le choix des joueurs, avec, pour éléments d'étrangeté, l'anachronisme des vêtements et une indécision : des joueurs de foot habillés en philosophes vont disputer un match, ou bien, des philosophes sur un terrain vont-ils philosopher ? Le commentaire évolue en fonction de ce que font les philosophes (discuter), en abandonnant l'attente initiale (jouer), induisant un hiatus entre le commentaire interne de la retransmission (« c'est passionnant ») et le méta-commentaire sur la programmation (« il ne se passe rien »). Finalement, les Grecs décident de jouer (« eurêka »), réagissant à l'espace représenté et à l'attente induite. Et, ceux qui jouent, gagnent : il n'y a pas d'inconnue, en dehors de la remise en cause philosophique des catégories de la perception, par les philosophes eux-mêmes, tels qu'ils sont mis en scène dans le sketch en référence à leur image dans les savoirs scolaires.

Cette séquence joue de la réintroduction des questionnements sur les attentes données par la mise en place d'un code et d'un rituel, qui sont ainsi mis en évidence. L'issue d'un match est imprévisible, à l'inverse d'un programme enregistré. L'issue peut être injuste, à l'inverse d'une fiction, où elle est censée être motivée par rapport aux intentions d'un auteur. La réception est donc un processus actif, mobilisant l'implication du destinataire, suivant un emboîtement énonciatif complexe, qui relève d'un ensemble de paris sur l'action qui va se dérouler. Dans le gain du match, ce qui est juste pour les supporters d'une équipe, ne l'est pas forcément par rapport aux valeurs du sport (voir *la main de dieu*<sup>2</sup> : ainsi, un but dû à un remise en jeu avec l'aide de la main de Thierry Henry permet à la France de se qualifier pour la Coupe du Monde 2010 ; les supporters de l'équipe irlandaise, défaite, parleront de *Hand of Frog*). Le commentaire sportif redouble ces paris en interrogeant la *motivation* du résultat (juste ou injuste), en fonction de schémas d'attribution de valeurs, sur les qualités sportives, éthiques, sociales ou nationales d'une équipe. Les joueurs sont ainsi réinvestis en tant qu'énoncés par rapport aux valeurs qui leurs sont attribuées.

La construction énonciative et narrative du sport apparaît simple, au sens où on sait *qui* parle à *qui* d'où de *quoi* dans *quel ordre* et ce *qui y autorise*. Ce sont des notions ritualisées, par des effets de forme et de récurrence qui n'ont pas à être interrogés, sauf cas de tricherie, et par une énonciation fortement codifiée. Ces éléments de plaisir et d'attente contribuent à caractériser le spectacle sportif comme un genre énonciativement confortable, par opposition, par exemple, au documentaire (Odin, 2000), dont la dimension institutionnelle demeure moins réglée. Par rapport à une fiction, la réception du spectacle sportif est fortement participative, ouvrant son inscription dans les histoires personnelles, familiales, ou communautaires.

---

<sup>2</sup> L'expression « Main de Dieu » (*Mano de Dios*) a été utilisée initialement par Diego Maradona pour justifier un but marqué avec la main contre l'Angleterre lors des quarts de finale de la Coupe du Monde 1986.

Il demeure que le résultat d'un match est imprévisible, du moins lors de sa première retransmission, et que cette issue peut donc être injuste (non motivée), à la différence d'une fiction. Le spectateur sait par avance qu'il va éprouver des émotions, et l'anticipe. Les pronostics permettent aussi de régler le niveau d'attente initial. Mais ses satisfactions ou ses déceptions, son état d'euphorie ou de dysphorie, dépendront d'une issue inconnue, de la réalisation d'une espérance. Commentaires et attitudes du public filmé contribuent alors à régler la position du téléspectateur, lui fournissant les ressources lui permettant d'adapter ses manifestations affectives, verbales et proprioceptives, aux moments appropriés, pour « signifier son appartenance au groupe » (Calbo, 2000). Le caractère collectif des émotions ainsi exprimées est construit par la chaîne énonciative, dans laquelle le commentaire occupe une place centrale de publicisation et de partage des émotions, pour produire une « expérience communautaire » (Dayan, Katz, 1996).

