

## Entretien avec Jean Cléder

À propos de *Petit éloge de la course cycliste*, Paris, Éditions François Bourin, 2018.

### Propos recueillis par Frank Wagner

1°) Frank Wagner : *Qu'un universitaire spécialiste d'Éric Rohmer, de Marguerite Duras et des échanges plurivoques entre littérature et cinéma publie un éloge de la course cycliste, fût-il « petit », pourrait de prime abord paraître déconcertant - du moins pour qui souscrit à l'utopie d'un clair et rassurant partage disciplinaire. Toutefois, cette possible surprise est désamorcée dès l'introduction de votre ouvrage (« Aux origines d'une culture », p. 5 sq.), où vous abordez de front la question de la supposée hiérarchie des cultures « savante » et « populaire » (en l'occurrence, sportive ; plus précisément, cycliste). En guise d'entrée en matière, pourriez-vous en dire deux mots ?*

Jean Cléder : Dans ma formation, cette opposition que je ne me formulais pas comme telle (« populaire » vs « savant ») a été structurante — elle est plus évidente suivant cette équation : à la culture populaire (personnelle et choisie) s'opposait une culture savante (scolaire et subie). Question de haute politique — il faut obéir pour posséder. C'est d'enfance et de commencement qu'il s'agit là : me pencher sur ce matériau — le cyclisme et ses écritures — ne constitue pas un geste nostalgique de collectionneur. Il s'est agi plutôt de cerner l'exercice d'une liberté pour essayer de comprendre comment elle s'est construite, à travers une pratique sportive et ses prises en charge (textuelle, photographique, audio-visuelle, etc.).

M'intéressent l'exigence et la délicatesse de cette culture sportive, qui est méprisée par les élites, alors que — ou parce que ? — elle implique un travail de soi sur soi extrêmement rigoureux : héritiers et rentiers du langage verbal ont du mal à comprendre que, impliquant le corps, les sports interdisent toute approximation. La *pensée du corps* n'est même pas concevable dans la culture traditionnelle : à la limite on va signaler comme un détail biographique amusant que tel ou tel homme de lettres prétendait mieux penser en marchant, et puis c'est tout...

Ajoutons que le cyclisme fournit un spectacle *gratuit* : culturellement sa valeur distinctive est archi-nulle — au regard du théâtre ou de l'opéra... La *valeur* de l'attente est différente : les dividendes ne sont pas les mêmes pour le spectateur qui attend le passage des coureurs sur le bord de la route et pour l'amateur d'opéra qui fait la queue pendant des heures le jour de mise en vente des tickets.

2°) FW : *Pour autant, au fil de votre ouvrage, plutôt que d'un pur et simple renversement hiérarchique, il semble que votre propos témoigne d'un refus de toute « ségrégation », et se fonde plutôt sur la fécondité des échanges (de nouveau) entre des domaines d'ordinaire a priori cloisonnés. Peut-on alors estimer que, si la culture sportive a été, dans votre formation, première, elle n'en a pas moins alimenté, et continue d'alimenter, votre rapport aux « arts officiels » (p. 129), et inversement ?*

JC : En effet ni dans un sens ni dans l'autre, il ne me viendrait à l'idée d'échanger une activité (les sports) contre une autre (les arts), ou une catégorie (le populaire) contre une autre (le légitime). Par ailleurs je me suis intéressé en même temps au sport et aux moyens d'écrire et montrer le sport. Et j'ai tout de suite accordé au geste sportif une attention d'ordre esthétique. Or j'étais forcé de m'en rendre compte, parce que cela me mettait dans une position disons impopulaire au moment des grandes courses : c'est pour des raisons de style que je souhaitais la victoire d'Eddy Merckx (coureur belge, et très mal vu en France) plutôt que celle de Bernard Thévenet (coureur français, *poussé par tout un peuple* comme on pouvait lire ou entendre).

