



Le rugby et la mise en scène des corps. “ Le rugby dans le cuir ”(1985) un parti pris documentaire.

Jean-Pascal Fontorbes

► To cite this version:

Jean-Pascal Fontorbes. Le rugby et la mise en scène des corps. “ Le rugby dans le cuir ”(1985) un parti pris documentaire.. Sciences de la société: Les cahiers du LERASS, 2007, Sports et médias, N°72. hal-02044827

HAL Id: hal-02044827

<https://hal.science/hal-02044827>

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.

Le rugby et la mise en scène des corps. « Le rugby dans le cuir »(1985) un parti pris documentaire.

Jean-Pascal Fontorbes

Le contexte du film. Un paysage de rugby .

Porter un regard original sur le rugby des années 80, cela signifiait pour moi éviter tous les lieux communs et les stéréotypes qui jalonnaient la plupart des reportages sur ce sport. Lorsque j'ai commencé à travailler sur le rugby, il n'existait pratiquement aucun film sur cette pratique sportive¹. Le rugby des années 80 était porteur à mes yeux des rouages du fonctionnement de la société. Je voulais donc appréhender ce phénomène à la manière de Marcel Mauss comme « un fait social total »² que la représentation cinématographique révélerait. La richesse des expressions culturelles contenues dans la pratique et la passion rugbystique méritait ce processus d'effet miroir comme effet d'appropriation et d'affirmation de l'identité culturelle d'un groupe. On peut aussi imaginer une forme capable d'expliquer ou de comprendre un groupe social inscrit dans un espace particulier, une activité sociale à mettre en rapport avec une autre.

J'ai alors travaillé autour de l'idée principale qui consistait à montrer que le rugby était lié à une pratique socio-économique et culturelle et qu'il s'inscrivait comme marqueur d'identité locale et comme culture à part entière ; « le rugby est un monde social »³ Des facteurs culturels, socio-économiques et géographiques ont contribué au choix du club de rugby.

¹ On peut citer « Score » (1980), film de Arthur Everard ,musique de Tchaikovski , sur la tournée de l'équipe de France en Nouvelle Zélande en 1979, mais qui de mon point de vue est plutôt un genre de clip d'une trentaine de minutes, à base uniquement de ralentis . En ce qui concerne la plupart des films de fiction, les incursions rugbystiques « sonnent faux ».

² Mauss Marcel (1994), Le fait social total, Paris, Puf.

³ Pociello Christian (1981), Pratiques sportives et demandes sociales, INSEP, Mission Recherche : Unité Histoire et Prospective des Sports, Rapport CORDES.

Graulhet était une petite ville , mono industrielle en milieu rural, isolée géographiquement, « *le train n'y arrive pas, et il n'y a pas d'hôpital* »⁴ ; où l'émergence de l'identité locale me semblait être très importante.

En prenant ce paysage particulier de Graulhet, où la tradition rugbystique était très vivace, j'ai fait le pari de montrer comment en fonction de sa composition socio-démographique, de sa situation géographique, de son économie (en particulier de son industrie du cuir), de sa tradition, de sa mentalité, l'équipe de cette ville aura tendance à exploiter et à mettre en scène ses qualités culturelles propres, à travers un style de jeu particulier auquel l'imaginaire social de la communauté va immédiatement trouver un sens et s'identifier.

J'ai établi tout au long de la recherche qui a précédé le film les liens entre le rugby et la société Graulhétquoise dans laquelle il est immergé. Cet axe de réflexion s'est appuyé en particulier sur les travaux de Pierre Bourdieu développés dans son chapitre « comment peut-on être sportif ? »⁵ J'ai mis en parallèle : le développement économique de Graulhet et les grandes étapes de la vie du club pour voir si le rugby ressentait les crises ou les périodes de prospérité économique ; la division technique du travail à l'usine et sur le terrain ; la rudesse du métier de mégissier et la rudesse du métier de rugbyman ; la configuration spatiale de Graulhet : ville austère, grisâtre, éloignée de toutes voies de communication, et, le style de jeu Graulhéttois : âpre, dur, agressif, *le rugby de tranchée* ; la vaillance de l'ouvrier mégissier, et le joueur qui n'hésite pas à *mouiller son maillot*. La *propreté* d'un maillot était l'objet de railleries. A Graulhet on valorisait un travail qui suppose un contact étroit avec la terre, une application à *labourer* le terrain. « *On va leur faire brouter l'herbe* »⁶. À Graulhet on était plus *terriens* qu'*aériens* comme le dit Christian Pociello « le dur labeur collectif de la mêlée inspirera invariablement les images de la *fosse* ou de la *mine*, de la *chambre des machines*, ou de la *soute* qui représentent les plus sombres, les plus profondes et les plus chaudes évocations de ces lieux où le travail industriel le plus astreignant trouve précisément ses formes les plus souterraines.»⁷

J'ai tenté d'expliquer comment la communauté villageoise *existe* par l'intermédiaire de son équipe, se reconnaît à travers elle, c'est-à-dire se distingue.

