



HAL
open science

DE LA RUE AU STADE : POINTS DE VUE CINÉMATOGRAPHIQUES

Jean-Pascal Fontorbes, Anne-Marie Granié

► **To cite this version:**

Jean-Pascal Fontorbes, Anne-Marie Granié. DE LA RUE AU STADE : POINTS DE VUE CINÉMATOGRAPHIQUES. U-SPORTS Université de Franche Comté. Sports de rue et vidéo, sous la direction de Gilles FERREOL et Sébastien HAISSAT, 2014. hal-02044403

HAL Id: hal-02044403

<https://hal.science/hal-02044403>

Submitted on 21 Feb 2019

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

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

Chapitre X

DE LA RUE AU STADE : POINTS DE VUE CINÉMATOGRAPHIQUES

Jean-Pascal FONTORBES¹ MCF HDR Cinéma

« *L'instituteur au cours moyen me donnait des « bouffes » parce que j'arrivais de la récréation en sueur* » (Jean Trillo, 2014, extrait d'entretien filmé).

Nos travaux de création et d'analyse filmiques depuis notre première production en 1981 sont consacrés notamment au dévoilement des constructions identitaires personnelles et collectives, sociales, professionnelles, culturelles et sportives. Nos observations se centrent sur les interactions sociales. Le cinéma nous oblige à nous interroger sur la manière dont est représenté le monde dont sont mises en scène les identités. L'écriture cinématographique est pertinente pour la lecture audiovisuelle des récits et des pratiques.

Les valeurs sportives n'existent pas indépendamment des acteurs. C'est à partir de l'empirie, des observations de terrain, des récits et des pratiques recueillis et filmés que nous tentons de comprendre comment le sport prend place dans la rue, dans l'espace public, dans l'espace ouvert et de saisir les mécanismes des constructions sociales et corporelles qui lui sont liés.

Notre analyse est contextualisée : elle prend en compte des aires géographiques et culturelles différentes. Le premier film se situe dans un village du Sénégal et en France, le second en Argentine et d'abord dans la banlieue de Buenos Aires, le troisième dans un village des Landes. Nous nous intéressons, plus particulièrement, à l'enfance et à l'adolescence. Nous croisons pratiques sportives, jeunesse et lieux.

Notre propos est construit à partir de trois extraits de films, deux documentaires et une fiction qui ont en commun de rendre compte de réalités vécues, à partir d'histoires de vie de trois sportifs de haut niveau :

« *Comme un lion* » de Samuel Collardey, 2011

Mitri est un adolescent qui habite un village au Sénégal. Comme tous les jeunes de son âge, il joue au football dans la rue en rêvant de devenir un grand footballeur. Repéré par un recruteur, il arrive en France. Le parcours de la rue au stade est semé d'embûches.

« *Maradona by Kusturica* », d'Emir Kusturica, 2008

¹ Maître de Conférences HDR en Cinéma, Ecole Nationale de Formation Agronomique, Toulouse

Ce film retrace la vie de Maradona, depuis son enfance dans le quartier de Fiorito à Buenos Aires lorsqu'il rêvait de gagner la Coupe du Monde de Football.

« 12 ½ » de Jean-Pascal Fontorbes et Anne-Marie Granié, 2010

André Boniface raconte un certain esprit rugby des années soixante qu'il pratiquait avec son frère Guy, disparu en pleine gloire.

Chaque film est représenté ici par des photogrammes significatifs.

∴

I. LE BALLON, LA RUE, MOI ET LES AUTRES

Il nous semble essentiel de replacer les pratiques sportives collectives « informelles », qui se déroulent dans la rue, dans des espaces différents aux dimensions fluctuantes et tous terrains, comme expressions ludiques participant de la construction identitaire du je, du nous et des autres. Les références sur lesquelles nous appuyons notre argumentaire proviennent de recueils de récits de joueurs de football et de rugby.