On peut donc considérer le processus actif motivant l'implication du destinataire comme une énonciation complexe, dans laquelle les énonciateurs sont réinvestis en tant qu'énoncés : les joueurs sont énonciateurs d'un match, réinvesti dans une retransmission, augmenté d'un certain nombre « d'entours » (publicité, tribunes, stade, commentaires, mise en forme éditoriale...), re-commentés en réception (Moles, 1986) [schéma 1].

La mise en scène doit motiver l'implication du destinataire, par des effets d'inscription de l'énonciataire (Munch, 1992) et d'attribution de valeurs (sportives, sociales, communautaires, nationales, etc.) [schéma 2]. Le spectacle sportif relève d'une structure prévisible et ritualisée, mais d'autant plus complexe qu'elle intègre toute la chaîne de communication et de production dans une trame énonciative qui va en structurer toute la narration.

## **Fonction narrative du commentaire**

Si le commentaire sportif peut contribuer à rendre le sport compréhensible, du moins pour de nouveaux spectateurs, ou pour promouvoir de nouveaux sports, il semble essentiellement contribuer à rendre le spectacle sportif socialisable, à la fois d'un point de vue projectif, en termes de construction d'une communauté imaginaire, et de participation à une communauté réelle, où l'expérience du spectacle sportif est un objet de profit symbolique et social.

La compétence sportive du spectateur se construit par l'affirmation d'une appartenance symbolique, soutenir une équipe, et par la mise en jeu d'une compétence pragmatique, savoir produire des commentaires, éventuellement supérieurs à ceux de la télévision. Cette capacité peut se doubler d'une compétence technique, savoir produire des pronostics, voire parier sur le résultat.

L'attrait du sport suppose de la part du spectateur la mise en jeu d'un ensemble de compétences (Chausson, 1999), qui permettront la reconstruction d'un méso-récit, produit d'un macro-récit social et d'un micro-récit technique [schéma 3].

### **Échelles de valeur et dramatisation**

La dimension dramatique du récit dépend elle-même d'un ensemble de valeurs, relatives les unes aux autres, et propres aux différents sports et à leur mise en scène. La valeur de distinction sociale du sport suivrait le niveau des contacts physiques qu'il implique entre les adversaires : plus le contact est distant et plus le sport relèverait d'une pratique valorisée comme relevant de la classe dominante (Barthes, 1957). Norbert Elias a relié cette classification à la nécessité de rationaliser la violence dans la société industrielle (Elias, 1994). Cette échelle de valeur peut redoubler la distinction entre types d'affrontements que propose Roger Caillois (Caillois, 1958). Bernard Jeu a développé l'analyse de l'opposition et de la complémentarité des valeurs d'olympisme et de rivalité (Jeu, 1987). Le principe d'une augmentation de l'intensité dramatique suivant la rivalité entre les concurrents, donc en termes de transposition des conflits, a été, notamment, étudié par Jennings Bryant, Paul Comisky et Dolf Zillmann (1977).

Nous pouvons analyser des modalités de fonctionnement propres aux représentations sportives, à la télévision, en distinguant les contraintes propres au sport (temps, espace, mouvement et aléas), au filmage (contraintes optiques, spatiales et organisationnelles), à la réalisation (construction du point de vue), au montage (logique des événements et construction télévisuelle), à la diffusion (contraintes statutaires et éditoriales des chaînes), et à la réception (adoption d'un point de vue, mise en jeu de compétences) [schéma 4].

Cette proposition de typologie distingue les sports suivant la nature de l'opposition (frontale ou parallèle) et son intensité (face à face ou séparée), ces différences d'opposition pouvant

caractériser des modalités de construction dramatique différentes : les positions signalées dans le tableau sont des positions de discours, explicitement mises en scène. Toute performance regardée pour ses chocs tend à se rapprocher du pôle dramatique (accidents de Formule 1, etc.). Certaines courses à la voile peuvent relever de performances concomitantes au sens où, d'une part, la simple participation est déjà un exploit digne d'un couronnement, et où, d'autre part, les participants sont susceptibles d'interrompre leur performance pour en aider un autre. On peut noter l'évolution du statut de la voile, où le filmage peut permettre, soit de construire des duels, très concrètement mis en scène à l'image, soit de donner une représentation abstraite, géographique, de la course (Duchet, 2004). Les sports mécaniques suivent peut-être une évolution inverse : dans son édition sud-américaine de 2011, l'organisation du rallye Paris-Dakar a inclus des dispositions qui encouragent les concurrents à se porter secours les uns aux autres.