⁴ Parole du président du Sporting Club Graulhéttois.

⁵ Bourdieu Pierre (1990), Questions de sociologie, Paris, Minuit.

⁶ Paroles de joueurs

⁷ Pociello Christian (1983), Le Rugby ou la guerre des styles, Paris, A. M. Métailié.

Attendant de ses joueurs qu'ils reflètent les qualités, les valeurs du groupe, la société graulhétquoise s'identifie *au rugby* en s'appropriant le succès de son équipe, la renommée de tels joueurs, et affirme son appartenance locale par la symbolique des couleurs, de la matière : le cuir ; par ses chants et ses incantations. Ainsi le rugby devient expression de cette communauté. Les dirigeants, les entraîneurs et même les joueurs ne s'y trompent pas, car ils font référence constamment, à l'appartenance au clocher pour se former une solidarité de groupe. J'ai pris différents exemples saisis lors de la phase d'observation : les discours des dirigeants, la motivation des joueurs orchestrée par l'entraîneur, le cri de fusion de l'équipe avant l'entrée sur le terrain.

Si c'est à travers le rugby comme j'ai voulu le montrer, que l'identité culturelle de la communauté sera la plus mise à l'épreuve, c'est parce que je pense qu'il est le phénomène culturel le plus important de la ville, et qu'il fonctionne comme culture à part entière autour des années 80 . La cérémonie sacrée du match dominical⁸, au cours de laquelle la communauté réunie voit ses représentants défendre l'honneur local face aux autres, les joueurs de l'autre ville, fait partie d'un rituel avec ses règles, ses codes, ses interdits et ses défoulements.⁹

La construction filmique.

Comme je l'ai évoqué, le rugby des années 80 est porteur des rouages du fonctionnement de la société ; il renvoie à la fête qui rassemble, qui divise et qui se veut régulatrice de conflits latents. Il était aussi l'expression d'un « coin » particulier, d'une manière de vivre.

⁸ Après le repas qui finit toujours par les gâteaux du jour du seigneur (religieuses, éclairs, millefeuilles, babas au rhum...) « *On va au rugby* ».

⁹ Aujourd'hui avec le top 14, le rugby est différent. Tout comme il y a des tomates hors sol, des élevages hors-sol, il y a maintenant des équipes hors-sol, les supporters ne s'y reconnaissent pas toujours et le sport perd de son identité territoriale. Le rugby n'est plus en relation avec le monde du travail. Si ce n'est qu'à la limite il est considéré comme un travail rémunéré. Le spectateur paye pour voir le travail bien fait. La bulle du professionnalisme prend le risque de couper le contact entre les joueurs et la ville, Du fait du recrutement large on assiste à une déterritorialisation du rugby au sens de l'implantation au détriment de l'enracinement.

L'idée principale consistait à montrer que le rugby s'inscrit comme marqueur d'identité locale et comme culture à part entière. J'ai voulu que se crée une dynamique de récit autour du thème principal et ne pas m'en tenir à la seule beauté des images. J'ai décrit un cadre particulier dans lequel le décor du film est la ville de Graulhet, ville du cuir. Tout au long du film on sent ce décor peser sur l'action. La ville ressemble à son équipe et l'équipe ressemble à sa ville. C'est la preuve de l'identification parfaite. La mentalité fermée, ouvrière et virile se reflète dans le style de jeu particulier de son équipe de rugby. « *Il est difficile de trouver un club dans lequel l'esprit de corps ainsi que la vaillance et le courage sont autant glorifiés qu'au Sporting Club Graulhérois.* »¹⁰. Le difficile métier de mégissier se reflète dans le jeu dur du rugby. Ces mégissiers en laissant aux vestiaires leurs bottes et leurs bleus de travail pour revêtir l'habit de lumière rouge et noir deviennent des « héros » auxquels la communauté villageoise s'identifie car ils représentent et défendent les qualités et les valeurs culturelles du groupe. Cette logique du récit s'articule autour de trois parties . La première partie , montre la ville qui vit au rythme du rugby, la deuxième partie, rentre dans l'intimité du joueur : sur le terrain, dans le vestiaire, dans la frontière hommes femmes, avec les paroles de femmes ; la troisième partie, donne à voir l'expression de la communauté, production et reproduction de l'identité rugbystique... Le jeu et la fête.

