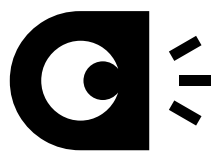


PARKOUR

MASCULINITÉ(S), FÉMINITÉ(S)



**l'archipel
des lucioles**
— réseau national —
d'éducation aux images

*Cours
suite
filme
regarde!*

ressources pédagogiques
septembre 2023



Mélanie Boissonneau

est enseignante-chercheuse en cinéma et audiovisuel à l'Université de La Sorbonne-Nouvelle, co-responsable du parcours « Didactique de l'image : création d'outils pédagogiques et art de la transmission » du Master Cinéma et audiovisuel et intervenante régulière pour les dispositifs d'éducation à l'image. Spécialiste des questions de genre (dans le sens des genres cinématographiques et des gender studies), elle a notamment co-dirigé en 2023 le numéro « Images de sport : le jeu du genre » de la revue en ligne Genre en séries, et des ouvrages consacrés à John Carpenter, aux studios Hammer, et à Tim Burton.

Le sport - et encore plus, la représentation du sport au cinéma - croise et soulève des questions et des stéréotypes liés aux genres, lorsque l'imaginaire collectif se saisit du sport pour se construire une culture normée, polarisée entre ce qui relève du « masculin » et ce qui relève du « féminin ».

Regarder les films de sport par le prisme du genre, c'est ouvrir une réflexion sur ce que le sport fait aux hommes, aux femmes, aux personnes transgenres, aux personnes LGBTQIA+, et comment le cinéma s'empare de ces enjeux, les incarne, les contredit, les réinvente. Le sport est l'un des lieux où le sexisme, l'homophobie et la transphobie se mettent le plus en exergue. Quand l'industrie du football international se crispe à la vue d'un brassard LGBTQIA+, quand les sportives doivent lutter sans relâche pour leur visibilité, quand les athlètes transgenres sont accablé·ees d'interdictions de performer dans la catégorie qui leur correspond : le sport est un espace de lutte, où dépasser les limites de la masculinité, de la féminité et de la binarité demande de se battre, de redoubler d'efforts, pour bouleverser les attentes sociétales et réinventer les règles du jeu.

Pour que le sport puisse devenir et rester un espace accessible à tou·tes, pour qu'il soit un moyen de dépasser ses limites, de s'exprimer à travers son corps et sa pratique, de porter sa vision du monde, le cinéma joue un rôle important. Ici se succèdent les films de sport s'inscrivant, chacun à leur manière, dans une réinvention des normes de genre dans le sport en mettant en jeu de nouvelles définitions de la masculinité et de la féminité, ou au contraire, dans le renforcement de certains stéréotypes

que la représentation à l'écran permet de révéler, nuancer et briser.

À travers les sports filmés d'hier ou d'aujourd'hui, le catalogue *Cours, Saute, Filme, Regarde* célèbre toutes les identités et les orientations affectives dans leur complexité, leur nuance et leur beauté. Quels regards portent les réalisateur·ices sur les disciplines et les athlètes qu'ils et elles font vivre à l'écran ? Qu'est-ce que nous raconte ces histoires ? Il est temps de se plonger dans ces récits et ces parcours qui par leurs représentations, permettent de lutter activement contre toutes formes de discriminations et d'exclusion.

Sports, corps, joies, transcendances, libertés !

Ressources complémentaires

Nous vous proposons de découvrir et vous référer à des lexiques qui proposent des définitions en lien avec ce qui relève des identités de genre et des orientations affectives.

→ « **Le lexique trans** » créé par Le planning familial.

→ Un **lexique spécifique** aux appellations qui constituent les expériences de vie des personnes LGBTQIA+ proposé par la Fondation Emergence.

1. Parcours Films

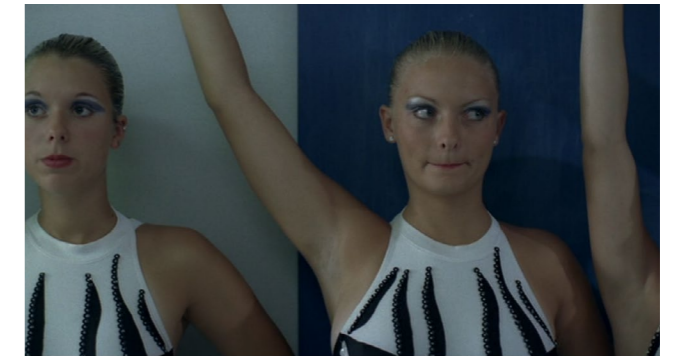
Difficile a priori de relier *Raging Bull*, *Billy Elliot* et *Naissance des pieuvres*. Pourtant, ces trois films se font écho dans leurs façons d'interroger l'identité de genre au travers du sport. Les masculinités et les féminités s'y (dé)construisent ainsi principalement dans les lieux sportifs, qu'il s'agisse de piscines, de rings ou de vestiaires.