La distinction entre performances parallèles ou concurrentes dépend de la coprésence des participants dans le même espace (la compétition étant directement montrée, sans passer par la médiation de l'arbitrage, d'un chronomètre ou d'un jury) et de la simultanéité des performances (par exemple : course individuelle contre la montre, course contre des adversaires).

La confrontation correspond à une alternance des performances entre les joueurs (les coups). L'opposition correspond à une opposition autour de la maîtrise d'un enjeu commun (le ballon). L'antagonisme a pour enjeu l'élimination de l'adversaire suivant les modalités prévues (ou non) par les règles.

La sanction des performances sera binaire et exclusive pour les trois derniers cas (un gagnant et un perdant, des dispositions permettant d'éviter la plupart du temps les cas de nullité), proportionnelle pour les deux cas centraux (du premier au dernier, avec éventuellement des *ex-aequo*), et propositionnelle pour les trois premiers cas : plus ou moins méritant, ce qui n'exclut pas le fait de perdre ou gagner, mais spécifie la plus ou moins grande réussite de l'exploit. La sanction de la performance, comme représentation, qui recouvre la dramaturgie du sport, serait alors à distinguer de la sanction sportive proprement dite. Ainsi, Raymond Poulidor gagne sa popularité de coureur cycliste sans jamais remporter le tour de France. Zinédine Zidane précipite l'échec de l'équipe de France en finale de la Coupe du Monde 2006, en produisant la performance étonnante qui lui vaut son expulsion, mais, peut-être aussi, une certaine aura.

L'intérêt de ces distinctions est alors de faire apparaître les glissements qui peuvent être opérés par la construction dramatique : construction d'un duel (de la confrontation à

l'opposition), d'un affrontement (de l'opposition à l'antagonisme), ou au contraire mise en avant de l'exemplarité du comportement des joueurs si l'affrontement n'a pas lieu.

Le déroulement temporel de l'action est marqué, de façon dynamique, par les déplacements opérés : au tennis, un jeu de fond de court, où chacun des joueurs attend que l'autre rate son coup, présente peu d'intérêt : il s'inscrit cependant parfaitement dans les règles et illustre la définition de base du jeu. Qu'un des joueurs monte au filet dans le but de surclasser l'adversaire, et le jeu passe à une figure de duel explicite ; néanmoins, le jeu n'a aucune chance de passer à l'affrontement (les joueurs ne se frappent normalement jamais avec leurs raquettes ; leur seul contact filmé se limite à une poignée de main, par-dessus le filet, en fin de match) : chaque sport s'inscrit donc bien dans une latitude précise, dont les modalités varieront suivant les tactiques mises en œuvre.

Cet axe se double de l'intérêt des performances effectives et de leur l'énonciation. Ces performances sont mises en jeu en construisant des différences qui peuvent souligner, suivant les cas, leur dimension individuelle, interactionnelle, collective, ou globale, et leur situation dans un espace et un paysage [Schéma 5]. La façon de filmer un sport relèvera d'un positionnement particulier par rapport à chacun de ces axes. Les limites du champ sportif peuvent être représentées sur les mêmes oppositions [Schéma 6].

Roland Barthes (1957), souligne que le Tour de France doit avant tout son intensité dramatique à sa dimension épique, et à son inscription dans un panorama, tandis que la boxe, dans l'affrontement de deux individus, construit une narration en direct ; l'importance de l'entrée en scène des boxeurs, qui peut donner lieu à des mises en scène très élaborées, peut s'analyser ainsi comme la construction de la destination des actants. La prégnance de la représentation de la boxe, au cinéma, peut certainement être analysée sur cette base. Inversement, le catch relève d'une sorte de tableau vivant, ce que Barthes précise en citant les mots de Charles Baudelaire, sur « la vérité emphatique du geste » (1868 : 237).

## **Conclusion**

Si le commentaire sportif ne constitue pas seulement une proposition discursive dépourvue de contenu, mais apporte des repères au spectateur, il est vraisemblable qu'il ne s'agisse pas tant de repères sportifs, que de repères sociaux, qui permettent au téléspectateur de construire et de

partager son implication. La principale fonction du commentaire sportif est donc de mettre en place une sorte d'isomorphie entre espaces de production et de réception du sport.