Cinq mouvements pour un film..¹¹

Tout au long du film la ville de Graulhet (le décor) pèse sur l'action. Le prologue du film donne d'entrée la tonalité. Les rues étroites de Graulhet sont désertes, les usines vides pointent dans le ciel leurs cheminées, la rumeur du stade puis la musique répétitive nous entraînent dans le tunnel des vestiaires où les joueurs attendent. Les visages sont fermés, concentrés, « vaselinés », puis on revient dans les usines où la seule présence est celle des peaux tannées, qui

¹⁰ Bordenave Marcel (1965), L'Equipe magazine, n° 8.

¹¹ Dans le film les cinq matches retenus sont montés comme différents mouvements d'une symphonie.

sèchent. Le rugby dans la peau ou plutôt dans le cuir à Graulhet¹², c'est en quelque sorte pour les ouvriers mégissiers entrer dans la peau de rugbyman, pour vendre cher sa peau, afin d'avoir la peau de l'adversaire, pour l'exposer en guise de trophée. A Graulhet le rugby est bien une histoire de peau.

Chaque mouvement, suit une logique de récit :

- le premier mouvement, c'est le match qui montre l'intensité du combat collectif, l'affrontement ponctué par des flashes de récupération, les gestes de contact entre partenaires et les chocs entre adversaires.. Son rythme est calqué sur le rythme propre du rugby, on entre ainsi dans le vif du sujet.

- le deuxième mouvement, c'est le match qui rend compte du côté esthétique du jeu, de la beauté des gestes avec les effets de changement de rythme décortiqués au ralenti.

- le troisième mouvement, c'est le match qui se déroule dans un décor surréaliste, le match vécu par un joueur «groggy » sur le terrain qui court ne sachant pas où il va, les yeux brouillés d'images saccadées, les oreilles saoulées de chocs et de sons qui se cognent dans sa tête. J'ai voulu donner une représentation picturale du rugby, à la manière de Nicolas de Staël dans son travail sur le football en 1952. Nicolas de Staël assiste, pour la première fois à un match de football en nocturne au Parc des Princes, France-Suède . *Il rentre fou de joie, il va peindre toute la nuit. Il peint comme un boxeur, le chaos des couleurs, les masses et les volumes, le mouvement des gestes voltigeant dans l'air.* Pour le rugby j'ai demandé un travail particulier sur l'image jouant sur la relation des masses des couleurs, du contour et du flou ; aux marges du ressenti et du vécu..

- le quatrième mouvement, c'est le match à l'extérieur et le rituel de la préparation au combat, l'affirmation de l'identité de groupe pour vaincre l'adversaire chez lui.¹³

- le cinquième mouvement, c'est le match vécu côté spectateurs lors des huitièmes de finales qui a déplacé toute la communauté avec son folklore. Les expressions du visage et la gestuelle des supporters sont montées raccord mouvement avec les phases de jeu. Face à ses supporters juste avant le match, le

¹² Je voulais comme titre du film « Le rugby dans la peau » au sens de l'incorporation. Le producteur m'a imposé « le rugby dans le cuir ». Bel exemple de confrontation de représentations.

¹³ Graulhet se déplace à Brive, terrain sur lequel l'équipe n'avait pas gagné depuis trente ans

« joueur Graulhetois »¹⁴ sait qu'il ne doit pas décevoir. Il a lui aussi baigné dans cette ambiance depuis tout petit, admirant ses idoles de l'époque qu'il supportait avec passion. Aujourd'hui il est là à leur place ; à sa place. Ça passe ou ça casse. Ça casse, mais le jeu se prolongera dans la fête de la troisième mi-temps. De l'ordre au désordre, on évacue la peur, le mauvais résultat pour se retrouver entre soi.

Chaque séquence personnalise le rugby en insistant sur les rôles des différents personnages : joueurs, entraîneur, soigneur, président, supporters...

Le cinéma est un sport d'équipe comme le rugby. L'esprit d'équipe au rugby et l'esprit d'équipe au cinéma sont une même recherche d'une oeuvre collective. Mais il y a une signature du film. « Le film est donc, du propre aveu de mon équipe, un objet de moi, auxquels ils ont apporté leur aide et les conseils de leur science »¹⁵. J'ai voulu dans le générique unir les rugbymen aux techniciens. Car l'accomplissement du film tenait à une parfaite intégration de l'équipe technique dans la communauté rugbystique. Il fallait comme le dit Mario Ruspoli « entrer dans la tapisserie. ».

Les choix filmiques.

Il s'agit pour moi de représenter au cinéma une sensibilité affective et cognitive ponctuée de spontanéité et de simplicité quotidienne. Pour cela il faut instaurer un rapport à l'audiovisuel qui consiste à donner aux images et aux sons cette tonalité, cette empreinte, cette couleur des gens avec lesquels je les crée.

