



À VOS MARQUES!

UN PROGRAMME DE 6 COURTS MÉTRAGES

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA
EN RÉGION ÎLE-DE-FRANCE 23/24

 Région
île de France

une édition **çiclic**
● CENTRE ● VAL DE LOIRE ●



À VOS MARQUES !

Le programme a été constitué par un comité de sélection réunissant des enseignants et partenaires de *Lycéens et apprentis au cinéma* en région Centre-Val de Loire. Il a été élaboré dans le cadre de l'Olympiade Culturelle - Paris 2024, en partenariat avec les coordinations régionales *Lycéens et apprentis au cinéma* des régions Île-de-France (les Cinémas Indépendants Parisiens pour l'académie de Paris, et l'Acrif pour les académies de Versailles et Créteil) et Bretagne (Clair Obscur pour l'académie de Rennes), ainsi qu'avec l'Agence du court métrage, Paris 2024 et le CNC.

Neuf classes issues des académies d'Orléans-Tours, Paris, Versailles, Créteil et Rennes ont pris part au choix d'un film du programme : *Matti Ke Lal, fils de la terre*.

Le programme fait partie du catalogue national *Lycéens et apprentis au cinéma* et est diffusé par l'Agence du court métrage.

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien de la Région Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du CNC et le concours des rectorats de Créteil, Paris, Versailles ainsi que des salles de cinéma participant à l'opération.

AUTEURS DU LIVRET

Aurore Delmas : enseignante de lettres.
Amélie Dubois : enseignante, programmatrice et critique de cinéma. Autrice de plusieurs livrets *Lycéens et apprentis au cinéma*.

Lucie Garçon : critique, conférencière et intervenante cinéma.

Margot Grenier : intervenante et formatrice. Autrice pour *Maternelle et Collège au cinéma*.

Béatrice Lefaix : enseignante d'Histoire géographie.

Joachim Lepastier : critique, enseignant en école de cinéma et d'architecture. Auteur de plusieurs livrets *Collège au cinéma*.

Raphaël Nieuwjaer : critique, fondateur de la revue de cinéma *Débordements*. Écrit également pour les *Cahiers du cinéma*.

Xavier Orain : enseignant de lettres et dessinateur.

David Ridet : enseignant d'anglais, missionné auprès de *Lycéens et apprentis au cinéma* par le Rectorat de l'Académie d'Orléans-Tours.

Bartłomiej Woźnica : critique, intervenant et formateur. Auteur de plusieurs livrets pour *École, Collège et Lycéens et apprentis au cinéma*.

Eugénie Zvonkine : professeure en étude cinématographiques à l'université Paris 8, codirectrice de l'ESTCA.

ÉDITION

Directeur de la publication : Philippe Germain / Propriété : Ciclic Centre-Val de Loire, agence régionale du Centre-Val de Loire pour le livre, l'image et la culture numérique, 24 rue Renan, CS 70 031, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, www.ciclic.fr / Rédaction en chef : Bartłomiej Woźnica / Conception éditoriale : Bartłomiej Woźnica et Julien Hairault / Conception graphique : Dominique Bastien / Conception des rubriques en ligne sur www.ciclic.fr : Messaline Porchet Attinger / Recherches documentaires : Messaline Porchet Attinger / Remerciements : L'Agence du court métrage (Cécile Horreau et Lucie Herail). Sources iconographiques : tous droits réservés (Les Films Pelléas, G.R.E.C., Filigranes Films, Sacrebleu Productions, Micro Climat, Camera-etc ASBL). Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées. Publication : septembre 2023.

SOMMAIRE

Introduction : Pour la beauté du geste	3
<i>Les Indes galantes</i>	6
<i>Matti Ke Lal, fils de la terre</i>	8
<i>Allonge ta foulée !</i>	10
<i>Beach Flags</i>	12
<i>Les baleines ne savent pas nager</i>	14
<i>Orgesticularismus</i>	16
Entretien avec Julien Faraut	18
Images-échos	20
Avant / Après la séance	22
Ressources bibliographiques et numériques	23



Le programme de courts métrages « À vos marques ! » et le numéro d'Upopi « Sport et Cinéma » qui paraît en septembre 2023 sont labellisés Olympiade Culturelle. Ils sont proposés par Ciclic Centre-Val de Loire en écho aux Jeux olympiques et paralympiques de Paris 2023.

POUR LA BEAUTÉ DU GESTE

Au terme des *400 coups* de François Truffaut (1959), le jeune Antoine Doinel est interné en centre de redressement après avoir vibrionné tout le long du film. Au cours d'une partie de football organisée pour les jeunes garçons enfermés au centre, il parvient à échapper à la surveillance des adultes et, se faufilant par un trou dans le grillage, s'élance sans se retourner vers la liberté. Un long travelling latéral saisit alors d'un seul tenant la course éperdue du personnage au milieu des champs.



Au fil du plan et de l'effort fourni, où performance cinématographique (un plan-séquence) et performance de l'acteur (la course de Jean-Pierre Léaud (1) s'entremêlent inextricablement, se donne à sentir la survenue progressive d'un apaisement, prenant peu à peu le pas sur le bouillonnement du personnage. La course-poursuite se fait méditation. La séquence organise le passage d'une pratique sportive martiale de coercition - la partie de football est proposée à ces jeunes gens dans le cadre de leur « redressement » - à une autre - la course, inopinément libératrice - et propose un point de bascule avant de pouvoir conclure le récit.

La transmutation relève-t-elle alors du sport ou du cinéma ? En fournissant un effort physique continu devant la caméra, l'acteur finit par se confondre totalement avec son personnage, lui offrant un corps à habiter et l'ancrant, par ricochet, dans le monde qui s'étend aux alentours.

Par de brèves incursions dans le récit, comme ici chez Truffaut, ou à l'échelle de films entiers, le cinéma aime à jouer avec le sport. Courant, boxant, dribblant, le sport agite les cœurs et les corps du cinéma et y imprime nécessairement sa marque. Mais que fait le

geste sportif à celui du cinéma ? Que creuse-t-il de singulier ? Quelles questions dramaturgiques et esthétiques soulève-t-il ? Comment le cinéma s'empare-t-il de la pratique sportive et de l'univers de compétition qu'elle charrie derrière elle ? À l'occasion des Jeux olympiques et paralympiques de Paris 2024, le programme de courts métrages « À vos marques ! » propose de se saisir de ces questions à travers six films présentant diverses approches (de genre, de narration ou de technique) d'un sujet qui les déborde bien évidemment, et de loin.

SUR LA LIGNE DE DÉPART

Le cinéma est né du désir de l'homme de pouvoir saisir le mouvement de la vie dans son jaillissement. Les expériences chronophotographiques menées par Étienne-Jules Marey, et qui fixèrent sur plaque de verre les différentes phases des mouvements exécutés par des animaux et des humains, en portent la trace. Si à côté du chat retombant sur ses pattes, du trajet de l'air dans un rideau de fumée et de la fascinante nage de la raie on trouve des hommes qui courent, lancent, sautent, boxent, escriment, ce n'est évidem-



ment pas un hasard. On pourrait y déceler l'intérêt théorique du scientifique pour l'immense étendue des gestes et positions offerte par le sportif, ou bien encore le désir de filmer la poésie de gestes quasi abstraits. Mais l'histoire est parfois plus terre à terre...

L'avènement du cinématographe est de fait contemporain de celui du sport moderne. Un basculement s'opère en effet pour ce dernier à partir des années 1820 et jusqu'à la fin du XIX^e siècle avec l'établissement progressif de règles internationalement reconnues, la création de clubs et de fédérations et l'organisation régulières de rencontres sportives. Le Comité International Olympique est créé en 1894 à l'initiative du baron Pierre de Coubertin. La perspective est volontiers hygiéniste, encouragée par les politiques et les militaires afin de maintenir en forme la population en vue d'éventuels conflits.

C'est dans la perspective d'améliorer la pratique d'exercices physiques que Marey et surtout son assistant Georges Demeny saisissent sur plaque des athlètes de l'École normale de gymnastique et d'escrime de Joinville-le-Pont (2) qui forme les cadres spécialisés



dans la préparation physique des soldats français¹. Marey déclare à ce sujet : « On doit faire des chronophotographies des sujets les plus doués et les plus forts, de champions de gymnastique par exemple. Ces sujets d'élite trahiront alors le secret de leur succès, peut-être inconsciemment acquis, et qu'ils seraient sans aucun doute incapables de découvrir eux-mêmes. La même méthode se prêtera à l'enseignement des mouvements adéquats dans tous les manuels de travail et dans tous les sports ».²

Cinéma et sport moderne partagent ainsi une enfance commune. Et le compagnonnage ne s'arrête pas là. Au tournant du siècle, le sport quitte le pré carré des élites et se mue en véritable phénomène de société passionnant les classes populaires. La boxe, notamment, devient un sport au succès retentissant, redoublé par celui des paris engagés sur les matches, qui vont mobiliser des sommes colossales. Surfant sur cette vague, les premiers films - tant chez Lumière, Edison ou Pathé - proposent aux organisateurs de match de multiplier leur public. Si un boxeur comme James Corbett (qui deviendra en 1942 chez Raoul

Walsh *Gentleman Jim* (3) sous les traits d'Errol Flynn) peut attirer plusieurs dizaines de milliers de passionnés autour de ses matches, le cinéma naissant lui offre de s'adresser à des millions de spectateurs et spectatrices. C'est d'ailleurs à l'occasion du match opposant le 17 mars 1897 l'américain Corbett au britannique Bob Fitzsimmons qu'on mit au point un système de prises de vues, le Vériscope, permettant de filmer 15 minutes de pellicule (soit 300 mètres) pour pouvoir capter un round de manière continue. Fut ainsi réalisé par Enoch J. Rector, le premier long métrage de l'histoire, *The Corbett-Fitzsimmons Fight*. 100 minutes de cinéma pour 14 rounds de boxe avec, en prime, l'invention d'un nouveau format, le 1,66, plus adapté pour filmer le ring de profil que le 1,33, format natif du cinéma muet.

Si le cinéma, simple spectacle forain à l'époque, profite de l'engouement que génère le sport, il va en retour en changer l'appréhension. Un exemple est resté célèbre : le 24 septembre 1922, devant 50.000 personnes, le champion du monde des poids mi-lourds, le français Georges Carpentier est humilié sur le ring au sixième round par un jeune prodige de 25 ans d'origine sénégalaise, Battling Siki. Après l'avoir initialement disqualifié, l'arbitre ne déclare Siki victorieux que sous la pression des spectateurs. On apprendra par la suite que le match avait été initialement truqué pour les besoins d'un film sur Carpentier : Siki devait se coucher au 4^e round, après avoir donné le change au champion (et du métrage au producteur du film). Mais le jeune boxeur avait été traversé pendant le match par un sursaut d'orgueil qui lui coûtera d'être suspendu et déchu de ses titres. Indésirable en France, coupable de ne pas avoir suivi le scénario prévu et d'avoir fait perdre beaucoup d'argent aux parieurs de mèche, Siki meurt poignardé à New-York en 1925.

Le cinéma, qui ne se privera pas par la suite de filmer la boxe comme un repère de mafieux gagnant des sommes rondelettes sur le dos de cogneurs issus des bas-fonds de la société, participa ainsi activement à transformer la



compétition sportive en véritable spectacle.

À partir des années 1920, ayant mis sur pied sa propre industrie et ayant commencé à créer ses propres récits, ses stars, sa mythologie, le cinéma prend son essor et n'a plus besoin de la notoriété des vedettes sportives. Bien avant Éric Cantona, Jean-Claude Van Damme ou Dwayne Johnson, les champions de l'époque vont faire des apparitions remarquées à l'écran après avoir raccroché les crampons (ou les gants, le français nous laisse le choix !) mais on ne sait pas toujours bien qui profite le plus de l'autre, le sportif à la retraite récoltant les dividendes d'un passé glorieux ou le cinéma toujours soucieux de courtiser de nouveaux publics.

Les pages variétés des journaux de l'époque font la part belle, à place égale, à ceux qui incarnent désormais l'imaginaire héroïque de la réussite pour un lectorat populaire toujours sensible aux *success stories* : les acteurs de cinéma et les champions de sports qui en viennent bientôt à partager les mêmes agents.

PERFORMANCES

Le genre burlesque est le lieu du cinéma où va se cristalliser le plus clairement et le plus pertinemment cette rencontre entre deux mondes.

Qu'il s'agisse de Charles Chaplin (*Charlot Boxeur* (1915), *Les Lumières de la ville* (1931)), Buster Keaton (*Le Dernier Round* (4, 1926), *Sportif par amour* (1927)) ou Harold Lloyd (*Vive*



le sport ! (1925)) aux États-Unis ou, plus tard, en France, de Jacques Tati (*Soigne ta droite*, de René Clément (1936), *Jour de fête* (1949), *Les Vacances de monsieur Hulot* (1953)), tous les grands acteurs-cinéastes burlesques se sont frottés à l'incarnation du sportif dans une dramaturgie qui est pratiquement toujours la même : par amour ou par hasard, le personnage est amené à devenir athlète (voire même champion) malgré lui.

Ces rôles tiennent sur un paradoxe qui éclaire à sa manière l'enjeu du cinéma burlesque : si le personnage burlesque, foncièrement inadapté au monde qui l'entoure et agent du désordre, louvoie sans cesse afin de déjouer une hiérarchie du monde qui l'écrase et le nie, l'athlète incarne quant à lui l'idée de l'individu qui, à force de travail et de rigueur, est parvenu à repousser les limites de son corps afin de développer une dextérité et une force hors du commun et d'atteindre, de par ses performances, le sommet.

L'antagonisme de ces deux figures, et qui dans leur télescopage vont devenir moteur de comédie, semble assez évident à définir : maîtrise vs maladresse, héroïsme vs lâcheté, affrontement vs louvoisement. Mais ce n'est qu'un leurre jubilatoire : plutôt que de jouer la confrontation, le tour de force burlesque est de substituer une performance par une autre. Si le personnage burlesque finit toujours par devenir un champion malgré lui dans le champ de la fiction, c'est par le biais de comé-



diens étant de véritables athlètes dans celui du réel. Le spectacle qu'ils offrent aux spectateurs n'est pourtant pas de ces performances qu'on couronne d'une médaille. Il s'agirait plutôt de celui qui combinerait avec génie l'agilité du danseur, la précision de l'acrobate et l'espièglerie (ou la naïveté) de l'enfant et qui ne trouverait de récompense que dans le rire du public.