Dans le même temps, j'attendais beaucoup des mots et des images. Des écritures j'attendais qu'elles construisent les événements — que la télévision des années soixante-dix couvrait de manière approximative et aléatoire. C'étaient des écritures mixtes le plus souvent (texte / photographies légendées), impliquant fortement la créativité du lecteur : lorsqu'une course de 3 semaines — par exemple le Tour d'Italie — est racontée en une demi-page, assortie de 4 ou 5 photographies et du classement de chaque étape avec les écarts et le classement général provisoire, on comprend bien que le lecteur de *Miroir du cyclisme* invente presque tout à partir de presque rien.

Du côté de l'audio-visuel, j'attendais surtout de voir, des grands coureurs en action, le geste en continuité — les longues séquences étaient très rares. Ce n'est pas un fantasme rétrospectif : j'ai récupéré de nombreux documents sur le site de l'INA, qui confirment la difficulté des retransmissions. Dans le finale de Liège-Bastogne-Liège 1977, le montage alterné permet de voir, furtivement, Eddy Merckx, Roger de Vlaeminck et Freddy Maertens se relayer — à la poursuite de Bernard Hinault : en quelques instants, un spectateur éduqué (mais éduqué par lui-même) peut comprendre, à travers les contrastes de style, 10 ans de l'histoire du cyclisme. À cette époque-là, regarder une classique à la télévision, c'était comme regarder un documentaire sur les lynx ou les pumas : on voyait les tentatives d'approche et très peu d'animaux — de temps en temps une silhouette entre-aperçue derrière les arbres. Les grands fauves du cyclisme étaient très difficiles à saisir : lorsqu'ils apparaissaient, le regard devait fouiller très vite des images précaires — pour trouver les informations et les agencer. Par rapport à l'action, les mots écrits ou parlés m'apparaissent d'une plasticité incroyable, d'une grande hétérogénéité aussi : toujours plusieurs, les performeurs de l'audio-visuel étaient plus ou moins en forme, et les écrivains du cyclisme plus ou moins inspirés. Sans le savoir j'écoutais et je lisais ces commentaires et ces récits comme de la critique d'art : ce qui m'intéressait, c'était l'exactitude — à mes yeux — des mots employés, la force et la justesse d'une métaphore, etc.

Pour le coup, je pense que cette éducation du regard a organisé une vigilance à l'égard des moyens de présentation et d'expression : je suppose que cela m'a servi au moment d'aborder les arts officiels.

3°) *FW* : De fait, par le biais notamment (mais non exclusivement) des épigraphes préluant aux divers chapitres, votre ouvrage fait voisiner, sur un pied d'égalité, Marcel Proust et Roger de Vlaeminck, Marguerite Duras et Fausto Coppi, Friedrich Nietzsche et Marco Pantani, ou encore Roland Barthes et Eddy Merckx - ou vice versa. N'eût été son aspect par trop convenu, un titre tel que *De la course cycliste considérée comme un des beaux arts aurait-il rendu compte avec pertinence de votre entreprise ?*

JC : Cette suggestion de titre me plaît beaucoup ! Pour l'anecdote, en octobre 1972, on pouvait lire dans le numéro 164 de *Miroir du cyclisme* un entretien avec Eddy Merckx réalisé par Marcel Proust : les angles étaient un peu différents, mais en haut de la page les deux portraits, de la même taille, étaient placés sur la même ligne. Plus généralement, je crois que rapprocher les arts et les sports peut aider à mieux comprendre ce qui se passe dans un domaine comme dans l'autre : envisager Marcel Proust comme le producteur d'une action concrète sur le langage oblige à reconsidérer physiquement ses phrases, et aborder Roger de Vlaeminck comme un producteur d'anomalies grammaticales permet de mieux décrire sa technique pour comprendre ses performances : son invraisemblable taux de réussite sur Paris-Roubaix procède pour partie de l'agencement de ses articulations (poignets, coudes, épaules, bassin), et de la manière dont il utilise la souplesse de sa grammaire corporelle. Pour le sportif comme pour l'artiste, c'est un certain usage de la langue, la mise au point d'un dialecte qui fait la différence. Cette analogie peut paraître excessive ou incongrue parce qu'elle n'est pas encore

acceptée dans notre culture : elle s'impose avec évidence quand ce sont des créateurs qui l'utilisent — je pense par exemple à Pier Paolo Pasolini — parce qu'ils bénéficient d'une sorte de légitimité naturelle.