Je suis infiniment persuadé malgré tout que le réel est toujours sollicité et que le cinéaste, par la fragmentation du réel, construit une réalité. Pour ce film, j'ai voulu m'impliquer dans les images et les sons, me positionner par rapport aux personnages, à l'action que l'on filme, ne pas avoir un simple regard froid. Je suis parti d'une mise en scène élargie au maximum, construite sur une notion d'espaces, organisant des cercles concentriques, la ville, le terrain, se resserrant jusqu'au noyau, les joueurs ; noyau qui éclate sous le choc de l'affrontement .

J'ai voulu que le film commence là où la télévision s'arrêtait; montrer l'envers du décor tout ce qu'on ne voit pas, tout ce qu'on n'entend pas, tout ce que l'on n' a

¹⁴ La parole est prise par un joueur qui symbolise l'enracinement et l'appartenance.

¹⁵ Cocteau Jean (1973),. Entretiens sur le cinématographe. Belfond. Paris.

pas le temps de voir. J'ai capté l'effet de violence, le combat et les détails techniques du jeu. J'ai montré le corps qui souffre avec ses rictus, ses contorsions, le corps qui s'exprime dans les gestes du rugby : l'attelage et les dessous de la mêlée, les gestes de soutiens, de partage, de joie entre joueurs. J'ai saisi l'émotion du jeu contenue dans les regards, tel que le regard très furtif de deux piliers avant l'entrée en mêlée.

J'ai voulu aussi montrer les temps du jeu, la récupération, les encouragements des joueurs pendant le match, le corps qui souffle. Toute cette mise en scène des corps m'a conduit à travailler sur des cadrages serrés et l'utilisation de ralentis « pour mieux voir ». Il faut rentrer dans l'action, pour mieux la vivre et la comprendre, il faut être dans l'intimité des joueurs, calquer le rythme sur celui du rugby. Il faut filmer le corps, au corps à corps, s'attarder sur les marquages du corps à la fois morphologiques et physiques : la sueur, le sang, les coups ; et les marquages matériels : les bandeaux, les pommades, les protège- tibias ; saisir la symbolique du corps dans le jeu des *gros* et des *petits*, des *mules* et des *gazelles* . Il ne faut pas refuser de montrer le corps dans sa nudité offensive (sous la douche) car en fin de compte les joueurs parlent avec leur corps.

J'ai reconstitué la réalité dans son continuum. La caméra sur les séquences prises sur le vif est toujours proche de l'objet à filmer ; mobile, chercheuse et boulimique ; mais j'ai choisi de faire jouer certaines situations pour mieux les maîtriser tant sur le fond que sur la forme.¹⁶

Plutôt que d'utiliser le commentaire, j'ai choisi de ne rien expliquer et de mettre en scène les discours des différents personnages du film. Le commentaire renvoie au discours du réalisateur, il est trop souvent redondant, rébarbatif. Pour éviter cela j'ai décidé de mettre en scène les mots et ainsi recomposer dans l'écriture cinématographique mon propre discours. « Ce n'est pas le commentaire en soi qui pose problème, c'est la manière de le traiter. Un commentaire qui asservit l'image annihile la spécificité du langage cinématographique, le film devient un livre à l'écran. Par ailleurs l'émotion ne peut exister en tant que relation que si elle est soutenue par des termes qui permettent de la transporter vers un partage, une analyse, une prise

¹⁶ Les scènes du recrutement d'un joueur et de l'école sont les deux séquences fictionnées.

de position ou un engagement... ».¹⁷ Mon propre discours c'est mon écriture cinématographique.

Le montage rapide des plans donne un sens précis au film par rapport à la ville et au rugby. J'ai essayé de calquer le rythme du montage sur celui du rugby en usant des images arrêtées pour marquer les cassures, les chocs ; de l'alternance ralenti - vitesse normale, pour mieux décortiquer le jeu tout en jouant avec son rythme qui est fait d'élans, de fluidité, de chocs et de cassures. J'ai utilisé le montage alterné entre le jeu du rugby et le travail dans la mégisserie, avec des raccords de mouvement pour bien montrer que le style de jeu de Graulhet reprenait les qualités physiques et culturelles propres aux mégissiers ; ainsi on passe de la division technique du travail sur le terrain à la division technique du travail à l'usine. Deux montages alternés mettent l'accent sur la dualité, président de club au rugby, et, chef d'entreprise à la ville. Le temps de la semaine, ce sont les femmes des joueurs qui le racontent. À Graulhet, à la sortie des vestiaires, elles attendaient leur mari. Elles racontent en off leur semaine de femmes de joueurs et celle de leur mari. Les maris joueurs sortent; les couples s'en vont bras dessus bras dessous. Le plan suivant les joueurs arrivent au stade de Brive, le dimanche d'après: ellipse de temps par l'image mais non par la voix, puisqu'une femme nous raconte la semaine du couple au cours de laquelle « *elle passe après le rugby...* »

La musique comme construction sonore du mouvement.