Sans jamais laisser paraître le moindre effort (point qui le caractérise fondamentalement en tant que comédien), l'acteur burlesque est un véritable *performer* renvoyant le spectateur à la délectation que l'on peut trouver dans la technique de dribble, la foulée ou la précision de tir de tel ou tel sportif de haut niveau. Retranchez la compétition au sport, il vous reste, à l'état pur, le plaisir du jeu et l'élégance du geste.

Avec l'arrivée du cinéma sonore, le cinéma burlesque et ces athlètes-cinéastes vont cependant tirer leur révérence et laisser la place à un geste de cinéma où la parole prend soudain le pas sur le corps.

LES MEILLEURS

Si on peut bien évidemment pointer les limites qu'il y a, pour un comédien, à vouloir incarner à l'écran sans l'être soi-même un sportif de haut niveau³, il est pourtant intéressant de s'arrêter sur l'exercice. On se souvient de Robert de Niro dans *Raging Bull*, de Martin Scorsese (1980) ou bien encore de



7



8



9



10

Mickey Rourke dans *The Wrestler* (5), de Darren Aronofsky (2008), films où les acteurs principaux brillèrent par des performances investies, littéralement, à corps perdu. Deux films qui interrogeaient précisément la dimension spectaculaire unissant sport et cinéma (les deux comédiens y incarnant à la fois des sportifs et des acteurs). Le spectacle offert prend ici une nouvelle dimension qui provient de ce que va bientôt devenir le cœur de la représentation du sport à l'écran : sur cette scène qu'est le ring (pour s'en tenir à la boxe mais cela vaut pour toutes les enceintes sportives qui sont de fait des lieux de spectacle), le sportif cherche à dépasser, voire même à rédimier (pour atteindre la rédemption ?), sa misérable condition humaine.

De par sa dramaturgie d'une simplicité biblique (« Que le meilleur gagne ! »), le sport et sa dimension compétitive deviennent l'incarnation du récit héroïque : à savoir, comment un individu, généralement de basse extraction, va parvenir à s'élever à la seule force de ses mains jusqu'à atteindre le toit du monde (comprendre : le titre, la médaille, le record...). Soit l'expression directe, et en ligne claire, du « rêve américain ». Que le cinéma états-unien soit le plus grand pourvoyeur de films sur le sport n'a ainsi rien d'étonnant, d'autant plus quand on connaît la place que le sport occupe au sein de la société américaine, notamment dans le cadre de l'université et de la formation de ses élites.

Mais le film de sport ne connaît cependant pas de frontières. Il transcende les genres et les nationalités si bien qu'il est difficile de parler à ce sujet de genre en soit. Il peut proposer le portrait de *winner*s en mode dramatique (comme dans *L'Enfer du dimanche* (6), d'Oliver Stone (1999)), élégiaque comme dans *Les Chariots de feu*, de Hugh Hudson (1981), ironico-comique (avec *Ricky Bobby, roi du circuit*, de Adam McKay (2006)) ou même en mode dystopique (avec *Rollerball* (7), de Norman Jewison (1975) ou, plus récemment, la série de films *Hunger Games* (2012-2023)). Il peut dresser le portrait de *losers*, forcément magnifiques (*La Solitude du coureur de fond*, de Tony Richardson (1962), *Rocky* (8), de John G. Avildsen (1976) ou *Sans limites*, de Robert Towne (1998)). Son récit met en scène dans son plus simple appareil la notion de compétition, lesté systématiquement d'une dimension socio-politique. Loin de n'être que de simples histoires de *rising men*, ces récits sportifs interrogent la notion de réussite individuelle, ses enjeux et ses coûts, pointant à l'envie des inégalités, discriminations et violences (raciales, sociales, corporelles, sexuelles...). Et viennent *in fine* battre en brèche le mythe égalitaire qui sous-tend à la fois la compétition sportive et la société libérale (la fameuse concurrence libre et non faussée).

La modification de la devise officielle de l'olympisme (depuis 1894 : *Citius, Altius, Fortius* à savoir le fameux « plus vite, plus haut, plus fort ») - à laquelle on a ajouté en 2021

un « - communier » [- ensemble] - traduit de manière transparente les tensions idéologiques qui traversent à notre époque l'univers du sport et ses représentations dans la conscience collective (auxquelles le cinéma participe largement). Il est à ce titre intéressant de pointer l'angle mort que continue de représenter pour le cinéma la dimension collective du sport, malgré quelques titres exemplaires à ce sujet (*Looking for Eric*, de Ken Loach (2009)).

LE CORPS DU SPECTACLE

Avec l'avènement de la retransmission télévisée en direct, la dimension spectaculaire intrinsèque à la compétition sportive a soudainement pris des dimensions planétaires aux enjeux financiers stratosphériques, modifiant en profondeur, à partir des années 1980, avec l'argent des annonceurs et autres sponsors, le sport et sa perception.

Le glissement est-il comparable à celui qui mena des olympiades grecques aux jeux du cirque romains ? Le cinéma qui avait jusqu'à ajouté à la dramaturgie du sport une dimension humaine, qu'elle soit biographique, sociale ou politique, va interroger sa perception/réception en déplaçant les enjeux d'un récit généralement centré autour de la figure du sportif.

Qu'il mette la figure du supporter en son centre (*À mort l'arbitre*, de Jean-Pierre Mocky (1984) ou, dans un tout autre contexte, *Hors*

jeu (9), de Jafar Panahi (2006)) ou qu'il interroge par l'image cinématographique l'image du sport et du sportif construite par les médias (*L'Empire de la perfection* (10) de Julien Faraut (2018) ou *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, de Douglas Gordon et Philippe Parreno (2006)), le cinéma vient alors pointer ce qui se joue dans le spectacle sportif en tant que tel.

Mais les films de Faraut et Gordon/Parreno ne peuvent pourtant être réduits à ce seul enjeu. Suivant en gros plan un seul et unique joueur, McEnroe pour l'un, Zidane pour les deux autres, ces films bouclent sur elle-même cette petite histoire du cinéma sportif. Renouant chacun à leur manière avec la pure captation d'un corps en mouvement, tendu par l'action, traversé par des émotions, et quittant les enjeux compétitifs intrinsèquement liés au sport, c'est Étienne-Jules Marey qui soudain ressurgit. Comme Antoine Doinel, qui laissait derrière lui son match de foot pour trouver, dans sa course éperdue, une forme de liberté, le film de sport interroge *in fine* notre rapport au corps (le nôtre et celui des autres), notre manière d'en appréhender ses limites, ses fragilités mais également tous ses possibles.

Barttomiej Woźnica

1. Lire à ce propos l'entretien avec le réalisateur Julien Faraut, p.17-18.

2. Cité par Pierre Simonet, in *De la trace du mouvement à l'image du sport*, Médiamorphoses n°11, 2004.

3. Cf à nouveau les propos de Julien Faraut à ce sujet, p.17-18.



LES INDES GALANTES

CLÉMENT COGITORE

France, 2017, 5 minutes, documentaire expérimental

Sur la scène de l'Opéra Bastille, des jeunes gens s'affrontent lors d'une battle de krump.



EN LIGNE

Analyse de séquence, sélection d'articles, de liens.

Réalisation : Clément Cogitore / Image : Sylvain Verdet / Son : Paul Guilloteau / Montage : Félix Rehm / Musique : Jean-Philippe Rameau / Interprétation et chorégraphie : Brahim Rachiki, Igor Caruge, Bintou Dembele / Production : Philippe Martin, Les Films Pelléas.

Formé à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg puis au Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains, Clément Cogitore œuvre depuis le milieu des années 2000 au croisement de l'art contemporain (vidéos, installations, photographies) et du cinéma. Dès leurs titres, ses films témoignent d'une sensibilité au lieu : ainsi de *Braguino ou la communauté impossible* (2017), d'après un campement situé aux confins de la taïga sibérienne, ou de *Goutte d'or* (2022), du nom d'un quartier parisien. Mais c'est peut-être *Ni le ciel ni la terre* (2015), qui traduit le mieux l'aspiration de Cogitore à se situer dans des entre-deux, des zones de ffrictions où l'enquête documentaire ouvre sur les zones troubles de la croyance et du mythe. Cette position s'entend encore dans *L'Intervalle de résonance* (2016), installation faisant dialoguer autour de phénomènes sonores et lumineux observés en Alaska les cosmologies animistes des Inuit et des Samis avec les interprétations de la science occidentale. Parmi ses vidéos, *Assange Dancing* (2012) et *Élégies* (2014) sont peut-être celles qui se rapprochent le plus des *Indes galantes*, par leurs manières de chercher dans la danse ou l'assemblée des corps une voie vers le sacré. Régulièrement récompensé, Clément Cogitore a été lauréat du prestigieux Prix Marcel Duchamp en 2018.

RENCONTRE(S)

Plateforme numérique de l'Opéra de Paris, 3^e scène invite depuis 2015 des artistes de divers horizons à créer des œuvres susceptibles de toucher des publics étrangers à l'art lyrique. C'est dans ce cadre que Clément Cogitore conçoit le projet des *Indes galantes* en collaboration avec les chorégraphes Bintou

Dembele, Brahim Rachiki et Igor Caruge. Extrait de la quatrième entrée de l'opéra-ballet homonyme que Jean-Philippe Rameau compose en 1735, la « Danse du grand calumet de la paix » fait l'objet d'une ré-interprétation vigoureuse et subversive par des danseurs de krump (acronyme de Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise, soit « louanges puissantes au royaume radicalement élevé »). Si ce mode d'expression né au début des années 2000 à Los Angeles semble a priori très éloigné de la musique baroque française, il faut rappeler que Rameau lui-même s'est inspiré pour cet acte intitulé « Les Sauvages » d'une danse qu'il a vu exécuter par deux chefs Amérindiens sur la scène de la Comédie-Italienne en 1725. Aussi est-il possible de considérer le geste du cinéaste et des chorégraphes non simplement comme la greffe de deux cultures hétérogènes, mais comme une nouvelle traduction. Il s'agit, dans un contexte post-colonial, de remettre en valeur les fonctions sociales et symboliques de la danse qui avait nourri Rameau. À l'instar du rite originel, le krump propose en effet une stylisation de l'affrontement et une sublimation de la violence. La vidéo rejoue donc la rencontre entre l'Ancien et le Nouveau monde, d'une façon d'autant plus complexe que le krump fait ici l'objet d'une appropriation par des interprètes français en majorité racisés. Diffusée en 2017, *Les Indes galantes* rencontre un énorme succès, cumulant à ce jour plus d'un million de vues sur la seule page Youtube de l'Opéra national de Paris. En 2019, l'institution confie à Clément Cogitore et Bintou Dembele une mise en scène intégrale de l'opéra-ballet, dont les préparatifs feront l'objet d'un documentaire signé Philippe Béziat (*Indes galantes*, 2020).

LA COMMUNAUTÉ RETROUVÉE

Le krump est-il un art ou un sport ? Ses adeptes parleraient peut-être plutôt d'une forme de vie, tant sa pratique implique de dimensions affectives, sociales et même spirituelles. D'une grande exigence physique, ce style de danse partage en tout cas avec le sport le principe de l'affrontement ludique. Sans didactisme, avec une approche au contraire pleinement sensible, *Les Indes galantes* s'attache à saisir à la fois l'énergie et la symbolique d'une *battle*.

PLONGÉE

D'avantage que la recherche d'une visibilité optimale, c'est la volonté d'immersion qui caractérise d'abord la mise en scène. Le cadre d'ouverture est marqué par un avant-plan sombre et flou. Peu de visages se distinguent, et ceux-ci sont exclusivement à l'arrière-plan, baignés par une lumière crue qui vient d'en haut. De discrets panoramiques permettent toutefois de se frayer un passage entre les épaules et les têtes. Les corps des spectateurs ne font pas simplement obstacles : ils produisent des effets de cache et de surcadrage, permettant de concentrer l'attention sur les premiers gestes du danseur. Ces corps communiquent également une énergie irrépressible à l'opérateur, qui semble dodeliner à l'unisson de la foule. Fondue dans le cercle de la *battle*, sans le moindre privilège, la caméra s'appareille aux téléphones portables filmant la scène, et que l'on aperçoit de plus en plus nombreux.

Ce point de vue ancré implique une certaine opacité quant à la situation. Aucun élément de contexte n'est donné avant le terme de la vidéo. Les voix se mêlent en une rumeur d'où n'émergent que des exclamations d'encouragement. Le visage du premier danseur est dérobé par un couvre-chef. Selon sa culture, le spectateur pourra éventuellement saisir qu'il s'agit d'une *battle*, pratique que le hip-hop a rendu populaire, mais il est plus douteux qu'il identifie la danse comme étant du krump. À cet égard, le film appelle un discours extérieur, une élucidation secondaire. Le décor achève ce mouvement d'abstraction. L'assemblée se détache sur un fond noir ponctué de quelques lueurs bleutées, et il faut attendre que le cadre s'élargisse pour distinguer le sol caractéristique des lieux de spectacle, lui aussi sombre. Un mince rideau de fumée émane à l'arrière-plan, seul élément de scénographie en dehors d'un éclairage vif, dont l'orientation descendante couvre d'ombre les visages du public.

CÉRÉMONIE

Quel est donc cet attroupement mystérieux, peut-être inquiétant ? De la masse initiale émerge un premier partage, entre ceux qui forment le cercle et ceux qui prennent place en son centre. Ces positions n'ont toutefois rien de figé, et il apparaît petit à petit qu'un jeu de provocations et de répliques, d'appels

et de relances règle l'entrée dans la danse. Dans l'alternance entre improvisation et chorégraphie, un code se dessine, bien qu'encore sibyllin. Couplé à l'atmosphère nocturne, cela donne à la scène des allures de cérémonie clandestine. Loin d'être un pur déchaînement physique, le krump obéit de fait à une étiquette assez stricte, avec ses figures d'inspiration familiale (« Big Homie », « Lil' Homie », « Tiny Littles »...) et ses rituels de confrontation. Si les gestes, dont l'outrance renvoie parfois à l'univers du manga, évoquent essentiellement des coups portés ou reçus, le collectif l'emporte. C'est à la fin d'un même élan que tous les participants dressent le poing et crient avec une joie communicative.

Si *Les Indes galantes* ne raconte pas d'histoire, il obéit tout de même à un principe dramatique d'intensification. De ce point de vue, l'orchestration joue un rôle décisif. Un rythme en trois temps (longue-brève-brève), martelé tout au long du morceau, sert d'appui aux danseurs. Inspirées par les sonorités des tambours amérindiens, ces percussions ont été mises en avant à la demande de Cogitore. Ils deviennent ainsi l'équivalent du *beat* dans la musique hip-hop. L'arrivée de l'orchestre met fin à l'échauffement. Les cordes et le clavecin s'engagent dans une boucle mélodique propice à la transe. Les mouvements nerveux, heurtés, saccadés des « krumpers » marquent les temps, mais sont aussi capables, à l'instar de la musique, de se faire délicats et ondoyers. L'entrée des chœurs apporte une puissance supplémentaire. Peu distinctes, les paroles s'entrelacent aux acclamations de l'assemblée, ce qui renforce le sentiment d'accord quasi-organique entre la musique et la danse.