Le premier extrait de *Comme un Lion* est le début du film. Il s'agit d'un long plan séquence au cours duquel le jeune Mitri traverse le village en courant à travers des rues où des jeunes jouent au football. Nous sommes au Sénégal. Cette séquence nous offre une synthèse ordinaire de la vie, et extraordinaire pour notre démonstration sur l'importance du football dans ces pays : comme forme de jeu, d'expression de soi, de rencontre et d'opposition à l'autre, de construction identitaire individuelle et collective, de rêve d'une éventuelle réussite sociale.

Photogrammes 1 et 2 *Comme un lion*



Le football dans la rue, dans le mouvement proposé par la caméra, est orienté vers le stade où peut-être un recruteur repérera un de ces jeunes. Toute la société villageoise jeune et moins jeune tourne autour du joueur de football.

Tout va très vite. Le temps renvoie au temps du jeu, au temps cyclique de l'enfance et de l'adolescence, au temps de construction de l'expérience de l'individu dans sa relation au ballon et aux autres. « *Tantôt j'ai un corps, tantôt je suis mon corps* » (Ardoino, 1982, p. 142).

Le jeune Mitri a bien cette réalité de conscience, et la construction de son imaginaire le projette jusqu'à se voir réussir en France. Il est à la fois ici au village et ailleurs (en France). De l'espace proche restreint, contraint qu'est la rue, il rêve d'un espace lointain, d'un autre pays : la France.

La séquence et le film dans son ensemble nous montrent que l'essentiel est dans la proximité et les relations humaines. Chacun se raconte son histoire, s'oppose puis se resserre autour de celui qui est « repéré ». Chacun rêve à partir de l'histoire de l'autre. On est tenté de croire à la construction d'un corps collectif (les copains, l'équipe) et, en même temps, c'est le corps individuel qui s'exprime d'abord, s'affirme ou s'effondre. En parallèle au jeu au pied de rue, on assiste à une séquence de jonglage avec le ballon, on retrouvera cette même attitude avec Diego Maradona, enfant dans le film d'Emir Kusturica, gestes techniques gratuits puisqu'ils ne sont pas utilisés lors des matches, mais qui exhibent la maîtrise corporelle de la tête au pied en passant par les épaules et les bras avec le ballon.

Photogrammes 3 et 4 *Comme un lion*



Photogrammes 5 et 6 *Comme un lion*



La caméra joue avec le jeune qui joue le ballon, les autres jeunes courent à côté. La présence sera consacrée lorsqu'un d'entre eux recevra le ballon. La passe, c'est le lien. Le lien de la passe dans la rue, c'est aussi le lien au lieu, le lien à l'autre. C'est au fond l'expression d'un rapport au monde (à son monde). La course de Mitri pieds nus pour aller retrouver ses copains est filmée dans la rue. La rue est symbole de l'aire de jeu. Mitri contourne les obstacles (adversaires pour aller au but), les évite, les feinte comme sur le terrain. La rue encombrée de charrettes, de femmes et d'hommes en activités constitue un terrain d'entraînement sur lequel sport et vie sont liés.

Photogrammes 6 et 7 *Comme un lion*



II. L'ÉMOTION, L'INCORPORATION DES GESTES ET DES SENSATIONS DU JEU

Dans les deux autres films de notre corpus, les sportifs parlent de leur enfance, du jeu, du corps, des sensations et des émotions. La notion de jeu est associée à celle de plaisir. Quand on joue avec les copains au football, au rugby, on construit une famille de jeu avec des

accords et des désaccords. Un peu plus tard, on sera pour ou contre tel ou tel membre de la famille.

Tout commence dans la rue, dans le quartier, dans son quartier dans lequel on construit son premier territoire de jeu.

Photogramme 8 *Maradona by Kusturica*



Photogrammes 9 et 10 *Maradona by Kusturica*



Emir Kusturica a fait un film sur et avec Diego Maradona. Dans une séquence « récit filmé », Maradona parle de manière spontanée de son enfance et des lieux où il a joué et éprouvé des pratiques du football. Il raconte des sensations et des émotions ressenties dans la construction sociale et personnelle de son corps sportif. Cette partie du récit évoque l'organisation de l'espace : la maison, la cour, comme aires de jeu, et le temps consacré au jeu dehors : dans la rue, sur le terrain vague ou autre espace public ouvert. Avec Maradona, on entre dans le vécu corporel empreint de spontanéité et d'authenticité. *El pibe de oro* choisit de dire les choses du football de son enfance à la caméra (à Emir Kusturica). C'est une sorte de langage corporel construit sur les sensations et les émotions.