Comme l'indique le violoniste Vladimir Cosma « une bonne musique de film constitue un commentaire poétique de l'action »¹⁸, dans le sens où la musique sert positivement le film. Je considère que la musique enrichit mes films par les commentaires sonores des réalités observées co-construites dans les inter-actions de situations et dans le mouvement.

Le film est toujours mouvement. Comme je l'ai écrit dans ma thèse¹⁹, j'ai voulu capter les sons propres au rugby : sons émanant de l'aire de jeu tels que les

¹⁷ De La Tour Éliane (2001), « La scène invisible : à propos du documentaire », La mise en scène documentaire, Bruxelles De Boeck Université.

¹⁸ Cosma Vladimir.(2005) interview de Bruno Lesprit in Le Monde du 1^{er} mai.

¹⁹ Fontorbes Jean-Pascal (2003) « Le corps du regard », thèse de 3^{ème} cycle en communication et audiovisuel, ESAV Toulouse 2.

coups dans le ballon, les bruits de chocs, les cris et les encouragements entre joueurs, le sifflet de l'arbitre et ses recommandations, car au rugby on parle beaucoup sur le terrain. Pour cela j'ai eu l'idée de mettre un micro-émetteur à l'arbitre pour être le plus près possible de tous ces sons²⁰. Je n'ai pas obtenu le résultat escompté car la présence de l'arbitre (halètements, paroles) était trop forte par rapport aux autres sons du terrain. J'ai capté aussi les expressions et les commentaires des spectateurs. Je n'ai surtout pas voulu utiliser la musique comme du remplissage, comme c'est le cas dans beaucoup de films sportifs : on prend de la jolie musique « à la mode » et on monte sur cette musique²¹. Pour moi chaque sport a sa propre musique liée à son rythme propre et à ses sons particuliers. C'est pour cela que j'ai demandé à Xavier Darasse²² une musique originale à base de percussions et de cuivres. Je voulais que cette musique ajoute une sensation de relief, qu'elle traduise à la fois cette notion de combat et de fête. Xavier Darasse qui connaissait bien le rugby a tout de suite trouvé cette tension dans sa mélodie, avec ses envolées et ses retombées qui s'apparentent à l'intensité d'un match. Ensuite j'ai désiré que cette musique exprime le cœur et le chœur de Graulhet. Xavier Darasse et Philippe Prévot ont mixé avec la musique les bruits du terrain, les cris et les chants de la foule, le tohu-bohu des pétards et des trompes, comme si la musique elle aussi sortait du stade. La musique c'est d'abord pour ce film les rythmes du rugby à la fois reconstruits par les constructions sonores, produits dans les espaces (terrain - salle de musculation - vestiaires- ville - mégisseries) et dans les temps qui correspondent à chaque espace (temps du jeu , temps de la préparation du match, temps des joueurs, temps des spectateurs ...). Les mouvements des corps et des situations sont inscrits dans la dimension musicale de la composition sonore. Le mouvement par les images et les sons a pris place dans le film au point que je peux dire qu'il y a eu rencontre entre le musicologue et l'artisan du film que je suis.

La musique comme construction sonore des émotions.

²⁰ Dans un entretien avec Les Cahiers du Cinéma de Septembre 1979, pour marquer la difficulté de recueillir la multiplicité des sons dans le sport (football), Jacques Tati répondit avec un propos teinté d'ironie « ...Il faudrait mettre des petits micros aux joueurs ».

²¹ Par exemple «Score », op.cit ; 1980.

²² Compositeur toulousain. Directeur du festival Bach. Grand organiste qui a dû interrompre sa carrière à la suite d'un grave accident. Aujourd'hui décédé.

J'illustre mon propos par, la séquence des vestiaires à laquelle je suis très attaché. Pour la première fois une équipe de cinéma pénètre dans ce lieu clos. Cette séquence a demandé beaucoup de préparation tant sur le plan technique qu'au point de vue de notre intégration dans la communauté rugbystique et elle a pu être tournée grâce au respect et à la confiance de tous. Le vestiaire a été transformé pour les besoins du tournage. Il a fallu éclairer de telle façon que les projecteurs ne gênent pas les joueurs. J'ai utilisé un éclairage doux et indirect. J'ai fait poser une moquette sur le sol afin que les cliquetis des crampons ne perturbent pas les paroles, j'ai post- synchronisé au mixage les bruits des crampons. Le vestiaire ainsi modifié a reçu l'agrément de l'entraîneur.