ÉLÉVATION

En adoptant la position d'un spectateur, le film se donne l'apparence modeste d'une captation. Or, non seulement il y a du montage, mais les coupes sont toujours d'une grande précision. La première intervient après plus d'une minute trente, et se confond avec le geste d'un danseur baissant vigoureusement les bras. Les scansions de la musique trouvent ainsi une répercussion au niveau filmique. Cela permet également de subtiles ellipses, qui n'entament jamais la progression et la cohérence de la chorégraphie. Plus étonnants sont peut-être les deux vues d'ensemble. Ce soudain recul permet d'inscrire la *battle* dans l'espace de l'opéra, et ce d'autant plus que ces plans fixes et en plongée pourraient correspondre à une vue de la salle. Mais il y a plus. La clameur finale, les corps dressés et la fumée s'élevant vers une lumière céleste portent la trace d'un imaginaire sacré. En exposant tensions et contradictions, en les sublimant par le geste, la danse devient le lieu d'une communion.

Raphaël Nieuwjaer

PISTES DE TRAVAIL

UN OBJET DÉROUANT ?

Les Indes galantes correspond-il à l'idée que se font les élèves d'un court-métrage ? Est-ce un clip ? Un documentaire ? Une fiction ? On peut partir de leurs représentations pour tenter d'approcher la singularité du film : propose-t-il une narration ? Sur quels éléments repose sa progression dramatique ? Il s'agit de faire percevoir la dimension sensorielle, hypnotique, du film et son caractère immersif : c'est à une expérience physique que nous sommes conviés. On s'interroge alors sur ce qui unit ce film à l'ensemble de la sélection, d'abord à travers la question du genre (court-métrage comme lieu d'expérimentation), et dans sa dimension esthétique à travers le caractère envoûtant de la répétition et de la variation des gestes.

EN IMMERSION ?

On pourra proposer aux élèves de comparer *Les Indes galantes* à d'autres films de la plateforme de l'Opéra national de Paris, 3^e scène, et notamment au film de Danielle Arbid *Le Feu au cœur* (2017, disponible gratuitement en ligne). Le point de départ semble le même : une danse urbaine, en apparence filmée sur le vif. Notre vision des danseurs est gênée par le flou que génèrent, au premier plan, des spectateurs traversant le champ de la caméra. Cependant, les divergences entre les deux œuvres sont multiples et permettent de mieux comprendre les spécificités du travail de Clément Cogitore. Le rapport aux

corps est différent : le film d'Arbid fonctionne comme un « instantané », la caméra cherche à suivre les corps et s'arrête de manière abrupte alors que *Les Indes galantes* se construit sur une progression dramatique claire, du mouvement individuel au mouvement collectif et s'achève par une plongée qui embrasse tout l'espace scénique. En outre, la question des valeurs véhiculées par le sport apparaît de manière explicite dans *Le Feu au cœur* à travers l'incrustation des mots d'Aimé Césaire. Chez Cogitore, le spectateur est placé face à un objet plus déroutant qu'il convient d'interpréter. La liberté de forme de la danse urbaine trouve un écho dans la liberté interprétative du spectateur. Enfin, la différence fondamentale entre les deux films s'inscrit dans le rapport de la danse à la musique : en adéquation dans le film d'Arbid alors que le ressort principal des *Indes galantes* est celui d'une harmonie, improbable à première vue, et pourtant évidente, entre krump et opéra. Dépassant les clivages culturels, les stéréotypes, cette alliance insolite renforce la dimension esthétique de chacune : du choc des cultures naît l'émancipation des corps.

Aurore Delmas





MATTI KE LAL, FILS DE LA TERRE

ELISABETH LEUVREY

France, 1998, 18 minutes, documentaire.

Au cœur du Vieux Delhi, Guru Hanuman enseigne la lutte aux orphelins des rues.



EN LIGNE

Analyse de séquence, sélection d'articles, de liens.

Réalisation, son et montage : Elisabeth Leuvrey / Image : Dominique Defert / Musique : Shyamal Maïtra / Interprétation : Guru Hanuman Ji / Production : G.R.E.C.

LES PIEDS SUR TERRE

Née à Alger en 1968, Elisabeth Leuvrey fait des études à l'Institut national des langues et civilisations orientales de Paris avant de devenir assistante de réalisation de 1991 à 1998. L'année où elle réalise son premier film *Matti Ke Lal, fils de la terre* (1998), elle signe un autre court métrage documentaire qui s'intéresse lui aussi aux corps : *Oh, tu tires ou tu pointes ?* fait dialoguer la pratique de la pétanque à Marseille avec la danse contemporaine. Suivent deux longs métrages documentaires qui constituent les deux premiers volets d'une trilogie sur l'Algérie. *La Traversée* (2006) se situe sur un ferry qui relie Marseille et Alger. La réalisatrice recueille la parole d'hommes et de femmes pris entre deux pays au sens propre comme au sens figuré et interroge à travers eux les notions de racines, d'exil, d'identité. *AT(h)OME* (2013) appréhende sous un autre angle ce lien avec la terre et les marques indélébiles de la colonisation française en revenant sur les essais nucléaires réalisés en 1962 par la France dans le désert du Sahara, à l'endroit même où seront dressés en 1991 des camps dans lesquels sont enfermés les manifestants après l'annulation des élections législatives. La réalisatrice a co-écrit ce documentaire avec le reporter photographe algérien Bruno Hadjih dont les clichés servent de supports visuels au film.

Matti Ke Lal, fils de la terre est né de la rencontre entre Elisabeth Leuvrey avec le Guru Hanuman Ji. Celle-ci a eu lieu durant l'hiver 1997 lors d'un voyage en Inde où la réalisatrice accompagne Bruno Hadjih. Ils le trouvent non sans mal à Delhi et passent « plusieurs nuits en compagnie du maître et de

ses élèves, sans quasiment qu'aucun mot ne soit échangé. Quand je reviens tourner un an plus tard, après avoir réuni quelques moyens pour le tournage, c'est très naturellement que je retrouve une place auprès du maître et des élèves » raconte la réalisatrice qui prend également en charge le son et le montage du film. Influencé par les films *Boatman* de Gianfranco Rosi et *Belovy* de Victor Kossakovski, deux références majeures pour la réalisatrice, le choix du noir et blanc fait aussi écho à l'intemporalité de l'*akhara* et répond au désir de la réalisatrice de s'inscrire dans une esthétique associée aux archives. Le travail son est conditionné par le groupe électrogène imposant et bruyant installé pour l'éclairage du film et qui rend impossible la prise de son direct. D'où le choix de la post-synchronisation, également motivé par le désir de la réalisatrice de « construire le film à partir d'un montage parallèle » : « À l'image, [se suivent] les trois temps du sport que sont l'entraînement qui prépare au combat, le combat lui-même et la récupération. Et au son, les trois temps de la vie du Guru Hanuman Ji ».

Pour la musique, la réalisatrice souhaite utiliser le tabla « qui est à la fois un instrument de percussion, et harmonique ». Elle travaille avec le musicien Shyamal Maïtra qui s'inspire directement du mouvement des corps : « chacune de ses notes était comme autant de lettres pour composer des mots qui disent la lutte. C'est une dimension non perceptible pour les non-initiés mais qui imprègne le film en profondeur je crois. J'ai beaucoup apprécié rajouter cette étape de sens et de rythme. Nous avons fait des va-et-vient entre le travail de composition de Shyamal Maïtra et mon travail de montage ».

DE LA LUTTE

L'AKHARA, LIEU PRIMITIF ET PROJECTIF

Un vieil homme de 98 ans déroule en voix *off* l'histoire de sa vie et de son pays tandis que nous découvrons les gestes qui rythment ses journées. Cela fait longtemps qu'on ne l'appelle plus Vijay : il est Hanuman, nom qui désigne le dieu singe, symbole de la force et dieu des lutteurs (auxquels sont dédiés de nombreux temples en Inde). Dissocié de l'image, son récit dépasse, voire transcende son corps pour se déployer et résonner dans un espace plus large, celui de l'*akhara* qu'il dirige. Il s'agit d'un lieu dédié au sport et plus spécifiquement à la lutte indienne dans la boue. Il se présente aussi ici comme une sorte d'orphelinat, avec des lits, puisque ses élèves sont tous d'anciens gamins des rues, sans parents, comme lui autrefois. Ce terrain de boue, abrité par un toit, apparaît comme un espace concret de travail, rythmé par les journées d'entraînement. Elisabeth Leuvre l'appréhende immédiatement comme un espace de projection (au format très cinématographique) propice aux souvenirs. Le lieu est introduit par le regard d'Hanuman : le bruit hors champ d'un élève qui laboure la terre a attiré son attention. Leitmotiv du film, cette terre retournée semble donner corps, matière aux mots et à la pensée du vieux lutteur-conteur. La mise en scène confère ainsi au passé un ancrage, une continuité dans le présent. Aux mots du dieu singe – présence mutique et énigmatique à l'image que nous découvrons d'abord allongé, dans un certain dénuement – se mêlent ainsi magnifiquement les bruits discrets de la cour, à l'abri du monde. Cette conjugaison des temps confère une dimension métaphorique, voire allégorique à cet espace, véritable chambre d'écho de l'histoire, petite et grande. Hanuman l'orphelin se présente comme le fils d'une terre chargée de sens et remuée sous nos yeux.

MOUVEMENTS DU TEMPS, SENS DE L'HISTOIRE

D'ailleurs, l'*akhara* désigne aussi un champ de lutte au sens figuré : de quoi renvoyer aux combats non seulement physiques mais spirituels que Vijay mènera, à commencer par sa résistance face aux colons anglais lors du combat de l'Inde pour son Indépendance. Celle-ci aura lieu en 1947. Le vieil homme ne manque pas de souligner que 47 c'est aussi l'âge qu'il a à ce moment-là. Son destin, sa construction identitaire se confondent avec ceux de son pays. En remontant le cours d'une histoire individuelle et surtout collective, les mots d'Hanuman dialoguent en permanence avec les mouvements des lutteurs, avec aussi ses propres gestes et postures. Ce collage donne une valeur symbolique et un rayonnement intemporel aux différents temps de l'entraînement représentés. Alors que la lumière varie au fil des heures, nous faisant passer de la nuit à l'après-midi,

le déroulé d'une journée et le déroulé d'une vie se rejoignent et dialoguent dans ce mouvement commun dessiné par le film. Ainsi lorsque la caméra accompagne en travelling arrière la course à pieds des lutteurs dans les rues de Delhi, ceux-ci filmés de nuit et auréolés par la lumière de phares de voitures derrière eux prennent une autre dimension : à contre-jour, ils avancent comme une armée de l'ombre, en écho à la résistance face aux anglais évoquée à ce moment-là. Ils forment aussi un groupe utopique de frères réunis au-delà des religions comme le soulignent les mots du maître qui introduisent ce passage.

FORCE DE VIE ET DE TRANSMISSION

À l'unisson d'Hanuman, le film est tout entier tourné vers une appréhension de la force qui dépasse la pure performance physique. Les beaux gestes des lutteurs soutenus par instants par le rythme du tabla, témoignent autant de la discipline sportive, de sa vigueur physique, qu'ils donnent à voir, dans le dénuement, une force animale ancestrale, mythologique et surtout une impressionnante endurance et vigueur mentales. Ce rayonnement est relayé par le choix d'angles de prise de vue marqués qui célèbrent dans des jeux de plongée, contre-plongée et des effets de ralentis, la chorégraphie archaïque et poétique des scènes de combats. Créant des effets de répétitions, de rupture, d'élan, le montage, joue un rôle central dans cette orchestration des corps et des mouvements. Il évoque le montage rythmique et l'approche vitaliste d'un Sergueï Eisenstein. Se dessine à travers cette discipline une hygiène de vie, morale et existentielle, dans un espace à la fois hors du monde et à sa source, au plus près de sa pulsation originelle.

C'est par un mouvement vertical et descendant similaire à celui qui introduit le film que se clôt *Matti Ke Lal, fils de la terre*. La caméra ne s'arrête plus cette fois-ci sur Hanuman endormi mais sur le portail ouvert de l'*akhara*. À l'image du vieil homme se substitue ainsi l'image d'un cadre ouvert comme une fenêtre sur le mouvement de la ville et du monde. Comment ne pas voir dans cette percée vers l'extérieur l'aboutissement d'une transmission dont les mots mais aussi le corps du vieil homme, désormais effacé, ont été le vecteur ?

Amélie Dubois

PISTES DE TRAVAIL

SPORTS ET MÉMOIRES DE LA COLONISATION

Matti Ke Lal, fils de la terre permet d'interroger les élèves sur le rôle du sport comme outil d'émancipation au sein des luttes coloniales et au-delà. En effet, le combat de Guru Hanuman pour enseigner la lutte traditionnelle « Kushti » aux orphelins des rues est à mettre en parallèle avec le combat pour l'indépendance de l'Inde. Paradoxalement, la lutte traditionnelle n'est pas le sport national le plus pratiqué mais le cricket, apporté par les Britanniques au XIX^e siècle et enseigné d'abord aux élites. Pour Franz Fanon, « le colonialisme utilise les activités sportives comme moyen d'assurer la paix sociale, comme des disciplines aptes à contrôler la violence des dominés ». L'anthropologue indien Arjun Appadurai parle de « l'indigénisation du cricket ». Devenu sport national, la « diplomatie du cricket » pacifie ponctuellement les relations de l'Inde avec le Pakistan, comme la « diplomatie du ping-pong » dans les relations sino-américaines pendant la guerre froide.

Les élèves peuvent rechercher d'autres sports ayant joué un rôle comme outils de lutte nationale : en 1958, pendant la guerre d'Algérie, une équipe nationale algérienne est créée à l'initiative du FLN. Le roman graphique *Un maillot pour l'Algérie* de Bertrand Galic et Kris paru en 2016 évoque cette histoire. La quête d'identité et ses racines coloniales à travers la compétition sportive, peuvent se prolonger dans le programme

À vos marques ! avec un autre regard sur les jeunes issus de l'immigration dans la danse urbaine des *Indes galantes* et *Allonge ta foulée* !