D'une autre façon, j'aime à croire que certains gestes sportifs sont aussi émouvants ou stimulants qu'une pensée, un livre, une chanson, un tableau.

*4°) Par-delà les considérations « culturelles », vous paraissez attribuer à la pratique cycliste (plus, peut-être, qu'à la course de compétition proprement dite) une dimension qu'il est tentant de dire « existentielle », sur la base notamment d'une comparaison avec la relation amoureuse, ou encore avec une expérience de « réparation d'un rapport à soi-même » (p. 25). Pourriez-vous quelque peu clarifier ce point ?*

JC : Déjà le cyclisme met en contact avec le dehors, et selon un degré de socialité que l'on choisit (depuis le simple salut du cycliste croisé sur la route jusqu'à la pratique en club). Mais cette mise en contact est médiatisée par une machine : s'occuper de cette machine c'est d'abord s'occuper de soi, et toujours un peu s'occuper d'autrui — on prépare son vélo pour aller dehors, et profiter des surprises du dehors, etc. D'autre part le contact avec cette machine se négocie continuellement : les variations des conditions extérieures (le vent, la pente, le kilométrage, la fatigue, etc.) modifient les angles du corps, la position, la force des contacts, le geste même que l'on effectue. Cette négociation est une expérience de vie discrète — sans narration — mais intense, et je pense très importante pour n'importe qui. Je pourrais l'expliquer aussi pour le judo : un judoka a constamment le poids de l'autre dans les mains, dans la nuque — et ce rapport est médiatisé par le tissu que l'on a toujours en main : c'est la médiation qui fait la délicatesse de ce sport à la fois très subtil et d'une très grande violence ou exigence au moins pour le corps.

Par ailleurs, le sport programme un rapport extrêmement étrange à la souffrance — et le cyclisme en particulier, puisque c'est directement la souffrance qui fait l'efficacité (alors que pour d'autres sports, l'équation est moins directe) : l'efficacité du geste est proportionnelle à la violence et à la durée de la souffrance qu'on est capable de s'infliger, et c'est quand même très bizarre. La souffrance physique est un indicateur, mais aussi un outil... Alors cette souffrance-là est compensée ou récompensée par de l'efficacité, de l'exactitude, des sensations corporelles, une bonne position, la réussite d'un parcours, etc. L'exercice d'une violence qu'on contrôle soi-même est l'occasion de reprendre le pouvoir sur la violence subie, d'organiser cette violence, d'en inverser le signe pour la rendre constructive — d'avancer en même temps contre et avec...

*4°) FW : Vous présentez vous-même, dans la perspective qui vous est propre, le cyclisme comme « une sphère d'action propice aux métamorphoses et aux hybridations » (p. 11). Précisément, à l'échelle du livre, érudition cycliste (« culture de cuisses », dirait Paul Fournel) et savoirs « savants » dialoguent de façon permanente. Il peut s'agir d'une réflexion d'obédience cratyliste sur le nom d'« Eddy Merckx » (p. 115), d'un emprunt à Freud (le jeu du « Fort-Da », p. 39-40), ou encore de réflexions plus sociologiques ou politiques sur le lien de l'individu à la communauté (p. 11 et 114). Pourriez-vous succinctement revenir sur ces trois points ?*