Le vestiaire est un lieu de rituel de préparation au combat des hommes. Pour moi le rugby est un sport de combat collectif. Un vestiaire quelques minutes avant le début d'une rencontre capitale est une bulle remplie d'odeurs de camphre et de liniment, de transpiration, des bruits sourds du martèlement des crampons, de la respiration des joueurs. C'est un lieu où l'on refait toujours les mêmes gestes, où le monde s'arrête, où le temps bat plus vite, jusqu'à ce que cette bulle explose pour libérer les joueurs sur le terrain. Cette attente est un des plus beaux moments : rien ne se passe, tout se passe. Les sons directs (hormis les crampons post synchronisés) sont pris en continuité dans le temps et dans l'espace. Les souffles des joueurs ; les mastications de chewing gum , les manipulations d'objets, les silences (qui ne sont jamais des silences dans le sens de non bruits) sont en interactions avec la voix et les intonations de l'entraîneur. Même si ce type de construction semble banale dans le « documentaire de réalité », je trouve que tenter d'en rendre compte comme lecture des émotions individuelles et collectives sert à la compréhension et à l'analyse de cette séquence. Le terme émotion est exprimé ici dans un sens très large qui renvoie aux sentiments (peur – tension - excitation..), à l'instant (« l'avant match »), à la perception du temps, à l'auto évaluation de son sentiment de forme physique; à la confrontation du regard des autres.

Dans cette scène le hors champ est orienté par l'élément sonore de l'entraîneur. C'est la voix et le ton directionnels de l'entraîneur qui font entrer le hors champ dans le champ. On est dans le rapport entre une voix et un corps , une voix et des corps, les corps sont mis en jeu par la parole. Ces sons directs permettent de lire le dedans et le dehors des joueurs et de l'entraîneur.

Le Rugby socialisation et construction identitaire.

Le discours de motivation de l'entraîneur est empreint de toute l'identité graulhétquoise, mais il n'est jamais hors-jeu. Il ne fait que traduire cette identification totale de la ville à son équipe. Il s'adresse aux joueurs pour qu'ils rentrent dans le match en possédant tous les repères pour ne pas se noyer. Il est fondé sur une attitude pédagogique et la connaissance des hommes afin de les aider à se transcender.

Ainsi le rituel du vestiaire prend en charge la cohésion du groupe. L'entraîneur a parfaitement compris que l'identité s'inscrit dans une « inter - subjectivité » qui confronte l'individu au groupe auquel il se rattache. C'est une sorte de relation en miroir. Le joueur va se juger lui-même à la lumière de ce qu'il découvre de la manière dont les autres le jugent ; au travers des propos de l'entraîneur qui fait partie du groupe « sous l'oreille et le regard » des autres joueurs. C'est une étape de la construction, consolidation de l'identité collective ». L'expression « *ici on est à Graulhet...On joue comme à Graulhet* » sorte de leitmotiv ou plutôt refrain de la chanson de l'entraîneur, convoque le sentiment d'appartenance à un territoire comme élément mobilisateur et comme force collective, l'ancrage du Nous.

Pour cette analyse, je prends en compte notamment la dimension psychosociale qu' Erikson²³ intègre pour bien comprendre les processus identitaires. L'individu doit avoir un sentiment de sa spécificité. Mais cette identité sera d'autant plus forte et qualifiée que le sentiment collectif d'identité l'habite et le prend en compte. Il y a donc une forte complémentarité entre l'identité du moi et l'identité du groupe ; complémentarité qui a pour effet de mettre un plus grand potentiel d'énergie à la disposition à la fois de la synthèse personnelle et de l'organisation sociale.

Les rituels analysés s'inscrivent dans la mise en scène des corps . La communauté rugbystique a recours au corps pour parler d'elle. La séquence des vestiaires et l'échauffement nous offrent une lecture des rituels et marquages du corps selon trois axes : le corps fonctionnel : places dans le jeu; le corps métaphorique : *les mulets , les gazelles* ; le corps symbolique : les marquages. Les soins et les marques que chacun porte à son corps renvoient à l'identité individuelle. L'entraide dans les marques et les soins du corps rentre dans la construction du

²³ Erikson Erick. (1972), *Adolescence et crise. La quête de l'identité*. Paris, Flammarion,

collectif ; l'échauffement à deux, à plusieurs selon les places occupées dans l'équipe procède de ce corps à corps . La distinction est un repère du collectif, de l'équipe de cette équipe.

Le film a permis de saisir l'identité collective comme un processus actif d'expression et de signification de pratiques concrètes et de pratiques symboliques par lesquelles un groupe ,ici l'équipe de rugby , actualise son rapport à la société plus large(en regard notamment mais pas seulement du monde rugbystique).