En cela, le commentaire est un élément essentiel de la construction de la retransmission sportive comme institution. Sa redondance avec l'image en limite pourtant l'attrait, et tend à en limiter l'intérêt et l'acceptabilité culturelle. Substituer au commentaire d'autres formes d'accompagnement, comme de la musique, ouvre de nouveaux espaces de valorisation, de partage et de diffusion du sport, tout en inscrivant le sport dans un autre type d'institution, où l'implication affective et l'expression publique des débordements émotifs ne sont pas forcément valorisés.

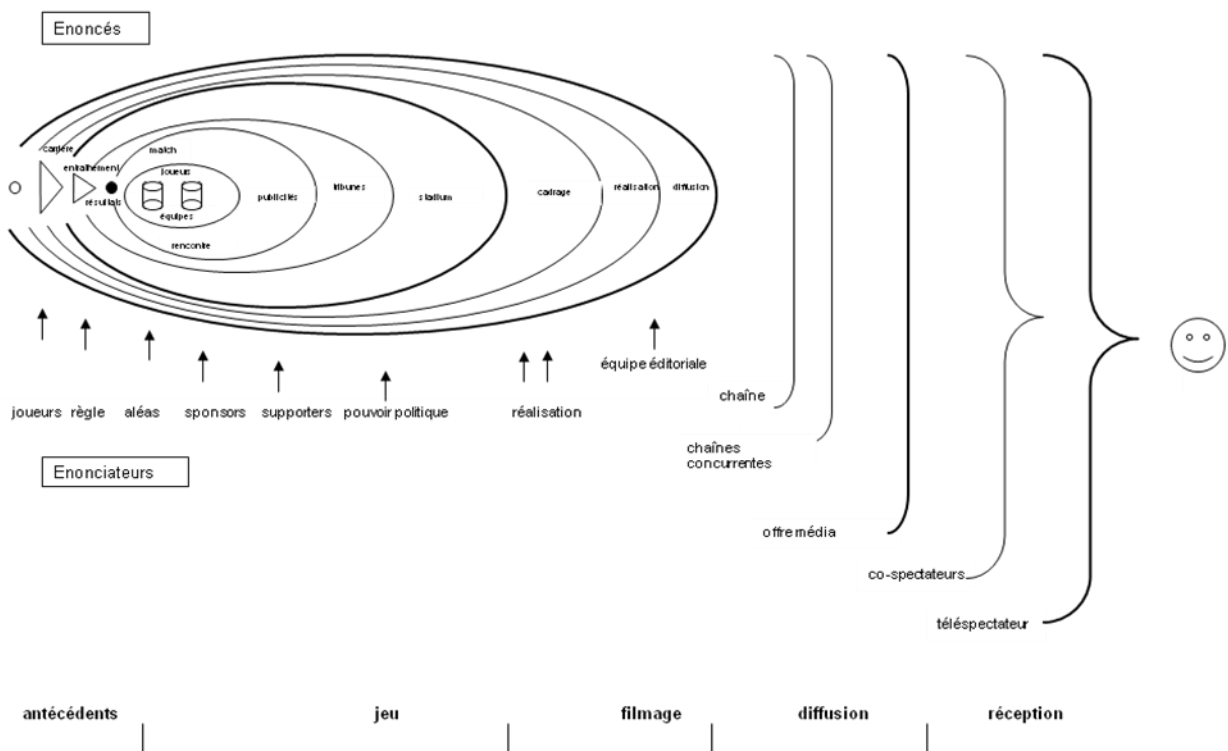
Pourtant, les rencontres entre sport et arts plastiques, sport et musique, sport et littérature, voire sport et sociologie, sport et politique, sport et philosophie, sont nombreuses et productives. Leur intégration en direct pourrait-elle ouvrir de nouveaux horizons à la retransmission des rencontres sportives ?