JC : D'abord je pense que les écritures du sport sont foncièrement *mélangeuses* : elles recyclent énormément, si j'ose dire, d'éléments de la culture savante ou classique, tout en générant leurs propres figures, de sorte que les héros du sport sont tous métis — et compte tenu de la durée des aventures, le cyclisme est évidemment propice aux comparaisons et assortiments. Dans le cadre de ce livre, il m'a semblé utile, et amusant aussi, d'isoler les différents composants de cette culture, pour mieux comprendre les forces propres de chacun d'entre eux. On peut raconter 200 échappées (en disant que x s'est échappé du peloton avec y) en modifiant chaque fois la dramaturgie du récit : mais cette combinaison de redite et de variation, on peut aussi la

questionner, la porter sous une autre lumière que la narration linéaire des faits (qui est toujours une construction quoi qu'il en soit). J'ignore si les fictions théoriques de Freud sont exactes, mais il se trouve que le jeu de la bobine donne un éclairage évident sur les rapports entre un peloton et ses échappés : brusquement, on comprend quelque chose en plus.

Ce qui m'intéresse n'est pas du tout d'appliquer les théories de Freud, de Lacan, ou de Bourdieu, etc., sur l'action sportive : c'est plutôt d'offrir à l'action sportive une autre structure d'interprétation et inversement de tester cette structure — non pas pour vérifier si elle est vraie ou fausse, mais pour la dépayser et regarder ce qu'elle peut donner à l'écart de son biotope. Pour ce qui concerne le cratylisme, il est évident que le matériel sonore désignant le personnage participe de l'aura de ce personnage, et donc de l'élaboration de sa légende. En jouant avec les sonorités, en dépliant des connotations, j'essaie de tester sérieusement des intuitions — qui sont non seulement naïves, mais sincères de surcroît ! Reste qu'un nom irrespirable (Merckx) a asphyxié toute une population pendant dix ans... Du côté de la politique ou de la sociologie, il me semble que les paramètres de la compétition cycliste remettent en jeu des processus politiques / sociaux fondamentaux — que l'on prenne pour référence Jean-Jacques Rousseau, Karl Marx, Pierre Bourdieu ou... Jean Yanne<sup>1</sup>. Ce qui me captive en l'occurrence, c'est que ces processus tissent une trame secondaire aux aventures — en filigrane, c'est discrètement que ces significations valent quelque chose. Outre que je n'en ai pas les compétences, faire une sociologie d'application sur le sport ne m'intéresse pas du tout.

5°) FW : *Dans le regard que vous portez sur la geste cycliste, la notion d'écriture joue un rôle de premier ordre, non seulement comme « outil » destiné à rendre compte a posteriori du geste sportif, mais aussi, et de façon peut-être plus décisive, comme « catégorie » capable de nous aider à penser le déroulement de la course cycliste - par exemple à la page 59, où vous évoquez la réécriture improvisée d'un « scénario » par Bernard Hinault, lors de Liège Bastogne-Liège (édition de 1980), ou à la page 89, où vous assimilez la pratique du contre-la-montre à un « travail d'écriture ». En quoi l'écriture est-elle ici à l'œuvre ?*

JC : En lisant les textes de Philippe Bordas, Paul Fournel ou Olivier Haralambon — mais aussi toutes les fictions biographiques qui m'intéressent beaucoup —, je me dis que la représentation du geste sportif exige une audace, une invention proportionnées au geste sportif lui-même. La lecture des textes des autres définit par ailleurs quelque chose comme une justesse, une exactitude qui n'existe pas en dehors de l'écriture — lorsque par exemple Philippe Bordas évoque Roger de Vlaeminck s'éloignant sur les pavés « avec la grâce d'un serveur du Ritz »<sup>2</sup>, la phrase est imprononçable à la télévision parce qu'elle serait ridicule et incongrue : dans son livre elle est nécessaire.