La séquence des vestiaires pose aussi le rapport entre la réalité vécue et la réalité filmée. En effet, par cette séquence des vestiaires je tiens un cliché spectaculaire qui conforte tous les préjugés communs contre le rugby : « le rugby commando » . Mais contrairement à certains reportages, je ne recherche pas le cliché choc. Mon intention est, par l'observation, d'établir une relation de respect et de confiance, de tisser des liens. L'entraîneur ne se comporte pas toujours de la même manière ; chaque match a son enjeu et sa préparation particulière. L'entraîneur est aussi instituteur. Il a une relation à la fois affective et pédagogique avec ses élèves, et avec ses joueurs. L'observation participante, m'a conduit à montrer des scènes présentant un autre aspect du personnage. J'ai décidé alors d'inclure un souvenir personnel qui lui ressemblait. Lorsque j'étais à l'école communale, j'apprenais la géographie en suivant les tournées de l'équipe de France de rugby dans le monde entier. Par la lecture de la Dépêche du Midi ou du Miroir du Rugby, je découvrais des contrées lointaines : Auckland, Brisbane, Christchurch, autant de noms magiques pour un gamin comme moi, mais que je savais situer sur une mappemonde. Et Durban n'était pas simplement un village de l' Aude d'où était issu le demi d'ouverture de Lavar²⁴, mais aussi une ville d'Afrique du Sud où avait eu lieu un test-match de l'équipe de France. Cette manière personnelle d'apprendre un peu de géographie par le rugby, j'ai voulu la retranscrire dans le film et la transposer avec l'instituteur entraîneur de Graulhet. Après la séquence des vestiaires j'ai monté la séquence de la salle de classe, qui est le fruit de mon expérience et de mon observation participante. Je peux dire que le montage s'est déterminé non par rapport à des effets surfaits mais par rapport aux relations observées et des lignes de force que j'en ai tiré .

²⁴ Ma ville natale dans laquelle j'ai commencé à pratiquer le rugby.

Manières de filmer : le cinéma documentaire où la construction du regarder et du comprendre.

Le sport en général est un spectacle en soi. Dans une vie sociale et culturelle de plus en plus dominée par les images, le spectacle sportif occupe une place grandissante. Les images les plus marquantes sont souvent des images d'exploits sportifs et les champions sont de véritables stars. Le sport est d'abord l'affaire de la télévision et il se vit alors en direct, c'est l'événement présent qui prime. Mon cinéma²⁵ permet de montrer l'envers du décor, les champions²⁶ dans leur dimension humaine, sentir le poids de leur environnement sur leurs performances. « Le rugby dans le cuir » participe à la préparation physique et psychologique du joueur, entre dans leur imaginaire, découvre leurs manies... Des reportages sur le rugby il y en a à la fois beaucoup et très peu. Les magazines sportifs et les actualités parlent du jeu rugby. J'ai voulu faire un documentaire au plus près de cette pratique, éviter de tomber uniquement dans l'esthétisme ou le folklore..

Dans « L'homme à la caméra »(1929), Dziga Vertov filme le sport, dans sa vérité. Il y a une vérité du sport, un réel du sport. Sa caméra placée sur le terrain démultiplie les points de vue. Toutes les ressources de la caméra sont mises au service d'une plastique de l'image, elle suit le joueur, puis le ballon, elle participe au jeu dans un va-et-vient entre le joueur et le ballon. Dziga Vertov écrit dans son manifeste la révolution des kinoks (1923) « J'impose au spectateur de voir tel ou tel phénomène visuel de la façon que je trouve la plus avantageuse. L'œil se soumet à la volonté de la caméra, il est dirigé par elle sur les mouvements consécutifs de l'action »²⁷. Ainsi on saisit mieux les gestes du corps, le corps en action, le geste intuitif et ludique, le plaisir naturel du sport... A l'opposé Leni Riefensthal , dans son film « Les Dieux du Stade » (1934-1938), se met au service de l'idéologie nazie, à la gloire de la jeune race blonde conquérante ; Les corps des athlètes sont filmés sur fond de flamme olympique, dans les airs où ils semblent voler ; ainsi les Dieux du

²⁵ Je fais référence à deux autres documentaires que j'ai réalisés : « les toros du Scamandre »(1995), « Le village qui fait jazz »(2004).

²⁶ Le terme champion est pris dans une acception large :musiciens de jazz...éleveur connu de toros de combat.