Nous empruntons à Jean-Marie Brohm l'expression « *d'existentialisme corporel* » avec « *ses exigences de recours à la voie royale de la sensation pour l'accès au corps véritable* » (Brohm, 1982, p. 127). Mais nous lui attribuons un sens particulier : celui que nous livre Maradona lorsqu'il exprime ses qualités sportives en lien avec les sensations imprimées dans son corps lorsqu'il jouait, gamin, avec ses copains, même la nuit tombée. Le fait de jouer de nuit aurait facilité l'impression des pratiques corporelles sportives pour jouer en collectif, pour voir les buts sans les voir, c'est-à-dire les deviner, pour sentir la présence du ou des partenaires ou des adversaires. Diego Maradona parle ainsi de la construction de son talent : « *Tout petits, on jouait déjà au foot. On ne voulait jamais s'arrêter. Jouer, coûte que coûte, même la nuit. On ne voyait plus le ballon. Écoute bien, je vais te dire : on jouait la nuit et, du coup, le jour on était meilleurs, parce que la nuit on avait déjà tout intégré. Et après, on savait se trouver tout de suite. On était plus rapides, plus précis. C'est comme si tu étais dans le brouillard. Tu sais pas trop où est le but, la ligne médiane. Le ballon t'échappe. C'est comme si tu jouais les yeux fermés. Et tu les ouvres et, tout à coup, tu as davantage la notion du terrain, des cages, de l'adversaire* » (Maradona, in Kusturica, 2008, extrait d'entretien filmé.)

A ce moment dans le film, il se re-installe dans son corps d'enfant et dans des sensations qu'il n'a jamais perdues. Le choix du réalisateur de filmer Diego Maradona dans sa maison d'enfance, dans laquelle il n'était pas revenu depuis plusieurs années, met en lien le lieu et le récit et contribue à faire resurgir les souvenirs.

Le retour sur soi, sur son corps frais, apprenant, disponible, inventif et à l'écoute est une force extraordinaire pour Maradona dans son rapport au corps, avec son corps aujourd'hui meurtri, déformé par les méfaits de la drogue et réprouvé par le regard que lui et les autres portent sur lui.

Cette séquence réhabilite Maradona, elle nous permet d'apprécier les liens entre Maradona et Kusturica et bouscule les discours négatifs qui sont véhiculés sur lui. On mesure ici la portée cinématographique comme empreinte, la force de l'image et du récit.

Photogramme 11 Maradona by Kusturica



III. L'ENFANCE ET LES VALEURS DE L'IDENTITÉ SPORTIVE

« *Le corps constitue la base et le support privilégié du sentiment d'identité* » (Lipiansky, 1998, p. 23.) Le réalisateur Jean-Pascal Fontorbes a placé André Boniface dans une situation sociale qui est celle de nous raconter son histoire de vie de joueur de rugby avec son frère Guy (mort à 30 ans), de se la raconter et de la raconter en même temps à Guy.

Filmé devant un, miroir, la représentation de soi est centrale avec sa composante affective, « *l'estime de soi* », (Erikson 1972). André Boniface parle des tensions, des émotions, des sensations. Du fait de sa propre pratique rugbystique, Jean-Pascal Fontorbes savait tout cela, mais les manières de dire d'André en disent long sur l'importance qu'il accorde à son physique, à sa condition physique et au physique de Guy.

Photogrammes 12 et 13 12 ½



« *Tout le monde pensait que je courrais facilement, que je ne forçais pas, que c'était la nature qui m'avait donné ça. Je l'ai beaucoup travaillé (...) J'ai beaucoup essayé d'apprendre*

à courir, à avoir des sensations de course, à regarder bien de tous les côtés, à lever la tête, à savoir ce qui se passait autour de moi dans le terrain. Tout ça, je l'ai travaillé, il ne faut pas penser que c'est venu comme ça naturellement... » (André Boniface, in Fontorbes et Granié, 2010, extrait d'entretien filmé.)