Par ailleurs, « Écrire, c'est prévoir. »<sup>3</sup> La proposition de Paul Valéry est tout à fait appropriée au sport, au cyclisme en particulier<sup>4</sup>. Mon travail avec Bernard Hinault se fondait sur cette hypothèse : l'œuvre du

---

<sup>1</sup> . « Les hommes naissent libres et égaux en droit. Après ils se démerdent. » in Jean Yanne, *Pensées, répliques, textes et anecdotes* (Paris, Éditions Le Cherche Midi, collection « Les pensées », 1999, p. 57.)

<sup>2</sup> . Philippe Bordas : *Forcenés*, Paris, Arthème Fayard, 2008, repris aux éditions Gallimard, collection « Folio », 2013, p. 105.

<sup>3</sup> . Paul Valéry : « Littérature », in *Rhumbs* [1933], *Tel quel*, repris dans *Œuvres*, tome II (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 625).

champion se compose comme l'œuvre d'un peintre ou d'un écrivain — et il lui appartenait dans le temps des entretiens non pas de raconter ses souvenirs mais d'expliquer ce qui relève donc de l'écriture. Le coureur compose un programme et pré-visualise une action qu'il s'agit ensuite d'exécuter en tenant compte des circonstances. C'est un sport d'imagination — c'est vrai globalement et dans les détails : pour supporter la souffrance de l'effort, il faut visualiser ses suites. Or cette pré-vision, cette préparation de l'effort relèvent de l'écriture en ce sens qu'il faut scénariser (c'est-à-dire vivre par avance), inventer, transgresser, réguler, reprendre, etc., de sorte que le coureur dans un contre-la-montre (ou dans une étape compliquée) interprète une partition écrite à plusieurs mains : pour le dire autrement, de cette écriture collective en matériau composite, le texte s'encre au moment de la performance elle-même. La linéarité de la compétition cycliste est évidemment propice à l'importation du modèle de l'écriture : une syntaxe, un vocabulaire, une ponctuation, des personnages font le tracé de la légende.

6°) *FW* : Déjà introduite lors du chapitre 6 (« Différence et répétition », p. 63 sq.), la notion de style est au cœur du chapitre 12 (« Questions de style », p. 125 sq.). Comment pourrait-on définir le style d'un coureur cycliste ; et quels sont les éléments de ressemblance et de dissemblance avec le style d'un écrivain - pour peu qu'on puisse s'accorder à le définir ?

JC : Du style, on peut proposer ici deux définitions. La première serait, disons, extensive parce qu'elle concernerait tous les paramètres de la vie du coureur : sa position en machine, ses aptitudes spécifiques (grimpeur, sprinter, etc.), sa manière de courir (est-ce un attaquant ? un opportuniste ? un « suceur de roues » ?), ses relations aux autres dans le peloton, son comportement médiatique (laconique, provocateur, etc) déterminent le style — de Jean Robic à Hugo Koblet, de Jan Ullrich à Richard Virenque, d'Alejandro Valverde à Thibault Pinault... La deuxième définition du style, plus restrictive, concernerait le geste lui-même : elle n'a plus rien à voir avec le *look* du coureur ou les bavardages périphériques.

Le style se détermine alors, en gros, dans une combinaison de grâce et d'efficacité : la vitesse ne doit pas trahir l'effort consenti pour l'obtenir... Ce qui provoque l'admiration, c'est l'impression d'aisance et de fluidité dégagée par un geste puissant. Il y a des modèles indépassables dans ce domaine : Hugo Koblet, Eddy Merckx, Dietrich Thurau, Bernard Hinault, Jan Ullrich... Cette combinaison est difficile à analyser : les paramètres bio-mécaniques du coureur se conjuguent aux cotes de la machine, etc. Chez Bernard Hinault, une rotation parfaitement uniforme est articulée sur des symétries parfaitement tenues — et à partir du moment où il passe en soufflerie (hiver 1979), l'équilibre des segments s'améliore et sa silhouette se profile mieux dans le vent. Le spectacle offert par Francesco Moser en janvier 1984 (lorsqu'il a battu le record du monde de l'heure) est d'une grâce inédite, dont l'équation est en l'occurrence à la fois miraculeuse et explicable : le coureur naturellement le mieux profilé du peloton avait adopté un cadre plongeant... Brusquement une avancée technologique accentuait les propriétés stylistiques du sportif.