## **Schémas**

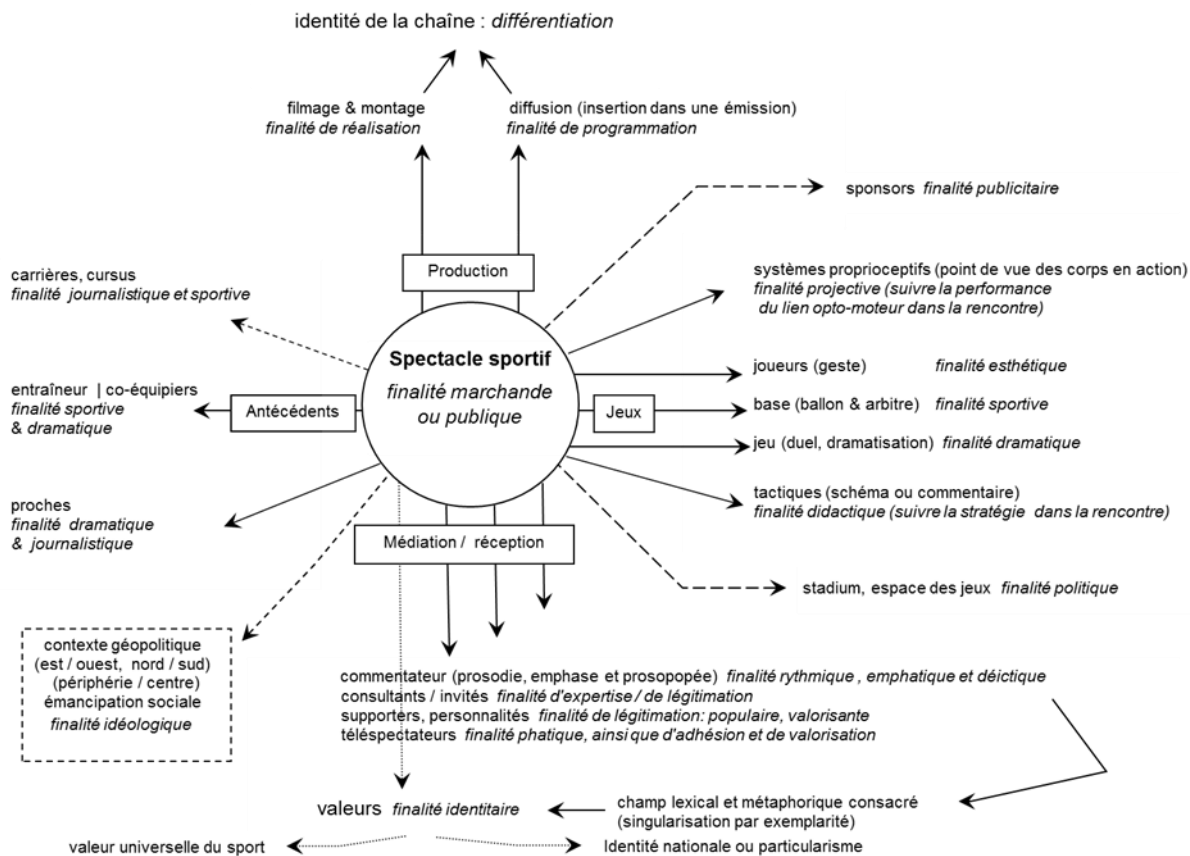
Schémas 1, 2, 4, 5, 6 : Christophe Lenoir