USAGES DU NOIR ET BLANC

Matti Ke Lal, fils de la terre est le seul court métrage du programme en noir et blanc. C'est l'occasion de réfléchir avec les élèves sur son utilisation au cinéma. Pourquoi ce choix ? A-t-il une fonction purement esthétique ? S'agit-il d'ancrer le récit dans le passé ? Ou au contraire de déréaliser l'image pour lui donner une dimension intemporelle ? Vise-t-il plutôt à mettre en valeur les corps en sueur, malmenés dans la terre pendant les scènes de lutte ? *Matti Ke Lal, fils de la terre* invite à la comparaison : *Raging Bull* (1980) de Martin Scorsese faisait lui aussi le choix du noir et blanc pour filmer un corps en lutte. Si ce choix renvoyait à un imaginaire cinématographique lié au film de boxe, il permettait aussi grâce à un noir et blanc très contrasté de traduire les tourments du personnage, tout en déréalisant paradoxalement la violence des combats.

Béatrice Lefaix



ALLONGE TA FOULÉE !

BRAHIM FRITAH

France, 2017, 16 minutes, fiction

Cette nuit, au programme de l'entraînement d'athlétisme clandestin : le « Jump and Hunt ».



EN LIGNE

Analyse de séquence, sélection d'articles, de liens.

Scénario, réalisation et musique : Brahim Fritah / Image : Nicolas Caracache / Son : Xavier Dreyfuss / Interprétation : Yanis Bahloul, Philippe Rebbot / Production : Rima Samman, Patrick Le Bescont, Filigranes Films, Brahim Fritah.

Né en 1973, Brahim Fritah a grandi en banlieue parisienne dans une famille d'origine marocaine. Diplômé des Arts déco de Paris (ENSAD), il a réalisé une dizaine de courts métrages, depuis *Chronique d'un balayeur* (1999), son film de fin d'étude, jusqu'à *Home expérience* (2020), incursion dans le stop motion à l'occasion du confinement. Il obtient la reconnaissance avec *La Femme seule* (2004), sélectionné aux Lutins du court métrage et primé au Festival de Clermont-Ferrand. S'appuyant sur le témoignage d'une jeune Togolaise, le film évoque l'esclavage moderne et la lente reconstruction des victimes.

Colonne vertébrale de sa filmographie, la famille est autant un terreau de création qu'un principe de production, tant le réalisateur aime s'entourer d'une équipe fidèle de techniciens et d'acteurs (Reda Kateb, Philippe Rebbot ou Yanis Bahloul). Si *Le Tableau* (2008) retrace le parcours de son oncle né au Maroc et ouvrier en France, son premier long métrage, *Chronique d'une cour de récré* (2013), s'inspire de ses souvenirs d'enfance et de ses parents, gardiens d'une usine menacée de fermeture. Labeur et condition ouvrière deviennent des motifs récurrents que ses films transcendent grâce à l'évocation poétique d'un ailleurs salvateur : souvenirs du pays natal ou territoires fantasmés, comme celui qui se dessine à partir de photos de voyages dans *Une si belle inquiétude* (2011). Tissant une œuvre intimiste, Brahim Fritah s'est essayé à une grande diversité de genres et de techniques (prises de vues en noir et blanc ou en couleurs, films-photos, dessin animé...), dans une démarche d'expérimentation constante. Au-delà de cet éclectisme formel demeure une approche

originale de la bande sonore, jamais conçue comme un simple accompagnement de l'image mais travaillée pour en proposer une seconde lecture, plus métaphorique. Avec le son, le récit s'affranchit du réel et embarque le spectateur dans une dimension étrange, onirique et universelle.

À L'ENTRAÎNEMENT

Allonge ta foulée ! est né en même temps que le projet d'un second long métrage, *Mieux qu'un lièvre*, actuellement en développement. Écrit dans le cadre d'une résidence du Festival de Clermont-Ferrand, le scénario s'appuie sur la lointaine passion du réalisateur pour la course de fond. Entre burlesque et fantaisie, il revisite le lien qui unit un champion en devenir et son entraîneur, figures emblématiques des films sur le sport. Ce duo a été immortalisé par Clint Eastwood dans *Million Dollar Baby* (2004) à travers les rapports mouvementés qu'entretiennent Frankie, coach taciturne, et Maggie, aspirante boxeuse. Entre ces deux solitaires se noue un attachement quasi filial, que ni les victoires, ni les meurtrissures ne semblent pouvoir briser. Au contraire, dans *Raging Bull* (1980), Martin Scorsese fait de la rupture entre Jake La Motta et Joey, son propre frère et entraîneur, le début de la descente aux enfers du champion et le signe de sa paranoïa destructrice. Le succès, espéré par les deux partenaires, met ainsi l'équilibre du duo à rude épreuve, fragilisant l'autorité de l'un et testant la fidélité de l'autre. Cette ambiguïté est au cœur du film de Brahim Fritah, qui explore à son tour l'évolution de la relation entre un coach paternel et un jeune coureur qui pense tout lui devoir. *Allonge ta foulée !* peut ainsi se voir comme une variation sur une autre façon de faire famille.

LE DUO DU STADE

Tourné en trois nuits avec une équipe réduite, *Allonge ta foulée !* fait de la sobriété un atout : un décor principal, deux acteurs et une unité de temps suffisent pour dynamiser la vision classique d'un entraînement sportif. Cette simplicité apparente fait d'abord écho au dénuement des personnages, un coureur (Yanis Bahloul, le jeune acteur de *Chroniques d'une cour de récré*) et son coach (Philippe Rebbot), contraints de se retrouver clandestinement dans un stade à la nuit tombée. La séquence d'ouverture souligne par sa mise en scène l'effraction de ces deux pieds nickelés : caméra en contre-plongée, barrière au centre de l'image, sortie de champ hâtive au son d'une sirène de voiture de police. « Le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare »¹ constatait le cinéaste Robert Bresson. À elle seule, cette alarme pose d'emblée le contexte de l'interdit, marque le ton humoristique du film avec la réaction des deux protagonistes et insuffle un sens au décor (le stade filmé comme un lieu clos, à l'abri d'un monde qui reste hors champ).

Allonge ta foulée ! est initialement conçu comme un laboratoire de mise en scène par son réalisateur : « Comment filmer la course ? Quels challenges techniques et artistiques ça représente, dans un stade vide, la nuit ? »². Le court métrage décline les plans autour de l'idée d'un geste chorégraphié à l'intérieur d'un cadre et pensé comme ce qui troue l'immobilité de l'image. C'est le coureur qui traverse un plan large et fixe, puis qui surgit, flou, de l'arrière-plan sombre et se rapproche de son entraîneur. C'est un corps qui bondit et dont les genoux, filmés en plan serré, entrent puis ressortent du cadre. Le mouvement impose aussi sa durée, qu'on devine aux légères ellipses dans la trajectoire de l'athlète : d'abord en milieu de piste, il aborde le virage l'image d'après alors que le plan suivant le montre de l'autre côté du stade, frêle silhouette rouge évoluant dans le vert du décor. La caméra s'élanche à son tour, devant le jeune homme. La course est dorénavant perçue comme un effort, une performance et la possibilité de se dépasser, grâce au travail de mixage : le son du soufflé régulier, celui de la foulée sur la piste ou le tic-tac d'un chronomètre qui rappelle ponctuellement les ambitions de l'athlète.

À l'image des tours de piste du personnage, la forme du film semble elle-aussi en constante révolution. Chaque plan oscille entre deux dimensions : le réalisme et l'étrangeté, introduite par les notes jazzy de la musique. Ce décalage inattendu initie l'humour, notamment dans la première partie. L'épisode du « *Jump and Hunt* » en est l'illustration : les spectateurs comme le coureur sont partagés entre le sérieux du coach et l'incongruité de sa proposition. Le comique l'emporte grâce au caractère loufoque et décousu des explications, souligné par

une juxtaposition de plans courts. Le début du film s'écrit ainsi comme un *buddy movie* original entre un sportif déconcerté et obéissant et son entraîneur intuitif et détonnant, hommage selon le réalisateur au personnage interprété par Dustin Hoffman dans *Macadam Cowboy* (John Schlesinger, 1969).

SPORT ET CINÉMA : MÊME COMBAT ?

Progressivement, le film délaisse le burlesque pour adopter une tonalité plus introspective. Ce basculement s'accompagne d'un changement de point de vue : quittant le regard de l'entraîneur avachi sur le canapé, la mise en scène épouse celui du sportif, dont les pensées se libèrent dans l'atmosphère nocturne. Ses propos en voix *off* font écho à ceux de Colin Smith, le héros de *La Solitude du coureur de fond* (Tony Richardson, 1962), manifeste poétique et politique du *Free Cinema* britannique. Pour les deux compétiteurs, l'intensité de leur foulée représente une promesse : la possibilité d'une libération hors de la maison de redressement (Smith) ou l'espoir d'une ascension sociale loin de la cité. Chacun gagne avec sa prouesse la liberté de faire ses propres choix. Celui du coureur de *Allonge ta foulée !* résidera dans sa loyauté envers son entraîneur, en dépit de ses protestations.

Décor mythique et incontournable des films sur le sport, le stade n'échappe pas à l'entreprise de renouvellement à l'œuvre dans le court métrage. Les lieux qui lui sont traditionnellement attachés (les grilles d'entrée, les vestiaires...) prennent une apparence fantomatique à la nuit tombée. Au pied des gradins vides, la piste devient un terrain de fantasmes autant que d'entraînement. Mêlant encouragements de spectateurs imaginaires et faux commentaire sportif, la bande sonore donne bientôt corps aux rêves de gloire du sportif, rejointe par l'image de concurrents fictifs qu'il dépasse aisément. Pour s'encourager dans l'effort, l'athlète se fait du cinéma ! De fait, l'espace du stade s'apparente singulièrement à un plateau de tournage, éclairé par de puissants projecteurs qui s'allument dès l'apparition du titre. « Tu vas te mettre en place, on se fait une dernière séquence, une dernière séance... » indique le coach à son poulain. Le vocabulaire du sport entre alors en résonance avec celui du cinéma et la posture du personnage de Philippe Rebbot figure celle d'un réalisateur guidant son acteur pour une dernière répétition avant une nouvelle prise. Les immeubles alentour, filmés en plans fixes, deviennent à leur réveil les spectateurs immobiles et silencieux de ce qui s'est joué dans le stade.

Margot Grenier

1. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, éd. Folio, 1995.
2. Propos de Brahim Fritah recueillis par e-mail, le 16 mai 2023.

PISTES DE TRAVAIL

LA COURSE À PIED, SPORT DE L'INTROSPECTION

La course à pied est un sport qui met le coureur face à lui-même. Dès le début du second tiers du film, lorsque le jeune athlète est en plein effort, une voix *off* – la sienne – nous met en prise directe avec ses réflexions sur la nécessité absolue de s'en sortir par le sport avant de « finir moisi ». L'entraîneur lui-même soulignera un peu plus tard cette nécessité en lui disant qu'il a besoin d'air pour s'épanouir. Pendant l'effort, le jeune libère sa pensée, prend le contrôle de la narration et devient le roi de la piste. La course passe alors au second plan. Seul compte le travail sur soi en forme d'autosuggestion puisque le coach, allongé sur son canapé, disparaît. On pourra demander aux élèves de se filmer en pleine activité sportive au téléphone portable puis de monter sur les images une confession audio (en voix *off*) autour de la question suivante : pensent-ils le sport avant tout comme un dépassement de soi ? Dans quel but ? Ou plutôt comme un moyen de mieux se connaître ? Dans quelle mesure ?

CHANGER LE POINT DE VUE, UN MOYEN DE PROGRESSER

Nombreux sont au cinéma les récits d'apprentissage qui mettent en scène une relation coach-élève permettant à ce dernier de s'épanouir grâce à une pratique

assidue du sport. Dès l'exposition du film, le spectateur constate que cette relation classique est mise à mal. Bière à la main, le coach apparaît totalement décalé quand il déclare qu'il n'est pas un exemple à suivre. Dans le second tiers du film, la voix *off* du jeune déclare que pour s'en sortir il est nécessaire de « changer de point de vue ». À ce moment précis, l'image nous montre l'entraîneur en train de boire et fumer. Grâce au montage, le spectateur comprend que le jeune, pourtant attaché à son coach, n'a pas encore pris conscience qu'il ne peut plus progresser en restant à ses côtés. Ce plan annonce le moment où l'adulte, dans un ultime moment de lucidité, convainc le jeune de s'émanciper. Il parvient in extremis à transmettre cette leçon essentielle à son protégé : progresser, c'est changer de logiciel. Dans cette perspective, on pourra lancer en classe un débat : dans quelle mesure le sportif a-t-il besoin de l'entraîneur pour réussir ? Peut-il s'en affranchir ?

David Ridet

BEACH FLAGS

SARAH SAIDAN

France, 2014, 13 minutes, animation
(ordinateur 2D)

Jeune iranienne, Vida est championne de Beach Flags. Elle rêve de partir en Australie à l'occasion de la prochaine compétition internationale.



EN LIGNE

Analyse de séquence,
sélection d'articles,
de liens.

Scénario, création graphique et réalisation :
Sarah Saidan / Voix : Behi Djanati Ataï,
Zahra Amir Ebrahimi / Son : Lionel Guenoun
/ Musique : Yan Volsy / Montage : Hervé
Guichard / Production : Ron Dyens, Sacrebleu
Productions, Folimage Studio.

Le parcours de Sarah Saidan s'établit entre deux pays, la France et l'Iran. Déjà diplômée de l'Université d'Art de Téhéran en 2002, elle arrive en France en 2009 et complète sa formation à l'École de la Poudrière, à Valence. *Beach Flags* s'inscrit dans la droite ligne de ce cursus, puisque le film a été élaboré lors d'un séjour à la résidence Folimage, qui offre à de jeunes cinéastes d'animation un cadre privilégié pour la fabrication de leurs premiers courts-métrages hors école. Le succès du film, présenté dans plus d'une centaine de festivals internationaux et ayant récolté plus d'une quinzaine de prix, vient attester que l'école et la résidence jouent pleinement leur rôle d'incubateurs de talents.

Ce succès de l'animation « made in Valence » ne doit pas faire oublier que l'œuvre de Sarah Saidan reste intimement liée à son pays d'origine et à son histoire tourmentée. Son dernier court-métrage, *À cœur perdu* (2022) consacré à l'arrivée de son père à Paris et son regard sur les mœurs parisiennes, pose précisément la question du déracinement et d'une interrogation plus fondamentale : « Où se trouve la maison ? »¹.