²⁷ Vertov Dziga (1972), Articles, Journaux, Projets, Traduction française, Paris, UGE,Collection 10-18.

stade dominant la situation, Ils nous regardent de toute leur hauteur... Dans le film de Vertov il y a une écriture cinématographique du sport, par les axes de caméra, les différentes échelles de plans qui sont montés en film ; tout cela transmet une fraîcheur de la vision et la saveur de l'instant fugace, unique, jubilatoire.. Le sport est mouvement, le cinéma est mouvement, comment arriver à l'accord de ces deux mouvements ? C'est cette écriture cinématographique du sport, que j'ai recherchée dans mon film, lorsque le rythme des images, des gestes du corps et des sons du stade s'unissent dans une symbiose qui transforme notre vision. Je ne veux pas travailler à la manière de la télévision, avec cette frénésie de vouloir tout montrer. Je ne partage pas cette affirmation du réalisateur du sport en direct à la télévision François-Charles Bideau « avec vingt cinq caméras qui quadrillent le terrain en plans larges, moyens et serrés, rien ne peut nous échapper »²⁸. La vérité du sport n'est pas dans cette « télésurveillance panoptique qui relève de la génération actuelle de la vidéosurveillance »²⁹, mais dans la recherche d'une écriture cinématographique du sport... A la question : « n'y a t-il pas des paradoxes à considérer que l'on voit moins bien le sport alors que les réalisateurs utilisent de plus en plus de caméras loupe, de ralenti etc.? », posée lors d'un entretien avec deux journalistes de l'Equipe³⁰, Jean-Luc Godard répond : « Ils ne cherchent pas la vérité des choses. Ils cherchent la gloire de l'événement. Ils veulent épater. Ils habitent la caméra, ils la squattent, mais l'esprit de la caméra ne les habite pas, ni le sport. ». C'est bien « cet esprit » que j'ai voulu mettre au centre de ce film.

Aujourd'hui la caméra s'invite dans un temps court dans les vestiaires de manière « plaquée ». La différence est notoire avec l'approche cinématographique qui renvoie à l'observation participante, au « faire et vivre ensemble » (joueurs et filmeurs), dans un temps long. Même dans l'uniformisation rugbystique produit du professionnalisme, j'ai le sentiment que tous les vestiaires ne se ressemblent pas au sens de l'identique. De ce point de vue je ne partage pas ce qui est dit dans la note d'intention du film de fiction de Jean -Louis. Gonnet, « *Comme un seul homme* »(2001) : « Comme le propos du film ambitionne d'avoir une portée

²⁸ Bideau François Charles cité par Samuel Gontier (2006),« Dramaturgie de la passe », Télérama n°2947.

²⁹ Blociszewski Jacques (2001),« Le football télévisé victime du ralenti » Communication et Langages, numéro :129,septembre.

³⁰ Entretien réalisé par Jérôme Bureau et Benoît Heimermann : L'Equipe du 9 mai 2001.

universelle, il n'y aura pas de référence, dans le temps où dans l'espace à une équipe particulière... », ni les propos du réalisateur « ...on constate une grande présence des corps mais une absence des êtres »³¹. Il est vrai que nos deux postures ne sont pas pareilles. Même si un film est toujours une représentation de la réalité, il y a dans la démarche documentaire et dans la démarche de fiction des différences qui induisent des distorsions plus ou moins grandes la réalité. Le vestiaire de « Comme un seul homme » est un vestiaire a-territorialisé, sans âme, celui de Graulhet respire l'ancrage et l'appartenance. Le lieu, le moment, les hommes qui font et qui sont le vestiaire hier et aujourd'hui constituent toujours une forme de singularité. Il n'y a pas de vestiaire universel.

Mon parti pris de filmer le sport au plus près, sans nier les régularités sociologiques, place la caméra à l'échelle de l'individu et du groupe, dans un lieu donné, dans une temporalité et dans un contexte. Cette singularité permet de dépasser les stéréotypes et favorise la lecture de la complexité en révélant l'expression des différents sens donnés par les corps, les voix, les mouvements, dans des espaces plus ou moins territorialisés

³¹ www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/pedago/img/c1/travail.pdf

Bibliographie

- Blociszewski Jacques (2001), « Le football télévisé victime du ralenti »
Communication et Langages, numéro :129, septembre.
- Bourdieu Pierre (1990), Questions de sociologie, Paris, Minuit.
- Cocteau Jean (1973), Entretiens sur le cinématographe. Belfond. Paris.
- De La Tour Éliane (2001), « La scène invisible : à propos du documentaire »,
La mise en scène documentaire, Bruxelles De Boeck Université.
- Erikson Erick. (1972) *Adolescence et crise. La quête de l'identité*. Paris,
Flammarion.
- Fontorbes Jean-Pascal (2003) « Le corps du regard », thèse de 3ème cycle
en communication et audiovisuel, ESAV Toulouse 2.
- Mauss Marcel (1994), Le fait social total, Paris, Puf.
- Pociello Christian (1981), Pratiques sportives et demandes sociales, INSEP,
Mission Recherche : Unité Histoire et Prospective des Sports, Rapport
CORDES.
- Pociello Christian (1983), Le Rugby ou la guerre des styles, Paris, A. M.
Métailié.
- Vertov Dziga (1972), Articles, Journaux, Projets, Traduction française, Paris,
UGE, Collection 10-18.