Schéma 3 : Christophe Lenoir, d'après Laurence Chausson

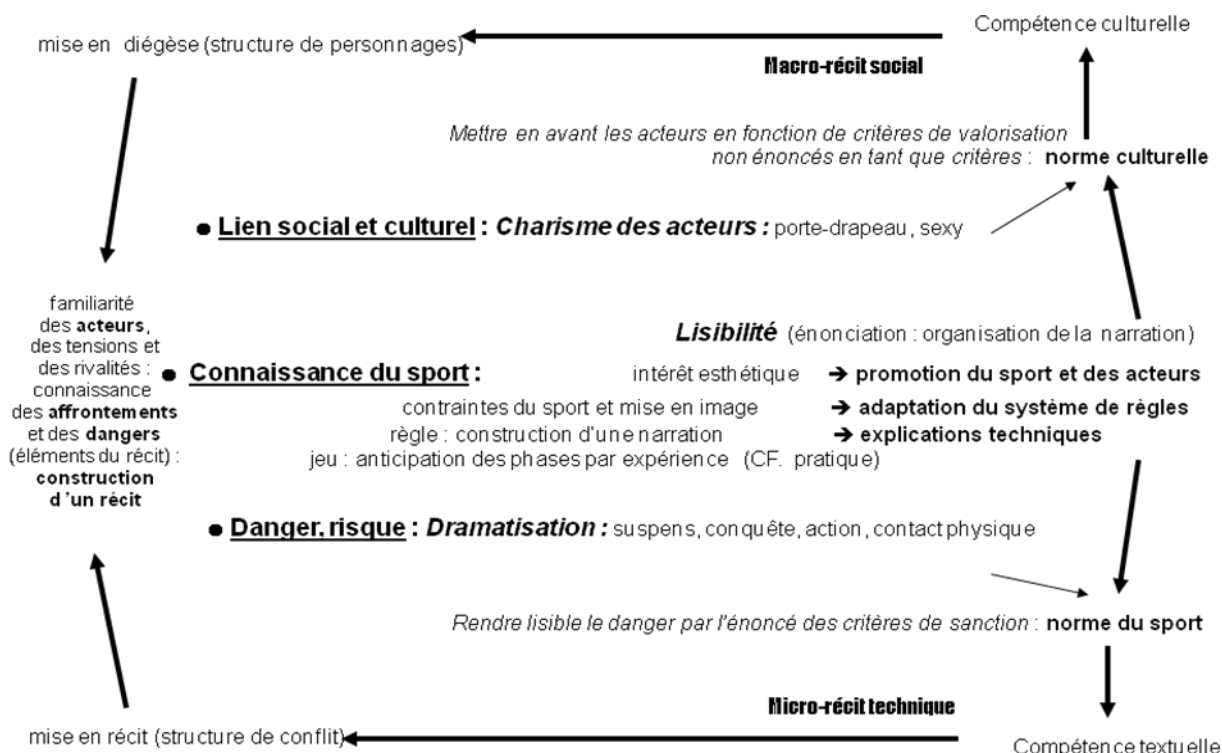
**Schéma 1 : Emboîtement linéaire des processus énonciatifs**



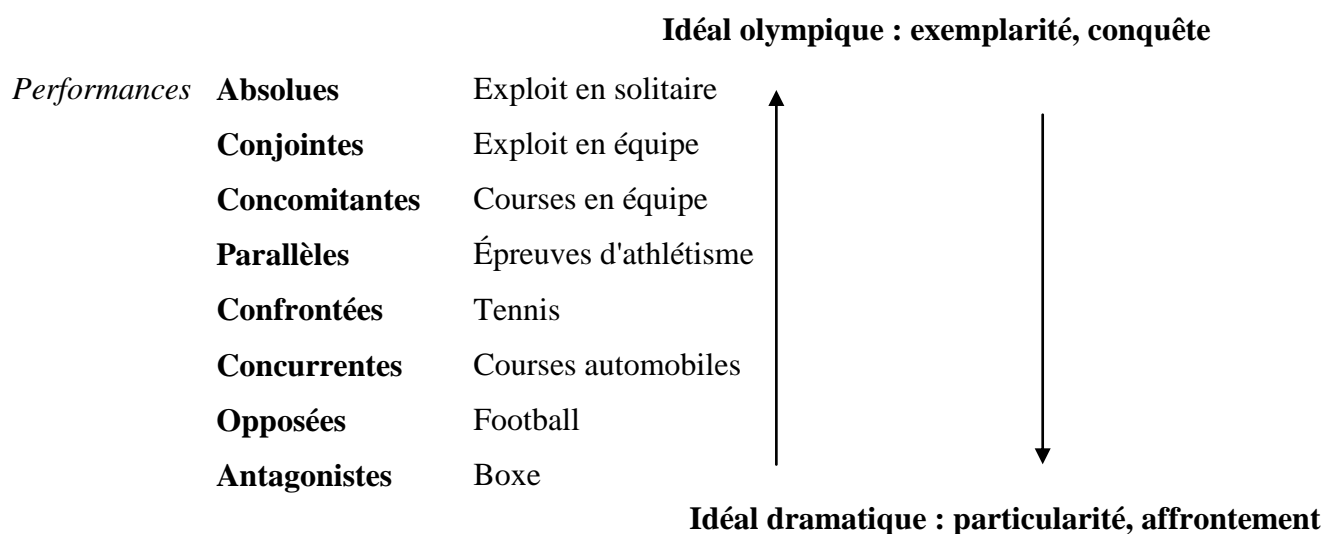
**Schéma 2 : éventail des références énonciatives**



### Schéma 3 : L'attractivité de sports à la télévision comme mise en jeu de compétences culturelles et textuelles pour la lecture du récit sportif.