UNE RÉSONANCE UNIVERSELLE

Même si *Beach Flags* a été réalisé, il y a maintenant dix ans, sa résonance avec l'actualité immédiate saute aux yeux. Les échos avec le mouvement « Femmes, Vies, Liberté » éclos à l'automne 2022, sont manifestes. *Beach Flags* explore ainsi le sentiment de révolte individuelle au sein d'un système oppressif, pose la question de l'action et même des sacrifices possibles pour faire

évoluer les consciences. Certes, le destin des héroïnes du film est moins tragique que celui de nombre de jeunes filles, ayant perdu la vie ces derniers mois, pour faire valoir leur soif de liberté, mais une certaine communauté d'esprit est manifeste entre les héroïnes de Sarah Saidan et celles qui continuent à se battre au sein de la société iranienne de 2023.

Cet effet de résonance prouve aussi que la situation, a priori très ponctuelle et spécifique, d'un entraînement pour une épreuve sportive internationale porte en elle des enjeux politiques qui impliquent la société dans son ensemble. En termes de fiction, il vaut mieux parfois aborder les tourments d'une société par le biais d'appareils « petits » sujets que par de grandes fresques socio-politiques.

Le trait de Sarah Saidan évoque celui de Marjane Satrapi. Il s'en rapproche géographiquement, thématiquement (la jeunesse iranienne, l'éveil politique, la contestation sur un mode frondeur et poétique) mais aussi formellement : dessin assez minimal, personnages définis en quelques traits saillants, goût pour les silhouettes. Cependant, Sarah Saidan se distingue de l'autrice et réalisatrice de *Persepolis*, par son chromatisme. Au-delà du dessin au trait et de l'art du contraste noir et blanc, sa palette d'expressions graphiques se révèle très variée : de la douceur du pastel (pour la stylisation des plages et de la mer) aux tumultes des ciels brouillés à l'encre diluée du lavis.

1. Rencontre avec Sarah Saidan, sur le site d'Arte (29 janvier 2022) : <https://www.arte.tv/fr/videos/107647-000-A/rencontre-avec-sarah-saidan/>

VIBRATIONS ET TRANSFORMATIONS

Ces variations graphiques sont à l'image des inflexions de registre du film. *Beach Flags* s'inscrit dans un univers très localisé (une petite ville côtière iranienne) et traite d'un sport très spécifique (la course sur sable, l'une des épreuves du sauvetage côtier). Malgré tous ces particularismes, il ne s'adresse pas qu'aux initiés. La finalité du récit n'est pas celle, souvent attendue dès qu'il s'agit de sport, d'un dépassement de soi et du culte de la performance. Ici, la vertu du sport est de devenir un outil d'émancipation. À l'esprit de compétition se substitue celui de la solidarité. À la joie de la victoire, est préférée celle de la naissance d'une sororité. Mais pour y parvenir, l'histoire empruntera certains détours.

Le genre comme le style du film sont assez composites. Le film de sport (s'entraîner en vue de décrocher sa place lors d'une compétition internationale) vient se placer au sein d'une chronique villageoise (vie de famille et scènes de marché) qui elle-même révèle un drame à venir (le spectre d'un mariage arrangé qu'il faudra conjurer). Surgit aussi une part de conte, puisque les cauchemars de l'héroïne Vida ne sont pas de simples parenthèses oniriques, plutôt des oracles visuels qui la motivent à prendre des décisions.

Cette hybridation de registres trouve sa traduction graphique, par des changements de style d'une séquence à l'autre. Un dessin épuré peut voir soudainement ses lignes de force appuyées pour basculer dans une dimension plus inquiétante. Dès l'ouverture, le rectangle d'une piscine peut devenir un gouffre sans fond, et les mannequins flottant dans le bassin des monstres des profondeurs. Le trait, d'abord délié, se charge d'une densité expressionniste. Le minimalisme apparent de Sarah Saidan lui permet de nombreuses variations picturales. Les touches de merveilleux et la représentation volontairement « naïve » du village rappellent la peinture de Marc Chagall (cf. la toile *Audessus de la ville* peinte en 1914). La séquence de la noyade de la jeune mariée, flottant dans les voiles de sa robe, peut quant à elle évoquer un envers cauchemardesque de la danse sous-marine de *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934).

DE LA COMPÉTITION À LA SORORITÉ

Cette malléabilité graphique renvoie au thème universel des multiples métamorphoses de l'adolescence. Dans un saisissant plan subjectif, Vida, épuisée après un entraînement intensif où elle vient d'être surclassée par la nouvelle-venue Sareh, voit ses jambes se tordre, jusqu'à dessiner une spirale. S'ensuit un raccord sur la perspective d'une route infinie où Vida se remet à courir avec détermination.

La séquence semble s'inscrire à la fois dans le film de sport, avec son héroïne dépassant ses propres limites et dans le film sur l'adolescence, où la mutation du corps pose question. Mais le

combat de Vida et de ses amies dépasse l'enjeu de la performance sportive et de la compétition. Il revendique de garder la maîtrise de son propre corps, surtout dans ces âges où il est encore en perpétuelle évolution, et peut parfois donner l'impression de ne plus lui appartenir. Si le sport est le domaine du corps glorieux, il est, par la même occasion, le lieu où chacune rappelle que son propre corps reste inaliénable. Ainsi, il n'a pas à être soumis aux injonctions répressives de la société iranienne, et plus largement aux injonctions patriarcales de toute société.

Le nœud fictionnel de *Beach Flags* se joue donc dans un dilemme très particulier. Sareh, la rivale de Vida, risque de rater la course à cause de son mariage arrangé. Si Vida pourrait, à première vue, se réjouir de cette disqualification qui lui laisserait la voie libre, sa conscience de femme ne peut pas la cautionner. De fait, le dilemme est vite tranché. À la compétition se substitue la sororité. C'est là où la polysémie du sous-titre (« Une épreuve de sauvetage ») joue à plein. Le sauvetage le plus important étant celui de Sareh, qui doit échapper à un funeste destin marital.

Comment représenter l'évolution de cette sororité ? Les premières séquences d'entraînement montrent les jeunes filles courant dans le même mouvement. Les plans d'ensemble sont privilégiés, laissant même à penser que ce petit groupe se construit, presque en secret, à l'écart du village, dans son enclos réservé. Quand Sareh arrive, elle se distingue par sa vitesse, laissant les autres derrière elle. À priori, elle reste étrangère au groupe. C'est un stratagème malicieux qui va lui permettre d'y gagner sa place : utiliser le hijab comme camouflage pour se rendre incognito à la course, et par là même, retourner, pour une fois à son profit, le sens d'un symbole d'oppression. Dans ce moment fatidique, se joue un suspense supplémentaire à celui du résultat sportif : la révélation du visage de Sareh qu'on ne comprend que par le contrechamp sur le visage éberlué de l'entraîneuse. La course est ensuite filmée en montage parallèle, sur les gestes de Vida dans la rizière et qui menace de se faire découvrir par le père de Sareh. La plus belle victoire se situe, pour les deux jeunes femmes, après la ligne d'arrivée. Elle tient en l'éclatement des barrières : l'annonce sonore de la victoire de Sareh parvient jusqu'aux oreilles de ses parents, au fond de la campagne, et les lignes de démarcation des rizières se brisent symboliquement pour se fondre dans un horizon ouvert. Alors que jusque-là, toutes les scènes du film se jouaient sur des entités fermées, symboliques de l'enfermement (piscines sans fond, plage ceinturée, rizière surveillée). Au son comme à l'image, mais à coup sûr aussi dans les esprits, des frontières sont tombées.

Joachim Lepastier

PISTES DE TRAVAIL

UNE HISTOIRE PERSE

La projection de *Beach Flags*, où les femmes iraniennes sont privées de compétition de niveau international parce qu'il ne faut surtout pas que les hommes les voient en maillot de bain, permettra d'évoquer avec les élèves l'histoire de l'Iran. En effet, à partir de la révolution islamique en 1979, la société dans son ensemble est soumise à la loi coranique, les femmes doivent recouvrir la totalité de leur corps, porter le voile, sont assujetties à leur père ou à leur mari et voient donc leur statut social se réduire. Il sera possible d'utiliser des extraits de *Persepolis* de Marjane Satrapi ou de son adaptation en film d'animation pour illustrer cette histoire.

Si *Beach Flags* est bien entendu un récit politique mettant en scène les violences faites aux femmes en Iran, c'est aussi une histoire de solidarité féminine, qui transcende le seul désir de gagner.

UNE HISTOIRE DE CINÉMA

Beach Flags est aussi l'occasion d'évoquer le cinéma comme outil de résistance. Par exemple, en Iran, *Une séparation* de Asghar Farhadi (2011), *Les Chats persans* de Bahman Ghobadi (2009), *Taxi Téhéran* de Jafar Panahi (2015). Plus spécifiquement sur la condition des femmes, on pourra évoquer avec les élèves *Wadjda* de Haifaa Al-Mansour (2012) ou *La Saison des femmes* de l'indienne Leena Yadav (2016). On

pourra également interroger les élèves sur le choix de l'animation pour *Beach Flags* : en s'appuyant sur des exemples tels que *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008), *Le Voyage de Monsieur Crulic* (Anca Damian, 2012) ou plus récemment *Flee* (Jonas Poher Rasmussen, 2021), on se demandera ce que permet cette technique dans l'approche de sujets politiques complexes.

UNE HISTOIRE DE SPORT

Beach Flags permet bien sûr de prolonger la réflexion sur l'émancipation des femmes à travers le sport. Un travail de recherche sur leur participation à des compétitions sportives permettra de sensibiliser les élèves. Il faut ainsi attendre 1991 pour que tout nouveau sport souhaitant être inclus au programme olympique comporte obligatoirement des épreuves féminines. Malgré ces avancées, certains sports restent très « genrés » : *Joue-la comme Beckham* de Gurinder Chadha (2002) présente ainsi la rébellion d'une adolescente dans le monde très masculin du football. On pourra proposer aux élèves de formaliser les efforts qu'il reste, de leur point de vue, à engager dans le sport féminin sous forme d'un manifeste, d'une profession de foi ou d'un discours.

Béatrice Lefaix



LES BALEINES NE SAVENT PAS NAGER

MATTHIEU RUYSSSEN

France, 2020, 22 minutes, fiction

Surnommé « Baleine » au lycée, Yves a une passion secrète : la natation synchronisée.



EN LIGNE

Analyse de séquence,
sélection d'articles,
de liens.

Scénario et réalisation : Matthieu Ruyszen
/ Image : Lucie Baudinaud / Son : Olivier
Vieillefond, Clément Badin, Niels Barletta /
Montage : Marylou Vergez / Musique : Julie
Roué / Interprétation : Martin Daquin, Juliette
Février, Roxane Perret / Production : Thomas
Carillon, Wrong Films.

Né en janvier 1987, Matthieu Ruyszen cultive deux passions depuis son adolescence : le cinéma et le Japon — dont il a étudié la langue à l'Institut national des langues et civilisations orientales. Il développe une cinéphilie éclectique, avec un penchant pour les comédies d'action et bien sûr, pour le cinéma japonais (notamment Takeshi Kitano). Formé sur le tas au sein d'une entreprise de production audiovisuelle, il devient monteur professionnel, activité qu'il exerce désormais pour différents secteurs (clips musicaux, films institutionnels, bandes annonces, courts métrages, séries télévisées...). *Les baleines ne savent pas nager* (2020) est son premier film en tant qu'auteur-réalisateur. Tourné à Limoges ainsi qu'au centre aquatique de La Souterraine dans la Creuse, ce court métrage raconte l'histoire d'Yves, un adolescent maltraité par ses camarades en raison de son surpoids, qui s'adonne à la natation artistique en cachette.

UNE FILIATION

La natation artistique, appelée « natation synchronisée » jusqu'en 2017, est rattachée à un corpus visuel important. Éminemment photographique, cette discipline est née à la fin du XIX^e siècle, à la même époque que le cinéma. Elle gagne en popularité dans les trente années suivantes, grâce au développement d'un autre type de spectacle : celui du ballet aquatique. Hollywood la célèbre à travers d'impressionnantes chorégraphies nautiques, dans des comédies musicales comme *Prologues* de Lloyd Beacon et Busby Berkeley (1933) ou encore *Le Bal des sirènes* de George Sidney (1944). Leur mise en scène flatte la grâce des nageuses, la synchronisation de leurs gestes et la symétrie des figures d'ensemble. Discipline perçue (à

tort) comme féminine et supposant un corps conforme (jeune, mince...), la natation artistique a plus récemment permis de poser la question du rapport de l'individu aux normes sociales : genre, orientation sexuelle, apparence physique... Depuis les années 2000, le cinéma de fiction la montre exercée par des personnages en crise, en quête de repères. Ils peuvent être adolescents comme dans *La Naissance des pieuvres* (2007) de Céline Sciamma où trois jeunes nageuses se confrontent à l'éclosion de leur sexualité, ou adultes et marqués par l'existence, comme dans la comédie de Gilles Lellouche sur une équipe masculine de natation synchronisée : *Le Grand Bain* (2018).

Le scénario des *Baleines ne savent pas nager* a été écrit avant la sortie du *Grand Bain*, il n'en est donc pas inspiré bien qu'il lui fasse écho. Matthieu Ruyszen a construit sa fiction sur la base d'un vécu personnel, touchant au sentiment de rejet et à la persévérance. Soucieux d'éviter tout misérabilisme à l'abord de ce sujet, il a rapidement déterminé le ton du film : celui de la comédie outrancière, sous l'influence d'Edgar Wright et des frères Farrelly. Les motifs de la grossophobie et du harcèlement scolaire sont venus se greffer sur cette idée de base. Il en va de même de la natation artistique : le cinéaste a opté pour cette pratique sportive en cours d'écriture, en raison des valeurs auxquelles elle est associée dans l'imaginaire collectif (raffinement, élégance et distinction) mais aussi pour ce qu'elle exige du corps, plus concrètement (force musculaire, maîtrise cardio-respiratoire, coordination...).

LA COMMUNAUTÉ ET SES NORMES

LE JOUR : LA VIOLENCE

Les baleines ne savent pas nager nous plonge dans l'univers de la natation artistique (amateur) dès son ouverture. C'est sur l'envers du décor (la chorégraphie commence d'ailleurs dans les vestiaires), sur la violence symbolique et sociale que masque le spectacle harmonieux du ballet que le film met d'emblée l'accent. Les premières insultes se font entendre, et le coach maintient une atmosphère de compétition avec sa référence intempestive à la triple championne du monde Virginie Dedieu.

Dans cette perspective, la natation artistique tend un miroir à la vie scolaire telle que Matthieu Ruysen la met en scène. Évalués jusqu'à l'absurde, les élèves sont incités à comparer leurs notes. La violence psychologique devient bientôt une violence physique, sous le regard complaisant des adultes, dont le film fait un portrait peu engageant.