Le langage et les attentions portées au corps constituent des dispositions d'actions sportives, voire même des modèles dans le récit d'André Boniface. Ce sont des valeurs exprimées comme conditions de la réussite. Le corps sportif est en perpétuelle construction. Celui dont il est question ici correspond à un « temps », une époque. La préparation ludique du corps et de ses expressions est différente aujourd'hui.

Il n'y a pas d'apprentissage et de jeux sportifs en dehors des contextes temporels et sociaux. La technique gestuelle acquise est un indicateur d'identité liée à des qualités de persévérance et d'efforts. Mais ce qui se dégage, c'est avant tout la notion de plaisir. André et Guy Boniface ont partagé la découverte de ce plaisir de jouer ensemble dès l'enfance dans l'environnement de leur vie quotidienne.

Photogramme 14 12 ½



L'enfance, les jeux de rugby et les apprentissages sont au centre de notre analyse : « En sortant de l'école, la première chose que l'on faisait, il y avait une grande place publique, on posait le cartable là, et on jouait au rugby pendant une heure avec tous les copains de l'école. Après, nous (Guy et moi), on repartait vers la Place des Tilleuls qui était la place de notre maison. Et là, tous les soirs, on faisait des matches avec Guy, on faisait des cadrages débordements aux arbres. C'était facile parce que l'arbre était immobile, mais c'était quand même l'habitude de prendre ce geste de passer à côté, de l'éviter parce que de toutes manières l'arbre était plus costaud que nous, on se serait fait mal. C'était déjà une idée de ce qu'allait être notre jeu, notre système pendant toute notre carrière ». (André Boniface, in Fontorbes et Granié, 2010, extrait d'entretien filmé.)

Le récit de ces jeux révèle la construction personnelle et sociale mutuelle de deux frères qui grandissent l'un avec l'autre, l'un par rapport à l'autre, les deux par rapport aux autres. André et Guy différents mais aussi les mêmes dans le lien qui les unit. Ainsi se sont construits les liens dans le partage des émotions rugbyistiques, les liens tissés dans les lieux de liberté (les places...), les liens qui s'exprimeront jusqu'au stade lorsqu'ils joueront côte à côte. La séquence filmée des mains des deux frères qui se frôlent après « *une phase de match réussie* » conclut la construction de la complicité née dans leurs « aires » de jeu au village : « *Nous, notre jeu, il a été basé sur un système offensif qui a été la continuité de tout ce qu'on a appris sur la place publique et puis sur la Place des Tilleuls. Faire des passes pour nous, c'était quelque chose de capital. On n'avait pas de ballon, on avait des bérêts dans lesquels on mettait du papier et puis on fermait bien. On faisait des passes, comme on ne pouvait pas taper des coups de pieds avec le bérêt, on faisait des passes* ». (André Boniface, in Fontorbes et Granié, 2010, extrait d'entretien filmé.)

Photogrammes 15 et 16 1/2



Le dehors : près de la maison, dans un espace connu et pratiqué comme la Place des Tilleuls, « *on faisait des cadrages-débordements aux arbres* ». L'école et les souvenirs du premier ballon de rugby en cuir, le jeu du courage face à la locomotive sur la voie ferrée sont des moments de l'enfance reconstruits par la mise en scène et le montage à partir des souvenirs d'André Boniface. « *La mémoire n'est pas une question d'accumulation d'informations mais d'assimilation et d'oubli, de condensation et déplacement (comme le rêve, comme le montage du film) ; sans ce travail affectif d'élaboration et de transformation (avec ses refoulements, ses inventions, ses retrouvailles), il n'y aurait pas d'actualisation, pas de réinvestissement du su dans le vécu et du vécu dans le su* » (Niney 1995, p.62). Le corps d'André Boniface est façonné par tous les apprentissages de l'enfance. Si ce n'est pas dans la

rue, on pourra s'accorder que la place du village, la voie de chemin de fer y ressemblent parce que ce sont des espaces publics partagés, ouverts.