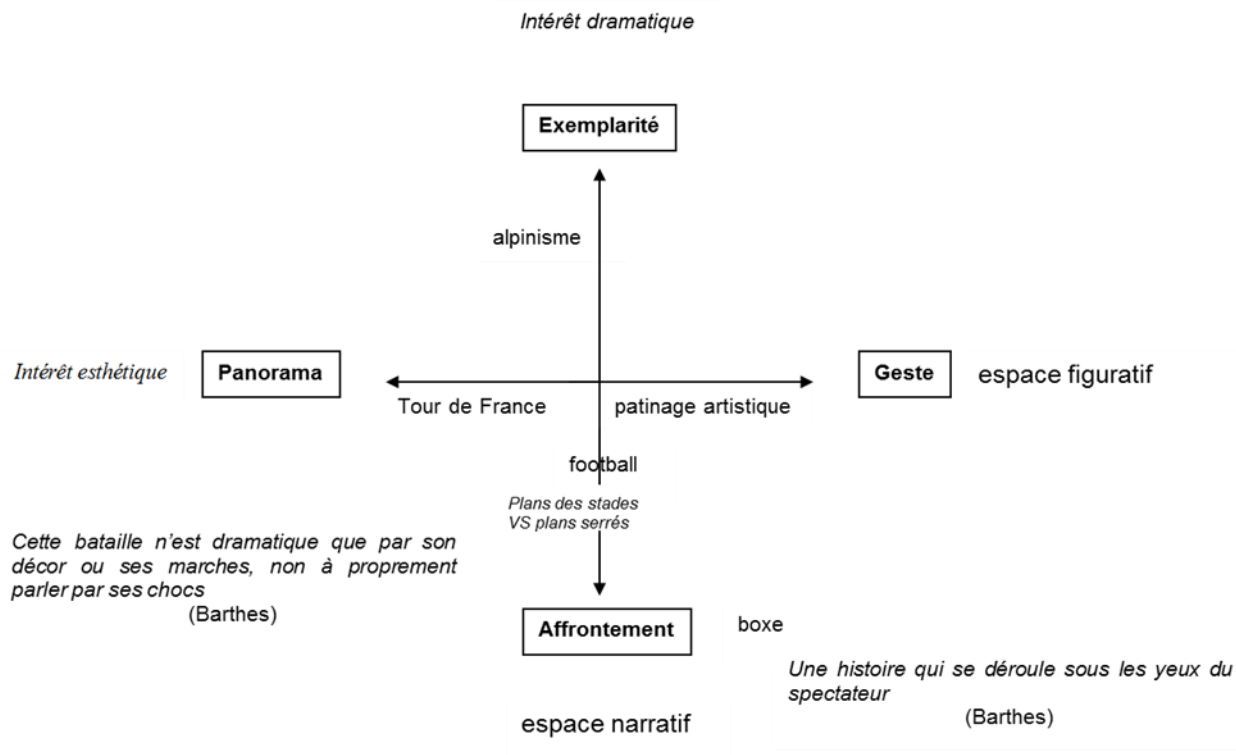


### Schéma 4 : Idéal et dramatisation

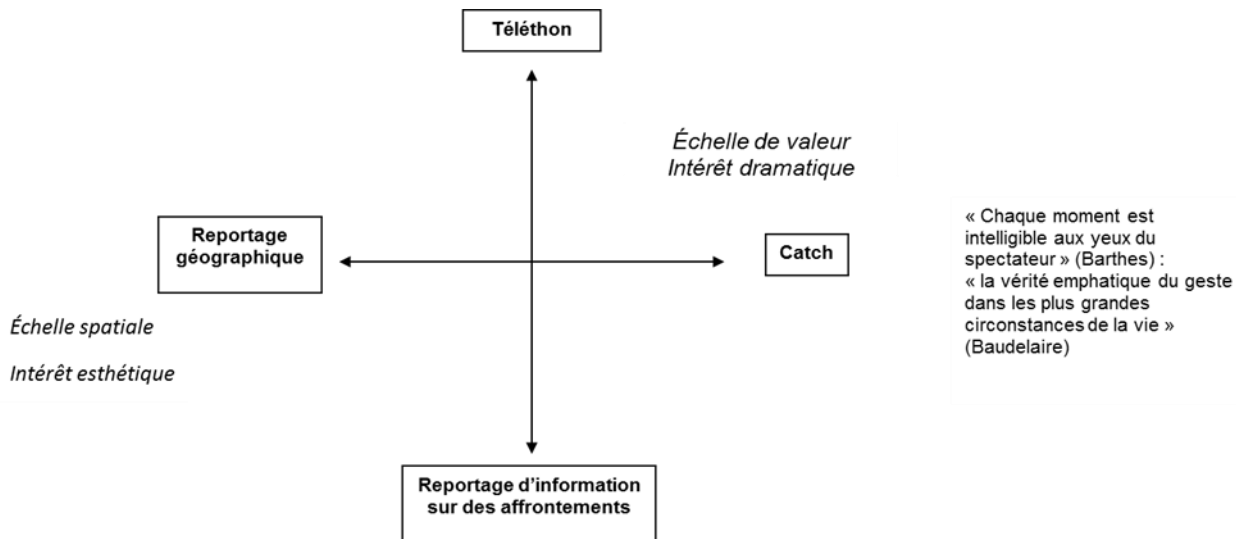




### Schéma 5 : Positionnements esthétiques et dramatiques des sports



### Schéma 6 : Limites du champ sportif



Exemplarité maximale (exploit caritatif), affrontement maximal, puissance emphatique du geste (démonstration) ou du paysage dessinent les limites du sport en tant que tel.

## Références

- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Beat, M., 1992, *Les Instructions référentielles dans les actualités télévisées, essai de typologie discursive*, Berne, Peter Lang.
- Baudelaire, C., 1868, *Curiosités esthétiques*, Paris, M. Levy.
- Bourdieu, P., 1979, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1992, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. Le Seuil.
- 1998, « L'État, l'économie et le sport » *Football et culture*, Colloque CNRS, Paris ; *Sociétés et Représentations*, 7, *Sport et société*, CREDHESS, décembre 1998.
- Bryant, J., Comisky, P., Zillmann, D., 1977, « Drama in Sports Commentary », *Journal of Communication*, 27-3, *Sports: The Medium is the Stadium*, ICA, pp. 140-149.
- Calbo, S., 2000, « Football et télévision : le rôle de l'affectivité dans la production de la collectivité », *Les Cahiers du CIRCAV*, 12, *Multimédia*, GERICO, pp. 197-216.