Dans cet environnement hostile, Yves opte (au départ) pour la stratégie du détachement. En classe comme dans les couloirs, on devine les silhouettes des élèves qui le harcèlent mais elles restent à l'arrière-plan, et floues, soulignant l'effort d'abstraction qu'Yves fournit au quotidien.

Lorsque c'est possible, Yves préfère d'ailleurs se retirer du groupe : quand il apparaît pour la première fois dans le film, il observe la chorégraphie à travers une vitre, depuis l'extérieur de la piscine. Cette position (équivoque : il pourrait apparaître comme un voyeur, au premier abord) ne lui permet probablement pas d'entendre l'altercation entre les nageuses. Replié dans sa bulle, il ne saurait prendre la mesure de la difficulté de la situation pour Charlotte, ce qu'elle lui reprochera.

LA NUIT : LE SECRET

À ce monde diurne, agité, s'opposent les scènes nocturnes, tournées dans la piscine où Yves se rend en cachette. Tout est calme, dépeuplé, l'éclairage est tamisé. L'exercice de la natation artistique nous est présenté sous un angle nouveau : Yves ne se réfère à personne, il ne poursuit que ses propres objectifs. Les plans subaquatiques révèlent un milieu assourdi, sans heurts, et d'autant plus accueillant pour son corps enrobé qu'il s'y sent protégé des regards. Ces scènes font écho aux sujets sur lesquels portent les interrogations de sciences physiques : la poussée d'Archimède bien sûr — qui explique que les baleines savent évidemment nager — mais aussi le rayonnement invisible. Le bien être d'Yves est donc associé à l'ombre plutôt qu'à la lumière.

Par étape, son « jardin secret » s'ouvre à des intrus : Charlotte, puis son petit frère Gabin qui diffusera les images des deux comparses sur les réseaux sociaux. Dès la première de ces scènes nocturnes, la silhouette de Charlotte point dans le dos d'Yves. Au premier plan gît aussi son smartphone qui diffuse l'inquiétante

Danse macabre de Saint-Saëns. Cet accessoire connecté dessine un rectangle blanc sur l'image, qui préfigure le regard intraitable du dehors : c'est la brèche par laquelle Yves et Charlotte seront exposés aux yeux de tous. Cette scène entre en résonance avec une autre, très célèbre dans l'histoire du cinéma : celle de la piscine dans *La Féline* (1942) de Jacques Tourneur, où Alice, au milieu du bassin, semble cernée par le regard d'une panthère noire — représenté par des effets d'ombres et de reflets.

LE REGARD ET LA NORME

La thématique du visible et de l'invisible structure le film : c'est bien la frontière entre ce qu'Yves cache et ce qu'il accepte de montrer qui, peu à peu, va se déplacer jusqu'au final (sans disparaître pour autant). En effet, il finira par nager en plein jour, et en public. Cette scène est l'occasion de comprendre le véritable enjeu du drame — la requête d'Yves à Charlotte, « Tu m'aides ? », était imprécise... Abstraction faite du porté (qui comptait beaucoup pour son ami), sa performance au gala reste modeste d'après les critères de la discipline. La réussite d'Yves se situe à un autre niveau — subaquatique — : en se « jetant à l'eau » (au-devant de la scène sociale), il a gagné l'estime et l'affection de Charlotte, qui lui prend la main. Les applaudissements qui ont tardé à se faire entendre, s'évanouissent dans le silence : le regard du public est désormais hors de propos.

Pour triompher, il aura fallu qu'Yves identifie son véritable ennemi : il ne s'agit pas tant de la lumière du jour que de la norme qui aliène les regards (représenté dans cette comédie, par l'œil gauche de Maëva). Le décompte sec des temps qui accompagne les répétitions, et qu'Yves a tant de mal à supporter, n'est jamais qu'un avatar de cette norme envahissante. Elle s'impose à travers les insultes qui fusent au long du film. Toutefois, lorsqu'Yves se présente au bord du bassin le jour du gala, il ne transgresse pas seulement la norme de la minceur. Il y a aussi celle du genre et de la solennité du moment. On peut lire cette conclusion comme une contre-attaque à l'endroit d'un terme que Maëva utilise deux fois dans le film, en le chargeant de connotations péjoratives : celui de déviant-e. Par son entremise, elle dénigrerait tout ce qui s'écarte de normes, non plus physiques, mais psychosociales et comportementales.

En phase avec le registre de la comédie visuelle qui est le sien, le thème de l'apparence physique s'impose dans *Les baleines ne savent pas nager*, mais seulement en surface. À travers la question du regard qui oriente son scénario et sa mise en scène, ce film touche à une problématique plus structurelle : au rapport entre une communauté, ses normes, et les individus qu'elle stigmatise.

Lucie Garçon

PISTES DE TRAVAIL

LE POIDS DE LA NORME

Le film permet une réflexion sur le rapport au corps dans un univers dont il est l'outil fondamental : en quoi le personnage est-il en décalage avec le sport dont il rêve ? Par son surpoids, mentionné dès le titre, il est victime d'humiliations qui tendent à le déshumaniser. Par un effet de contraste ironique, la natation synchronisée révèle le corps et s'associe à la légèreté. Ici, le corps se cache (et ne se dévoile que de manière morcelée d'abord) et pratique clandestinement. Par la question du genre également, comme le rappelle Charlotte.

L'élément liquide fonctionne comme un seuil dont le franchissement symbolique permet l'épanouissement du corps. À ce titre, la scène finale est particulièrement significative : lorsque la caméra s'immerge, le franchissement de cette frontière témoigne d'un affranchissement de tous les carcans. Ce final autorise la relecture d'un titre paradoxal dont la morale est bien que les préjugés ne tiennent pas face à l'émancipation progressive de ceux qui découvrent solidarité et amitié sincère. Le sport apparaît donc comme un dépassement de soi physique mais aussi psychologique car il est le dépassement d'un regard social étriqué, comme en témoignent le maquillage d'Yves ou le clin d'œil que constituent les dauphins sur son maillot de gala. On pourra

s'interroger avec les élèves sur la manière dont les autres films abordent cette question des normes autour, notamment du genre, du handicap ou de la figure de l'entraîneur.

UNE PARODIE ASSUMÉE

On pourra également demander aux élèves d'identifier les éléments parodiques et leurs effets. On pourra ainsi parler des personnages, avec le surgissement insolite de l'entraîneur dont la perche envahit le champ (obsession de Virginie Dedieu, voix haut perchée), la caricature d'une professeure dépressive, le proviseur collectionneur compulsif, ou la « méchante » qui veut être une « princesse » ou la « reine d'Angleterre »...

On pourra évoquer aussi la parodie des codes cinématographiques : les plans d'apparition et de disparition du corps de Charlotte rappellent un film d'horreur, la salière emballée comme une pièce à conviction, le bandeau pirate (en rupture avec l'univers réaliste dominant) ou la succession burlesque des gros plans (pichet, salière, couteau) qui culmine par le visage au rictus surjoué emblématique des rôles de « méchant ». On joue avec les attentes pour mieux les déjouer : le spectacle qui clôt le film n'a rien d'un triomphe !

Aurore Delmas

ORGESTICULANISMUS



MATHIEU LABAYE

Belgique, 2008, 9 minutes, animation documentaire (dessin)

C'est par le mouvement qu'on s'approprie sa propre vie.



EN LIGNE

Analyse de séquence, sélection d'articles, de liens.

Scénario et réalisation : Mathieu Labaye / Voix : Benoît Labaye / Animation : Sébastien Godard, Mathieu Labaye / Son : Grégory Beaufays / Musique : Fabian Fiorini, Mathieu Labaye / Montage : Mathieu Labaye / Production : Jean-Luc Slock, Camera etc.

Mathieu Labaye est né le 5 novembre 1977 à Liège, en Belgique. Selon lui sa vie, dès qu'il a été en âge de tenir un crayon, a consisté à « dessiner, dessiner, dessiner ». Il effectue un passage par des études d'architecture, court mais enrichissant, qui lui apprend à envisager les choses sous tous les angles. Apprentissage utile, car il faut pouvoir dessiner un personnage « sous toutes ses coutures » pour l'animer correctement. Après une école d'illustration à Liège, il étudie à Bruxelles à l'école d'animation La Cambre. Jean-Luc Slock, le directeur de l'association *Caméra-etc* basée à Liège lui propose de venir y travailler avant même qu'il ait fini ses études. Depuis fin 2002, il y a trouvé un équilibre entre le travail en atelier avec des non-professionnels et le développement de projets plus personnels. *Orgesticulanismus* s'appuie sur le témoignage de son père, Benoît Labaye, conseiller municipal écologiste à Liège. Il s'agit de son premier film en tant que réalisateur.

PROCESSUS CRÉATIF

Revenant longuement sur son film, Mathieu Labaye déclarait : « Au départ, il y avait juste un désir technique, celui d'expérimenter un procédé. L'idée était de faire surgir le mouvement en changeant de personnage à chaque photogramme pour ne plus qu'on puisse identifier un personnage clairement, mais que l'on soit obligé de se rabattre sur la perception du mouvement dans sa globalité. Et puis d'autres éléments plus biographiques se sont mêlés à cette envie. L'intervention du témoignage de mon père est arrivée plus tard. Même si, sous un angle un peu psychanalytique, on peut se dire qu'au préalable le handicap de mon père a peut-être généré l'envie chez moi de faire

un film sur le mouvement. Dans le cas de la première multiplication de personnages dessinés sur fond noir, l'idée était de rendre cette partie du film assez froide et analytique. Le fait d'apposer une grille sur ces personnages n'est pas anodin, cela fait d'eux des objets d'étude. Il me semblait également important de faire appel à des références culturelles communes, la référence à Muybridge était donc tout à fait volontaire. Une fois que la danse commence, le personnage change tous les deux photogrammes et c'est quelque chose qui aurait été extrêmement difficile à faire en prises de vues réelles. Il aurait fallu que chaque acteur vienne se poser dans une position précise et qu'on le photographie.

Sur les conditions de réalisation du film et le travail avec ses collaborateurs, le réalisateur précise : « J'avais des intentions assez claires, mais quand il s'agissait d'images je n'avais pas de consignes très précises à donner à mes collaborateurs. Ils ont reçu l'animation sous une forme spécifique : nous avons fait le mouvement avec un personnage humanoïde (comme ces figures en bois que l'on utilise pour apprendre à dessiner) et ils étaient chargés de placer sur chaque étape du mouvement une enveloppe humaine. Se posait alors la question : quel personnage mettre sur telle ou telle pose ? L'imaginaire du cinéma d'animation déborde de personnages tous plus fantasques les uns que les autres. J'ai eu des Mickey Mouse, des princesses, des chevaliers. J'ai dû ramener mes collaborateurs vers quelque chose de plus réaliste. Je voulais qu'ils dessinent des silhouettes plus quotidiennes, plus simples, comme celles que l'on trouve dans le catalogue de la Redoute. »

LE MOUVEMENT DANS SA GLOBALITÉ

VERS L'ABSTRACTION

La perte de la mobilité et les efforts déployés pour contrer cette immobilité forcée constituent le sujet même du film. Dès le début, le film est pris entre deux pôles : mouvement libérateur et immobilité emprisonnante. Les photos figent un enfant puis un homme qui peuvent se mouvoir, et c'est lorsque ce dernier est définitivement immobilisé dans son fauteuil que l'animation arrive. C'est tout d'abord la « caméra » (imaginaire, puisqu'il s'agit d'un film d'animation) qui se met en mouvement, vers le bas. Le hors-champ sonore nous indique que quelqu'un s'y meut. Puis un homme qui mange en agitant fourchette et couteau apparaît à l'image.

Le film donne alors lieu à une série de libérations successives, annoncées par la voix off comme moyens de « reprendre possession de sa vie ». Le mouvement est d'abord entravé par des fils dont on ne sait s'ils guident le mouvement ou l'empêchent. Cette difficulté à se mouvoir finit par se concentrer dans un geste synthétique, celui de l'être humain qui tente de se lever d'une chaise, comme l'homme paralysé rêve de se lever de son fauteuil. Lorsqu'enfin il y réussit, libérant à la fois le spectateur (frustré par la série de mouvements inaboutis) et la figurine, cette dernière s'effondre, comme le ferait un corps qui ne sait plus ou ne peut plus se mouvoir.

Mais le corps se relève et s'affranchit des liens qui l'entravaient. S'impose alors l'état opposé à l'immobilité, celui du mouvement libéré et de la danse. Cette danse joyeuse et endiablée mène le corps vers une libération ultime, par l'explosion de la chair qui devient forme libre et mouvante, capable désormais de se déplacer et d'occuper l'espace au gré de ses envies.

SORTIR DE LA FOCALISATION

Tout comme le corps animé change d'état, le film change de forme et d'objet d'observation. Ce changement est avant tout sensible dans celui de la focalisation de la narration. *Orgesticulanismus* commence comme un film biographique : photographies d'enfance et voix off dont la sonorité quelque peu sourde (comme enregistrée sur un magnétophone de piètre qualité) souligne sa fonction de témoignage. La voix dit que le récitant, que le spectateur tient pour le personnage principal du film, réinvente le mouvement dans sa tête. Apparaissent alors des personnages que nous observons dans des actions quotidiennes. Nous découvrons vite à quel point ils sont interchangeables : plusieurs d'entre eux se succèdent dans l'effort de se lever de la chaise. Au moment de la danse, cette interchangeabilité atteint son paroxysme : chaque corps ne dure que le temps de deux photogrammes (le photogramme désigne chacune des images fixes successives enregistrées par

la caméra, à raison de 24 par seconde). La focalisation devient caduque : d'un protagoniste supposé, avec son vécu et ses affects, nous sommes passés à des personnages temporaires avant d'en arriver au corps seul, donnée commune à tous les êtres humains. Elle semble se perdre définitivement lorsque les corps humains disparaissent de l'image (la perte de la focalisation s'accompagne d'un passage de l'art figuratif à l'abstraction). Mais c'est à ce moment que la focalisation initiale, biographique, réapparaît, avec le retour de la voix off. Ces libérations successives, qu'elles aient eu lieu seulement dans l'esprit du héros ou au-delà de celui-ci, racontent une histoire de l'art : passage de la représentation réaliste à l'abstraction, passage de la fiction à son refus.