Le style définit une sorte de distinction — non pas héréditaire ou sociale mais esthétique. Et je pense qu'intuitivement les observateurs font un lien entre la beauté du geste et son efficacité : on attend que la beauté soit récompensée en quelque sorte. Au point de comparaison avec l'écriture : l'idée que des deux côtés

---

<sup>4</sup>. Mais pas seulement : un sauteur ou une sauteuse n'a pas besoin de faire des tours de pistes pour faire monter son rythme cardiaque. Il lui suffit de regarder la barre et de prévisualiser son saut.

l'ensemble de l'œuvre découle de façons de faire qui sont des manières d'être. Le geste d'Eddy Merckx est Eddy Merckx et programme son palmarès — pareillement pour Roger de Vlaeminck ou Francesco Moser, et puis Gustave Flaubert, William Faulkner, Marcel Proust ou Marguerite Duras : on peut tout lire et tout regarder, mais on peut dire aussi justement que toute l'œuvre est contenue dans chaque phrase, chaque geste...

7°) *FW* : Pour tout amateur de cyclisme, et plus généralement de sport d'endurance, la question du dopage se révèle problématique. Vous commencez par affirmer vous-même qu'avec ce phénomène, « c'est un ordre du monde qui s'est détruit pour [vous] » (p. 79), avant de lui consacrer votre chapitre 13 (sous un intitulé d'ailleurs interrogatif : « Dopage ? », p. 135 sq.). Dans la mesure où il s'agit là aussi d'un phénomène « culturel », au sens le plus large du terme, que représente-t-il dans la perspective (hybride) que vous adoptez - et qui vous voit notamment prendre vos distances à l'égard de l'anathème jadis lancé par Roland Barthes (p. 138) ?

JC : C'est un problème sur lequel je ne suis pas compétent. Il me semble seulement que, avant qu'il y ait beaucoup d'argent dans le cyclisme (on peut dire au début des années 1990), le dopage relevait d'un artisanat combinant pharmacie, superstition, et sorcellerie pour les enfants, une sorte de folklore — qui ne modifiait pas fondamentalement les capacités du coureur, ni la hiérarchie de l'effectif. Globalement les scientifiques (je me suis quand même un peu renseigné) s'accordent sur le fait que les effets positifs et négatifs des produits s'équilibraient — sous amphétamines, certains coureurs faisaient n'importe quoi...

La pharmacopée contemporaine peut transformer monsieur tout-le-monde en vainqueur du Tour de France : pour moi comme pour de nombreux observateurs, ce travestissement dénature la compétition et son intérêt — son éthique, mettons. C'est frappant lorsque « gagnent » des « courses » des « sportifs » qui n'ont même pas la maîtrise technique du geste : les gens qui ont vu le facteur pédaler dans *Jour de fête* (Jacques Tati), feront sûrement le lien avec ce qu'on peut voir en juillet sur le Tour de France — sauf que le facteur de Jacques Tati n'avait pas de batterie dans son tube de selle...

8°) *FW* : L'une des questions centrales de votre ouvrage est celle de la représentation des corps en mouvement. Vous l'abordez plus précisément au chapitre 14 (p. 145 sq.), en vous intéressant à la « photogénie » (idem) du geste cycliste. Toutefois, plus que la captation technologique, ce qui vous intéresse réside dans les « propriétés narratives et symboliques » de la photographie, dont « la force iconique l'emporte sur la fonction documentaire » (p. 148). Pourriez-vous développer quelque peu ce point, en le reliant à la notion de « dispositif », que vous introduisez peu après dans le même chapitre (p. 149 sq.) ?