Le temps, la mémoire et l'identité narrative constituent les éléments du montage. Les souvenirs de Jean-Pascal Fontorbes se mêlent au souvenir d'André Boniface. Dans une lettre à ce dernier, celui-ci évoque le rugby dans la rue qui fixe une gestuelle et une certaine formation ludique :

« On est les Boni... Vous êtes les All Black... »

Dans ma rue, les Boni ont joué contre les All Black, et, en mémoire, est resté longtemps sur le rebord d'une fenêtre le score du match écrit à la craie. Je ne me souviens plus du résultat, peu importe...

J'ai été André et Guy à la fois...

J'ai gardé le piquant du goudron des matches "à ceinturer" dans la cour de récré, la clameur du vent dans les marronniers, adversaires supplémentaires, où à chaque coup le cadrage débordement était à la fois inévitable et facile ; l'odeur et la sensation du cuir, tantôt graissé ou ciré, mouillé ou desséché, râpé ou lisse ; et surtout le geste du passeur...de rêves. » (Fontorbes, 2013, p. 52.)

La rue où tout en se confrontant aux autres, en imitant les gestes de nos modèles, en jouant sans contraintes, en improvisant les règles, on acquiert les valeurs sportives. Comme le dit Pierre Berbizier dans une chronique de l'*Équipe Magazine* du 26 avril 2014, « *l'enfance et l'adolescence sont les piliers de la formation. Notre imaginaire se construit dans les jeux du quotidien. J'étais un jeune judoka qui reçut une formation naturelle de rugbyman en jouant dans la cour de l'école, sur la place quand on allait "à confesse", ou devant l'arrêt du bus scolaire. Tu joues pour combattre dans ces jeux de rue. Tu découvriras plus tard qu'il faudra combattre pour jouer* ».

∴

La rencontre, le partage, les émotions dans le jeu contribuent à la construction de soi et, dans les exemples filmiques analysés, la rue, l'espace public jouent un rôle dans la socialisation, la connaissance de soi, de son corps, avec ses atouts et ses limites. Nous sommes dans le temps de l'enfance et de l'adolescence. Le temps de la rue dans les pays du Nord, pour la pratique du football et du rugby, n'a plus la même place aujourd'hui que dans les années soixante. Les

stades et les centres de formation ont maintenant droit de cité. Pour autant, peut-on-dire que « taper dans un ballon », « jouer au ballon » ne sont plus de mise hors des lieux sacrés pour cela ? Les films que nous avons analysés nous montrent que la pratique sportive de la rue au stade est une forme ludique de l'accomplissement se soi. Le cinéma parce qu'il fixe les choses contribue à la transmission d'un individu à l'autre, d'une génération à l'autre, et rend compte du passage de l'être soi à l'être quelqu'un.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARDOINO Jacques (1982), « Éloge de la complexité », *Esprit*, n° 2 février, pp.142-151.

BERBIZIER Pierre (2014), « La grandeur d'être un petit », *L'Équipe Magazine*, 26 avril, p.18.

BROHM Jean-Marie (1982), « Corps et pouvoir : l'emprise au corps », *Actions et recherches sociales*, n° 1, mars, pp. 113-130.

ERIKSON Erik (1972) *Adolescence et crise, la quête de l'identité*, trad. fr., Paris, Flammarion (1^{ère} éd.en anglais 1968).

FONTORBES Jean-Pascal (2013), « *La mise en scène des identités. Constructions scientifiques au croisement de mon cinéma et d'une sociologie* », mémoire HDR, Tome 3, Université de Toulouse Jean Jaurés.

LIPIANSKY Edmond-Marc 1998, « L'identité personnelle » in RUANO-BORBOLAN Jean-Claude(sous la dir. de), *L'Identité. L'individu, le groupe, la société*, sciences humaines, Auxerre, pp. 21-27.

NINEY François (1995), « De l'actualité à l'archive », *IMAGES documentaires*, n° 20, pp. 61-72.

FILMOGRAPHIE

COLLARDEY Samuel (2011), *Comme un soleil*, 1h42mn.

FONTORBES Jean-Pascal et GRANIE Anne-Marie (2010), *12 1/2*, 58mn.

KUSTURICA Emir (2008), *Maradona by Kusturica*, 1h35mn.