FILM SCIENTIFIQUE ET FILM EXPÉRIMENTAL

Cette évolution nous mène ainsi du film scientifique au film expérimental. Alors que le début du film rappelait un film scientifique ou un *biopic* (contraction de *biographic picture* : « film biographique » retraçant la vie d'une personne ayant réellement existé) par sa manière de s'appuyer sur le témoignage d'une personne atteinte d'une maladie et sur des supports biographiques (les photographies), ce sont à la fin de pures formes colorées qui circulent à l'écran. Cependant l'esthétique du film scientifique et celle du film expérimental peuvent se rapprocher à plus d'un titre et c'est une véritable fusion qu'opère ici Mathieu Labaye : la forme finale, un cercle de matière, doit autant aux films expérimentaux qu'à l'image d'une cellule obtenue par microscope. La boucle est bouclée car c'est après l'ultime libération de la chair que nous arrivons à son état le plus intime, à son unité première. L'espace investi ne serait alors plus l'espace extérieur, mais intérieur.

Eugénie Zvonkine

PISTES DE TRAVAIL

GÉNÉTIQUE DYNAMIQUE

Le nom aux consonances latines du titre, de prime abord énigmatique, forme un mot-valise : à la fois *organisme* et *gesticulation*, il annonce les deux principes de conception de ce court métrage singulier : d'une part l'organisation de la matière en êtres et la métamorphose de ces êtres qui semblent muter en permanence ; d'autre part, le mouvement comme quête. On pourrait s'aventurer également dans l'hypothèse qu'une orgie d'images opère sous nos yeux, tant chaque nouvelle forme semble en féconder une nouvelle. Le nom latin, ce nom scientifique servant à nommer et identifier chaque espèce nouvelle, peine à isoler ces créatures dans leur singularité. Tantôt homme, femme, enfant, vieillard, organes, puis vers lumineux ou molécule d'ADN : ces organismes inconnus, hybrides, se transforment, à l'image d'un film indéfinissable.

COMPOSITION/ DÉCOMPOSITION

On identifie aisément les quatre parties du film : il s'agit d'abord, sur fond noir, d'un biopic documentaire photographique ; puis vient la décomposition séquentielle de gestes répétitifs ; soudain, sur fond blanc, c'est la libération du corps qui se livre à une danse frénétique en musique ; avant l'éclatement du sujet en formes colorées et lumineuses, tantôt organiques, tantôt purement

abstraites. On pourra étudier comment l'on passe de l'une à l'autre : transition par l'image (l'homme en fauteuil roulant), le passage du noir au blanc, le jeu de la bande son, les ruptures de cadrage...

UN MOUVEMENT SANS CORPS ?

La deuxième partie semble dresser un inventaire de l'humanité, décomposant chaque mouvement méticuleusement modélisé et interchangeable dans sa gestuelle, au sein d'une grille qui le réduit à un élément observable, quantifiable, vectorisé, qui n'est pas sans rappeler les chronophotographies scientifiques du physiologiste Étienne-Jules Marey ou d'Eadweard Muybridge ; et en même temps chaque être semble enfermé dans cette grille, dont les tracés évoquent autant la toile d'araignée que le fil des marionnettes. Après cela, il s'agit de se libérer : faire éclater le cadre, briser la focalisation « scientifique » qui objective le corps. Cette quête du mouvement pur, sans corps, est explicitée en amont par la voix off, voix du père handicapé, qui analyse son propre rapport au mouvement. Elle est également suggérée à l'image par le réalisateur qui recherche une représentation qui ne serait qu'un mouvement pur, abstrait, sans délimitation concrète, en une forme de rêverie psychédélique – ou psychanalytique.

Xavier Orain

SOUS L'EMPRISE DE LA PERFECTION

ENTRETIEN AVEC JULIEN FARAUT, RÉALISATEUR

Julien Faraut est en charge de la conservation et la valorisation des collections films de l'INSEP (l'Institut National du Sport, de l'Expertise et de la Performance, créée en 1975). Il a réalisé plusieurs longs métrages documentaires ancrés dans l'univers du sport. Parmi eux, *Regard neuf sur Olympia 52* (2013), *L'Empire de la perfection* (2018) et, tout dernièrement, *Les Sorcières de l'Orient* (2021).

Être cinéaste et en même temps responsable des collections films de l'INSEP, c'est assez étonnant comme association !

C'est assez atypique en effet, mais il y a cependant une assez longue tradition de gens qui font des films de cinéma ici. Notre ancêtre militaire, l'école normale de gymnastique et d'escrime de Joinville-le-Pont qu'on appelle l'école de Joinville, créée en 1852, s'est occupée dès le départ de l'amélioration des capacités physiques des soldats et des instructeurs. On formait ici les instructeurs qui eux-mêmes encadreraient les soldats dans des activités de gymnastique - ce qu'on appellerait aujourd'hui l'éducation physique - pour leur permettre de se renforcer musculairement, courir plus vite, porter plus lourd, être dans une meilleure condition physique. Et pour ce faire on a utilisé les nouvelles techniques de l'époque qui sont, au XIX^e siècle, la photographie puis la cinématographie.

À partir de 1880, Étienne-Jules Marey et Georges Demenÿ, dans une annexe du Collège de France, la station physiologique du parc des Princes vont commencer un travail chronophotographique. Marey s'intéresse plus à la locomotion animale et aux fluides. Demenÿ lui est membre et créateur d'une société de gymnastique, il connaît très bien la chose. Il fait venir des athlètes de l'école de Joinville devant le chronophotographe pour enregistrer des départs de courses, des sauts... toute une palette de mouvements humains. Il développe tellement cette activité qu'il invente en 1892 le phonoscope (1), un appareil de précinéma qui permet de projeter et de visionner des images



animées, comme Edison avec son Kinétoscope, trois ans avant le cinématographe. Mais il se brouille avec Marey qui n'accepte pas que son assistant développe ses propres outils. Demenÿ crée alors sa propre société, qui va très vite péricliter : le phonoscope enregistre les images sur un disque, les films ne peuvent être que très courts. Il travaille ensuite pour Léon Gaumont en réalisant quelques films avant de revenir à son premier amour, l'éducation physique. Il

arrive ici en 1902, dans l'ancêtre de l'INSEP. Il y reprend l'activité de chronophotographie et édite des manuels de méthodes d'éducation physique en prenant des clichés des différents mouvements athlétiques et gymniques pour proposer des contenus d'entraînements. Il fait ainsi rentrer dans l'école le cinéma et la photo. L'un des inventeurs du cinéma est donc l'un de mes prédécesseurs !

Mais ce travail était seulement destiné à un usage interne, à cette époque, non ?

Bizarrement, ces films vont assez vite devenir un sujet d'actualité, un marronnier même, si on regarde les actualités filmées des années 1910 et puis ensuite après-guerre. Régulièrement les athlètes de l'école de Joinville font l'objet d'un petit sujet. Les moniteurs de l'école avaient en fait développé des versions un peu scénarisées, spectaculaires de leurs exercices. Ils faisaient des démonstrations très chorégraphiées qui étaient très prisées à l'époque et très médiatisées. Ça faisait comme des comédies musicales hollywoodiennes : des mouvements en équilibre, très rythmés, des rosaces... Et ça a perduré. On a les traces d'une cinémathèque de Joinville dans les années 1920. On va y conserver des films sportifs tournés en interne avec les moyens militaires d'ici. Malheureusement l'intégralité de ceux-ci ont été détruits par un directeur dans les années 1950. Ils savaient que les films nitrate étaient dangereux, ils les ont tous sortis dehors et ont fait avec un grand feu de joie.

Beaucoup de films d'avant-programme vont ensuite être produits après la Deuxième Guerre Mondiale. Ils présentaient les pratiques sportives pour acculturer la population française à des activités auxquelles elle n'était pas habituée, le basket par exemple. Il s'agissait d'encourager la pratique sportive. Ce sont ce qu'on appelle des films de propagande, des films de promotion : ils racontent l'histoire d'un sport, et pour donner envie, montrent un champion de cette discipline. C'est l'élan de l'après-guerre. Il faut reconstruire le pays, la société. Et pour cela, il faut pratiquer le sport, retrouver une bonne hygiène de vie. Cette culture va vite devenir une culture populaire qui se généralise complètement.

Les réalisateurs de ces films, engagés par l'INSEP, étaient souvent d'anciens entraîneurs de gymnastique, un sport de jugement où il faut savoir regarder avec précision. Ils étaient fonctionnaires, des réalisateurs d'État en quelque sorte, comme en Union soviétique ! Je suis fonctionnaire aussi mais c'est un peu différent. Dementjy a fait du cinéma en passant par la biologie. Moi j'y suis venu par les archives.

Pourriez-vous nous parler un peu de ce travail sur l'archive qui est au cœur de vos films ?

Tous mes films prennent effectivement leur source dans les archives de l'INSEP dont j'ai la charge. Mais il n'y a rien de systématique là-dedans. Les films que j'ai faits m'ont permis d'aborder différents sujets, différentes périodes, et surtout d'explorer diverses propositions de cinéma.

Ce qui reste une constante dans ma démarche, et c'est important, c'est que l'idée n'est jamais première. Je ne me réveille pas un matin en me disant que je vais faire un film sur McEnroe, sur une équipe de volley ou sur Chris Marker. C'est d'abord la découverte d'une archive qui déclenche l'envie, la possibilité, l'opportunité. La question ensuite est de savoir si on se limite à l'archive ou pas. Et là c'est en fonction des besoins.

Pour *L'Empire de la perfection* (2) par exemple, je n'avais pas besoin de rencontrer McEnroe pour l'interviewer ou le faire participer. L'idée du film, c'était de se débarrasser de cette image qu'il exploite aujourd'hui pour retourner à la source, à des rushes de compétition que nous



avons ici. C'est un moment de vérité, on ne peut pas faire plus proche de la réalité, il ne joue pas la comédie. Les rushes 16mm que j'ai trouvés ici ont par ailleurs produit sur moi un véritable choc visuel. J'étais un peu trop jeune pour connaître vraiment McEnroe, j'avais seulement un vague souvenir de sa fin de carrière et toutes les images que j'avais vu de lui étaient en vidéo car c'est la décennie où la télé a basculé vers la vidéo. Et le voir soudain sur des images 16mm, très grainées, c'était incroyable. L'impression soudaine de voir de vrais matchs de tennis. C'est la même chose pour les concerts : notre cerveau est tellement habitué à l'image vidéo et à la réalisation télévisuelle, que dès qu'il y a une texture pellicule comme ici, des cadres différents, pas de camion-régie qui répond à des normes de montage établies, ça crée une ambiguïté : on se demande si c'est réel ou bien refait. Ça questionne le rapport entre réalité et fiction, un axe qui est devenu précisément l'un des enjeux du film.

Pour *Les Sorcières de l'Orient* (3), c'est différent. Ça commence à nouveau par la découverte

d'une archive. Un ancien entraîneur de l'équipe féminine de France de volley m'a parlé d'un certain Daimatsu, un entraîneur japonais qui avait mené son équipe féminine jusqu'au titre de championnes du monde, et a déposé un film en 16mm à ce sujet. On a regardé les images et j'ai été stupéfait : je n'avais jamais vu des hommes ou des femmes s'entraîner aussi dur. Ça a été le premier choc. Et le deuxième c'est que ces images renvoyaient aux dessins animés de mon enfance, à *Jeanne et Serge* pour être plus précis. Je me rends compte qu'il y a eu une quinzaine d'animés japonais sur le volley et qu'ils sont inspirés des premières championnes olympiques japonaises...

Je collecte de plus en plus d'informations mais subsiste un gros manque. Je m'aperçois en effet qu'existaient deux discours radicalement différents sur cette aventure : le discours officiel japonais et, en face, le discours des occidentaux qui trouvaient l'intensité de ces entraînements indignes, inhumains. C'était un discours à charge expliquant qu'il était insupportable de traiter ces femmes de cette façon. Et je me rends compte du paradoxe : la presse occidentale, qui veut défendre la condition féminine, la ramène à ses prérogatives de la femme au foyer. Les hommes peuvent faire des choses dans la violence mais les femmes doivent rester gracieuses, avec cette idée saugrenue qu'elles donnent la vie et qu'elles doivent garder leur force vitale... Qui était le plus misogyne ? Là, je me suis dit : les archives ne me disent pas tout, j'ai besoin de témoignages. Je suis donc parti au Japon pour enregistrer le témoignage des anciennes joueuses. C'était la première fois. Je reculais ce moment dans ma filmographie où je devrais faire des interviews comme on s'y attend dans les documentaires où les gens témoignent face caméra. C'était quelque chose que je voulais éviter pour tester d'autres choses et me pousser à raconter les histoires autrement.

Que pensez-vous de ce que la fiction cinématographique fait du sport ?

Au cinéma, on peut tout représenter de façon confondante. On peut mourir de manière très réaliste, on peut faire l'amour devant une caméra comme si c'était vrai... Mais on ne pourra jamais être Nadia Comaneci sur une poutre ou Mohammed Ali sur un ring. Même si on prend

40kg et qu'on s'entraîne pendant deux ans comme Will Smith pour le film de Michael Mann, c'est impossible. Même si vous prenez un très bon boxeur qui fait ça toute la journée depuis 20 ans, ce ne sera toujours pas Mohammed Ali... Le cinéma a beaucoup cherché à s'approprier la vie des champions de sport. Moi j'avoue qu'à titre personnel, je m'en fiche pas mal de savoir ce que prend John McEnroe au petit déjeuner, s'il est plutôt thé ou café au petit déjeuner ou de savoir si Nadia Comaneci part à Saint-Tropez pour ses vacances. Quel est ici l'enjeu ? C'est comme dans la presse people, l'idée est toujours de montrer qu'en fait, ces stars, elles nous ressemblent. Le problème c'est que McEnroe, dans sa vie de tous les jours, il n'est vraiment pas intéressant, il est même assez détestable. Mais avec une raquette de tennis sur un terrain, là, il fait quelque chose que personne ne fait.

Si on doit se poser la question du sport au cinéma, c'est le sport dans sa dimension d'excellence qui moi m'intéresse. C'est comme pour les musiciens, ces sportifs, ils font des choses incroyables qu'ils sont les seuls au monde à pouvoir faire. Les sportifs de haut niveau, ils ne sont pas faits comme nous, ils arrivent à un point où, et c'est cela qui m'intéresse le plus chez eux, ils ne sont plus exemplaires, le point où ils ne sont plus le genre idéal. De fait, ils sont dans l'excès, ce sont des toxicomanes, des gens très atypiques. On peut les voir comme des artistes, à fleur de peau, perfectionnistes. On a souvent tendance à voir dans le sport la sanction du résultat, mais le plus important, c'est évidemment la manière.