JC : En reconstituant des collections de magazines (*Miroir Sprint*, *Miroir du cyclisme* en particulier) j'ai été frappé par le niveau d'élaboration des maquettes qui organisent l'action, d'une façon à la fois très sérieuse et très joueuse également. Et en effet ce qui maintient mon intérêt pour ce matériau (images, textes dans les magazines) est ce double ancrage ou cette double visée du document : vers l'événement qui s'est produit, dont par exemple les données chiffrées et les photographies font trace d'une manière très particulière ; vers le récit ou la légende à construire, qui résultera d'une *mise en page* très calculée. Aujourd'hui les photographies sont utilisées pour « illustrer » des événements que tout le monde a déjà vus à la télévision ou sur internet sous les angles les plus attendus. Dans les années soixante et soixante-dix, si je rassemble derrière le terme d'*auteur* un ensemble d'interventions très diverses mais très concertées, l'*auteur* du reportage met en scène une véritable dramaturgie, organisée avec une grande liberté. Cette liberté se traduit dans la manière de découper l'action (une attaque plan par plan / une échappée sous plusieurs angles) voire de découper l'image elle-même, et de

l'organiser dans la page avec le texte. Ce que je dis là peut sembler élémentaire : mais la prise en main des magazines fait comprendre la force créative qui se déploie — et la façon d'utiliser les photographies, dont le potentiel « fictionnel » m'intrigue toujours : dans une action qui aura occupé plusieurs centaines de personnages pendant 6 heures, la photographie découpe une fraction de seconde et un fragment d'espace... Il y a de quoi écrire et imaginer, mais cela se fait selon des règles, et dans des dispositifs très soignés.

9°) FW : *Pour autant, quelle que soit la sophistication du ou des médiums en cause (par exemple la télévision), l'essence de la course cycliste paraît destinée à leur échapper, dans la mesure où l'« on ne voit jamais tout [et où] le plus important se dérobe toujours au regard et à la compréhension » (p. 154). Comment caractériser - pour peu que ce soit possible - ce « quelque chose » d'essentiel qui toujours échappe ?*

JC : Pour le coup c'est sans doute très personnel : ce « "quelque chose" d'essentiel qui toujours échappe » est ce qui m'intéresse partout — dans la vie, dans les arts et dans le sport. Cela peut s'appeler « l'heure de la sensation vraie »<sup>5</sup>, ce peut être également la « possibilité prodigieuse » du bond de « la bête dans la jungle »<sup>6</sup>, ou bien « l'imminence d'une révélation, qui ne se produit pas » et qui définit selon Jorge Luis Borgès « le fait esthétique »<sup>7</sup>. Les propriétés du cyclisme à cet égard sont remarquables : constitutivement la compétition programme ce dérobage de l'action. Il suffit de constater, lorsque la compétition s'anime, comment l'éparpillement des coureurs sur la route désorganise le reportage : toujours le geste qui montre (mettons un coureur) dérobe (tous les autres coureurs), et plus le spectacle est intéressant, moins on en voit... D'où l'importance des constructions narratives, quel qu'en soit le support, le format, la matérialité, et peut-être le potentiel d'appropriation de la course par les spectateurs : les coureurs deviennent des personnages, voire des figures mythiques, parce que la représentation de leur action, toujours lacunaire, reste donc toujours disponible.

10°) FW : *Dans le chapitre 15 et dernier (« Histoire et Littérature », p. 155 sq.), vous présentez, de façon selon moi très stimulante, « l'action sportive » (p. 156) comme une « partition » (idem). On peut constater avec intérêt que la même notion est employée par Franc Schuerewegen, dans un récent essai sur François-René de Chateaubriand (Vestiaire de Chateaubriand, Paris, Hermann, 2018), pour caractériser la relation d'écriture-lecture littéraire : le texte, c'est alors ce qui s'interprète, aussi bien au sens de l'acteur que de l'herméneute. Est-ce bien également dans cette acception dédoublée que vous concevez l'interprétation du spectacle cycliste, qui serait à la fois stimulus de notre imaginaire et de notre aptitude à produire du/des sens?*