- Caillois, R., 1958, *Des Jeux et des hommes (Le Masque et le vertige)*, Paris, Gallimard.
- Chausson, L., 1999, « Représentation et valorisation des sports à la télévision selon les pays », Colloque INSEP, Paris, 18 mars 1999.
- Dayan, D., Katz, E., 1996, *La Télévision cérémonielle*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Duchet, C., 2004, « La Voile à la télévision : imaginaire et effets de savoir », pp. 47-50, in : Diana J.-F., Lochard G., eds, *Médiamorphose*, 14, *Le Sport médiatisé : du voir au savoir*, INA, 2004.
- Eco, U., 1985, *La Guerre du faux*, trad. de l'italien par M. Tanant, Paris, Grasset.
- Elias, N., Dunning, E., 1994, *Sport et civilisation : la violence maîtrisée* trad. de l'anglais par J. Chicheportiche et F. Duvigneau, Paris, Fayard.
- Gritti J., 1975, *Sport à la une*, Paris, Armand Colin.
- Jeu, B., 1987, *Analyse du sport*, Paris, Presses universitaires de France.
- Moles, A., 1986, *Théorie structurale de la communication et société*, Paris, Masson
- Odin, R., 2000, *De La Fiction*, Bruxelles, De Boeck Université.
- Ohl, F., 2000, « Les Commentaires journalistiques sur le sport ont-ils un sens », *Recherches en communication*, 14, *Télévision et histoire*, pp.185-213.