Le cinéma de fiction s'intéresse à d'autres choses et à juste titre car il ne peut pas reproduire les performances sportives des sportifs. Alors on va s'intéresser à leur vie privée, leurs faiblesses, à l'homme et pas au sportif. Moi, ce qui m'intéresse dans le sport, c'est la phrase de Marker dans l'une de ces nouvelles : « il n'était pas spécialement passionné du sport mais plutôt par tout ce qui touchait à l'excellence¹. » Je pourrais reprendre la phrase à mon compte.

Entretien réalisé à l'INSEP le 22 mai 2023.
une version longue est disponible sur upopi.ciclic.fr

1. Citation extraite de la nouvelle *Phénomène* (In.m.), Chris Marker, parue dans la revue *Trafic*, n°30, été 1999.

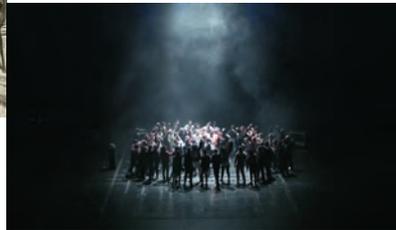
IMAGES-ÉCHOS

À partir de ces associations d'images, on peut interroger les sources d'inspiration ou la descendance possible des courts métrages, voir comment ils s'en détachent et comment un même sujet peut être traité de façons différentes.

N.B. : ces images sont reproduites sur la fiche numérique pour faciliter leur usage en classe.

LES INDES GALANTES

De gauche à droite : Gravure des *Indes galantes*, opéra-ballet de Rameau, par Bernardo Bellotto (1758), *Le Sacre du printemps* par le Bêjart Ballet Lausanne (photographie de Philippe Pache, 1998).



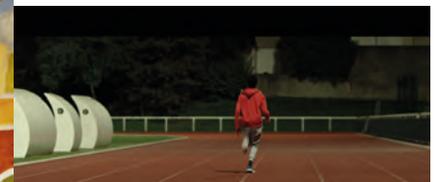
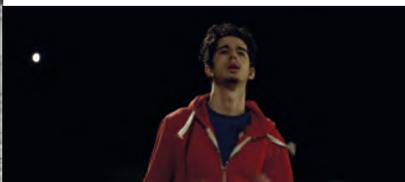
MATTI KE LAL, FILS DE LA TERRE

De gauche à droite : *Ali* de Michael Mann (2002), *Raging Bull* de Martin Scorsese (1980).



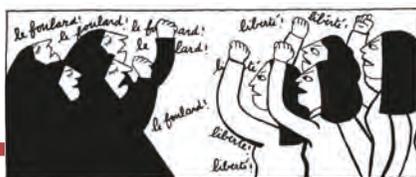
ALLONGE TA FOULÉE !

De gauche à droite : *La Solitude du coureur de fond* de Tony Richardson (1962), *Les Coureurs* de Robert Delaunay (1924).



BEACH FLAGS

De gauche à droite :
Persepolis de Marjane Satrapi
(2000-2004), *L'Atalante* de
Jean Vigo (1934).



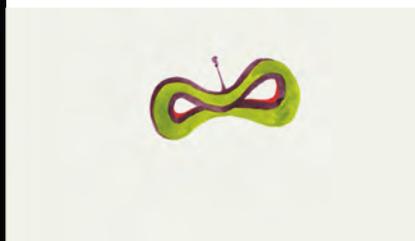
LES BALEINES NE SAVENT PAS NAGER

De gauche à droite :
Prologues de Busby Berkeley
(1933), Baleine dans *Full
Metal Jacket* de Stanley
Kubrick (1987).



ORGESTICULANISMUS

De gauche à droite : *Blinkity
Blank* de Norman McLaren
(1955), *Maureen Fleming* de
Lois Greenfield (2007).



AVANT-APRES LA SÉANCE

LE SPORT, PARTOUT, SOUS TOUTES SES FORMES

Quel souvenir de sport vous a marqué ? Consigne d'écriture qui permet de prendre conscience de l'immense variété des pratiques « sportives » : activité scolaire, match télévisé, compétition en club, exercice physique, temps ludique... Le programme reflète cette idée que le sport ne se joue pas que sur le stade : il est aussi derrière l'écran, dans nos corps comme dans nos têtes. Il concerne à part égale l'entraîneur et l'athlète, celui qui « performe » et celui qui le vit par procuration, comme spectateur ou comme témoin empathique. Les six court-métrages sont aussi révélateurs d'une diversité des « disciplines » : lutte, athlétisme, course aux drapeaux, natation synchronisée... Ils abordent même des champs à la marge du sport au sens strict, au contact de l'expression artistique, de la danse, du geste et du mouvement.

LE SPORT, UN IMPENSÉ POLITIQUE

Cette variété des disciplines et des pratiques fait pendant à l'omniprésence du sport dans nos sociétés. On n'y échappe pas : monopolisant l'espace médiatique, la conscience populaire et les débats, générant les manifestations qu'on connaît, avec ses

organisations pharaoniques, le sport est le premier sujet dans les informations audiovisuelles, avant les questions politiques, économiques ou culturelles¹. Sous sa forme moderne, c'est pourtant une invention récente² et non l'invariant universel qu'on a pu croire, loin des pratiques culturelles de l'olympisme antique et loin de la simple activité physique. Le mot n'est attesté en français qu'au XIX^e siècle, dérivé du mot anglais *desport* qui désignait d'abord l'amusement, en somme, le jeu. L'ère industrielle capitaliste a contribué à façonner un nouvel idéal du sport tourné vers le dépassement de soi, l'amélioration de la performance, le record mesuré, l'investissement chiffré. Le programme questionne à sa manière ces impératifs de compétition : *Matti Ke Lal* mêle lutte sportive et politique pour l'indépendance ; par-delà le sport, dans *Beach Flags* on renonce à la compétition pour revendiquer une solidarité féminine ; *Allonge ta foulée !* place la tendresse humaine avant l'ambition ; *Les baleines ne savent pas nager* aspire à l'inclusion au mépris des règles ; cas limite, *Les Indes galantes* présente une synthèse où la performance, loin de toute compétition, devient une fête collective.

LES LIEUX DU STADE

Reflats de la mondialisation, les pratiques sportives n'en demeurent pas moins profondément attachées à des particularismes culturels que reflète également le programme : trait géographique (la lutte pelwahnî indienne, au centre de *Matti Ke Lal*), reflet de codes sociaux et politiques (*Les Indes galantes* fait se rencontrer les Iroquois fantasmés de la « forêt paisible » de Rameau avec une *battle* de krump), ou marqueur de genre (*Beach Flags*, *Les baleines ne savent pas nager*). Il est également frappant de noter que le sport a ses lieux, espaces codifiés coupés du monde extérieur le temps de l'entraînement, qui se fait inlassablement dans l'ombre : piscine fermée (*Les baleines ne savent pas nager*), piste derrière un mur à l'abri des regards (*Beach Flags*), stade grillagé et ceinturé par la banlieue muette (*Allonge ta foulée !*), akhara quasi rituel (*Matti Ke Lal*). Or chacun de ces lieux clos s'ouvre possiblement, le temps de la mise en lumière médiatique (*Beach Flags*), pour la gloire (*Matti Ke Lal*), pour le spectacle (*Les baleines ne savent pas nager*, *Les Indes galantes*) et pour la beauté d'une image.

Xavier Orain

1. Georges Vigarello, *Histoire*, éd. Le Pommier, 2018.

2. Thierry Terret, *Histoire du sport*, éd. PUF, 2007.



RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES ET NUMÉRIQUES

SUR LE SPORT

- *Courir*, Jean Echenoz, éd. de Minuit, 2008.
- *Le Football, ombres et lumière*, Eduardo Galeano, éd. Lux, 1995.
- *Sport et civilisation, la violence maîtrisée*, Norbert Elias, éd. Fayard, 1986.
- *Homo Ludens*, une collection de livres éditée par l'INSEP qui propose des entretiens autour du sport avec diverses personnalités : Paul Virilio, Boris Cyrulnik, Edgar Morin, Michel Serres, Philippe Descola, Yves Coppens...

SUR LE LIEN ENTRE SPORT ET CINÉMA

LIVRES

- *Sport et Cinéma*, Julien et Gérard Camy, éd. du Bailli de Suffren, 2016, rééd 2021.
- *Sport et cinéma, la technique à l'épreuve du réel*, Thomas Bauer (dir.), éd. PU de Limoges, 2023.
- *Le Foot à l'écran*, Julien et Gérard Camy, éd. Hugo Image, 2021.
- *Moteur ! L'anthologie du sport auto au cinéma*, Alexandre Penigaut, éd. CultuRacing, 2014.
- *La Boxe à Hollywood, de Chaplin à Scorsese*, David Da Silva, éd. LettMotif, 2017.
- *La Boxe au cinéma*, Philippe Durant, éd. Carnot, 2004.

REVUES

- Positif, *Cinéma et sport* (dossier), n°740, oct.2022.
- Desports, *Sport et cinéma*, n°8, 2016.

ARTICLE

- « Le cinéma ment, pas le sport », entretien avec Jean-Luc Godard, L'Equipe, 9 mai 2001.

RADIO

- *Sport et cinéma, un mariage de raison*, par Rafael Wolf, émission Vertigo, RTS.
- *Filmer le sport*, par Antoine Guillot, émission Plan Large, France Culture, 16 juin 2018.

LA FICHE NUMÉRIQUE

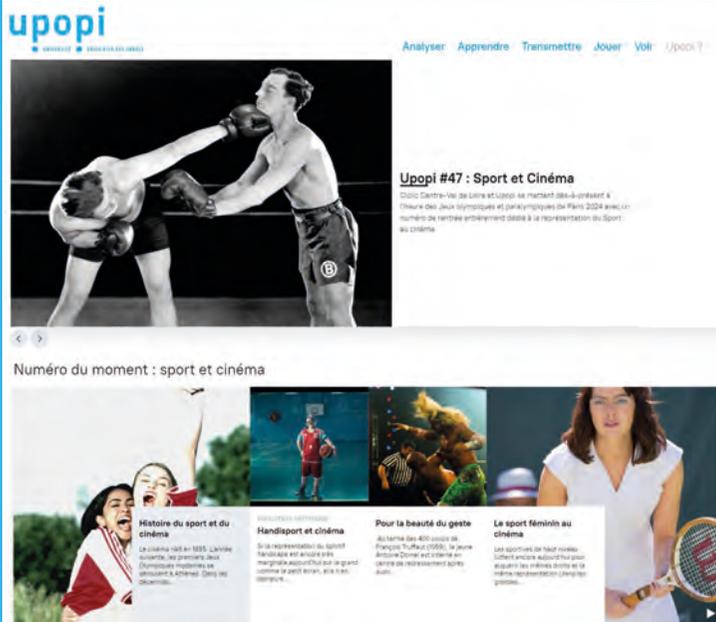
Une fiche sur le programme de courts métrages vous est proposée en complément de ce livret. Elle sera accessible en ligne (novembre 2023) depuis <http://ciclic.fr/lyceens>.

Cette fiche numérique vous invite à déambuler librement à travers les films du programme [visibles en ligne avec un mot de passe qui vous sera communiqué par mail], des analyses de séquence, des jeux autour de l'analyse filmique pour vous et vos élèves, et bien d'autres ressources pédagogiques enrichissantes (images

échos, entretiens avec les réalisateurs). Depuis cet espace, vous pourrez découvrir également des courts métrages entrant en écho thématique avec les films du programme « À vos marques ! ».

SUR LE COURT MÉTRAGE

- *Bref, la revue du court métrage* : éditée par l'Agence du court métrage, cette revue consacrée au format court est accompagnée d'une sélection de films en DVD. À suivre aussi sur le web : <http://www.brefmagazine.com>.
- *Une encyclopédie du court métrage français*, de Jacky Évrard et Jacques Kermabon (dir.), Festival Côté court/Yellow Now (2004).
- Le Kinétoscope : plateforme pédagogique de l'Agence du court métrage, le Kinétoscope met à disposition un vaste catalogue de films visionnables en ligne et dont les droits ont été acquis pour un usage pédagogique. Renseignement et abonnement : <http://www.lekinetoscope.fr>.



The screenshot shows the Upopi website interface. At the top, the Upopi logo is visible with the tagline 'ANALYSER APPRENDRE TRANSMETTRE JOUER VOIR'. Navigation links include 'Analyser', 'Apprendre', 'Transmettre', 'Jouer', and 'Voir'. The main content area features a large image of a boxing match. Below it, a section titled 'Upopi #47 : Sport et Cinéma' is displayed. The interface also shows a grid of smaller articles with titles like 'Histoire du sport et du cinéma', 'Handisport et cinéma', 'Pour la beauté du geste', and 'Le sport féminin au cinéma'. At the bottom, a blue banner reads 'NUMERO D'UPOPI SPORT & CINÉMA'.

En septembre 2023, Ciclic Centre-Val de Loire a publié sur sa plateforme pédagogique Upopi, un numéro dédié à la représentation du Sport au cinéma. Au programme de ce numéro à retrouver sur upopi.ciclic.fr :

- une frise chronologique sur l'histoire du cinéma à travers le motif du sport,
- des parcours pédagogiques pour savoir « Comment filmer le geste sportif ? », et « Explorer le cinéma d'animation par la danse »,
- des analyses vidéo sur : la représentation du sport féminin à l'écran, les sportifs devenus acteurs, ou encore le motif du sport dans les films issus des catalogues *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*,
- des articles illustrés sur : la représentation du handisport au cinéma, les différences entre mise scène télévisuelle et cinématographique du sport,
- le jeu « 27 plans » pour apprendre à cadrer un plan de cinéma comme on cadre un tir au but,
- des courts métrages et des films d'archives libres d'accès.

Lycéens et apprentis
au cinéma en Île-de-France
est coordonné par l'ACRIF
et les Cinémas Indépendants Parisiens,
avec le soutien de la Région Île-de-France,
de la DRAC Île-de-France, du CNC et
le concours des rectorats de Créteil, Paris,
Versailles ainsi que des salles de cinéma
participant à l'opération.



acrif

CINÉMAS
INDÉPENDANTS
PARISIENS



« Mais où sont passés Bruce Lee,
Rita Hayworth, Serge Daney, King Kong
et Jacques Demy ? »

Réponse : ils sont sur
upopi !

upopi

● UNIVERSITÉ ● POPULAIRE DES IMAGES

4 bonnes raisons de suivre upopi

- un webmagazine pour découvrir les coulisses et l'histoire du cinéma
- une plateforme pédagogique pour comprendre et analyser les images en mouvement
- un cours en ligne pour apprendre le vocabulaire cinématographique en s'amusant
- c'est gratuit !

upopi.ciclic.fr 