JC : Il me semble que l'action sportive a pour fonction de susciter des récits : il s'agit d'une part de donner une forme à l'événement — qui n'en a pas, tant qu'il n'est pas raconté —, et d'autre part de lui faire produire des significations — qui n'existent pas non plus *a priori*. L'action sportive est une sorte d'atelier —

---

<sup>5</sup> . voir Peter Handke : *L'Heure de la sensation vraie (Die Stunde der wahren Empfindung, [1975], Paris, Gallimard, 1977 pour la traduction de l'allemand par Georges-Arthur Goldsmidt).*

<sup>6</sup> . voir Henry James : *La Bête dans la jungle (The Beast in the Jungle, [1903], Paris, Le Livre de Poche « Biblio », 2004 pour la traduction de Marc Chadourne, révisée par Jean-Pierre Naugrette, p. 34 ).*

<sup>7</sup> . Jorge Luis Borgès, « La muraille et les livres », in *Enquêtes, 1937-1952, (Paris, Gallimard, collection « Du monde entier », 1957 pour la traduction de Paul et Sylvie Bénichou, p. 15).*

dans lequel se préparent des partitions. Votre suggestion me renvoie au travail que j'ai fait avec Bernard Hinault il y a quelques années. Il s'agissait de placer le champion devant des documents, audio-visuels notamment, de son action : placé devant une vidéo (du Championnat du monde 1980, ou de Paris-Roubaix 1981), il était très intéressé par les images et souvent agacé par les analyses en voix *off* des commentateurs. Il n'y avait rien à changer aux événements eux-mêmes, ni aux images : mais brusquement le personnage principal était mis en position de reprendre narration et analyses qui lui semblaient inappropriées. Il s'agissait donc bien de ré-interpréter la partition.

11°) FW : *À la lecture de votre essai, l'admiration que vous vouez à Eddy Merckx est patente ; et l'épisode dramatique à souhait de l'étape de Pra-Loup du Tour de France 1975 (p. 151 sq.), où les circonstances de course lui valent d'endosser le rôle du héros tragique, paraît avoir joué pour vous un rôle structurant. Quand on connaît vos autres centres d'intérêt, évoqués dans la 1<sup>ère</sup> question de notre entretien, il est tentant d'effectuer un rapprochement avec la structure très particulière de L'Amant de Marguerite Duras. En définitive, pour vous, l'incitation à dépasser la bipartition doxique des cultures « savante » (donc dignifiée) et « populaire » (donc dégradée) ne réside-t-elle pas, au moins pour partie, dans ce qui vous apparaît comme la force productrice de la lacune ?*

JC : Oui, pour partie : *L'Amant* est un roman — mais ce devait être un album de photographies... La construction du récit a évincé les photographies, la parole a remplacé les images. Plus intéressant encore, dans les premières pages du roman le récit *se dit explicitement* suscité par l'absence d'une image : de la rencontre entre la jeune fille et le Chinois, « une photographie aurait pu être prise [ ... ] Mais elle ne l'a pas été »<sup>8</sup>. Sans détour la narratrice explique la force de stimulation de cette lacune : le roman se compose en quelque sorte à partir de et autour (avant et après) cette photographie qui n'a pas été faite. L'absence de l'image fonde la nécessité d'écrire. À mes yeux il y a une grande parenté — et une force émotive comparable — entre certains films de Marguerite Duras où le plus important reste hors-champ, et cette fameuse étape de Pra Loup du Tour de France 1975 où, de l'événement, les images disparues sont remplacées temporairement par un récit verbal... La ségrégation des cultures (savante / populaire) n'est donc pas du tout pertinente pour ce qui m'intéresse : elle me choque parce qu'elle falsifie la géographie de la pensée et des productions culturelles.

---

<sup>8</sup> . Marguerite Duras : *L'Amant* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 16)