Virilité et prédation

Raging Bull marque le retour à la vie de son réalisateur après de graves problèmes de santé, en partie liés à sa toxicomanie. Martin Scorsese, notamment grâce à son amitié avec Robert de Niro avec qui il vient de tourner *Taxi Driver* (1976) et *New York New York* (1977) s'engage finalement dans l'adaptation des mémoires de Jake La Motta : « Ce que je venais de traverser, Jake [La Motta] l'avait connu avant moi. Nous l'avions vécu chacun à notre façon. L'Héritage catholique, le sentiment de culpabilité, l'espoir d'une rédemption ». À cette empathie avec le personnage de La Motta, s'ajoute une autre résonance biographique avec la relation fraternelle qui l'unit alors avec De Niro, rappelant celle de Joey et Jake dans *Raging Bull*. La genèse du film, avec le co-auteur de la biographie Peter Savage et l'arrivée du scénariste Paul Schrader, est donc presque exclusivement masculine. De la même façon, la répartition des rôles de genre dans le film, comme dans la biographie originale, ne prétend pas à la parité, encore moins à l'égalité : les femmes sont des possessions, qui servent à mesurer la virilité d'hommes dont elles ne partagent jamais véritablement la vie. De façon très symptomatique, la première intervention féminine du film se fait par le cri d'une spectatrice apeurée par une bagarre entre deux hommes, au pied du ring. Dans la même scène, une deuxième femme hurle alors qu'elle se fait piétiner par la foule en furie. La question de la virilité est au cœur du film, et s'oppose strictement à tout ce qui a trait à la féminité. Dans le monde de La Motta dépeint

par Scorsese, la virilité passe principalement par la violence, physique, verbale et psychologique, et s'exerce indifféremment sur et en dehors du ring. Pour le dire autrement, grâce à la mise en scène de Scorsese, tous les espaces deviennent rings (la piscine, la salle de spectacle, l'appartement...) et donc tous les rapports s'y déroulent sur le mode de l'affrontement. La piscine municipale où a lieu la première rencontre avec Vickie, qui deviendra la seconde femme de La Motta, est ainsi filmée comme un ring, un quadrilatère grillagé qui dessine un dehors où restent les spectateur-ices, et un dedans, où se joue le match, avec Vicky dans un coin et les hommes dans un autre (cette séquence sera analysée dans la partie 2). La masculinité est alors mise en scène sur le mode de la prédation, ici reliée au désir masculin : la caméra, traduisant le point de vue des mâles (et surtout de Jake), s'approche ainsi du corps féminin alangui de Vicky, par des travellings et des zooms conduisant à de très gros plans et à un morcellement du corps, bientôt réduit à une jolie paire de jambes.

Cette mise en scène des rapports de genre sur le mode de la prédation est aussi au cœur de *Naissance des pieuvres*, qui adopte, au contraire de *Raging Bull*, le point de vue des femmes. Le monde du film de Céline Sciamma est visuellement et narrativement féminin, mais au-delà et autour de ses héroïnes, plane la présence masculine, systématiquement vue sous l'angle de la menace, de la prédation ou de la possession. Ce danger est perçu par Marie, principalement par l'intermédiaire de



Floriane, qui subit et raconte de nombreuses expériences relevant de l'agression sexuelle. La scène durant laquelle le kiné du club de natation, qui propose un « massage » à Floriane, pour « la détendre avant la compétition » en est une expression parmi d'autres.

Plus implicite, la pression du patriarcat se manifeste aussi par certains personnages féminins, comme l'entraîneuse qui vérifie l'invisibilité de la pilosité de ses nageuses et brandit un rasoir à celle qui déroge à la règle du club, mettant en avant un argument pour le moins étonnant dans le contexte d'une compétition sportive : « j'ai pas eu le temps ». C'est ça que tu lui diras, à ton mari ? ». La coach suppose, en quelques mots, à la fois l'hétérosexualité et la soumission au regard masculin de la nageuse (et, par extension, des femmes).

Si *Raging Bull* transforme chaque lieu de l'action en ring, *Naissance des pieuvres* et *Billy Elliot* font des lieux sportifs des espaces où se nouent et se dénouent les enjeux scénaristiques. Dans *Naissance des pieuvres*, la piscine et les vestiaires sont les lieux du trouble, des échanges, des regards et des désirs amoureux. C'est bien dans le vestiaire que le désir de Marie pour Floriane grandit (elle peut la voir de près, en maillot de bain), est

éprouvé (par un fougueux baiser) et déçu (par le désintérêt final de Floriane). C'est là aussi que se jouent les liens entre Anne et Mathieu. L'adolescente y met en jeu son corps, qu'elle ne veut pas exhiber aux autres mais qui est tout de même offert, tant aux spectateur-ices qu'au regard de Mathieu. Anne est également le personnage le plus mobile, aussi bien dans sa sexualité (elle est la seule à franchir le pas de la relation sexuelle), que dans sa façon d'investir les espaces masculins (en entrant dans les vestiaires des garçons pour offrir un cadeau à Mathieu).

Par ailleurs, le traitement de l'adolescence dans le film, séparé de tout espace adulte et surtout parental, revient à considérer les lieux de vie des héroïnes adolescentes comme des vestiaires, c'est-à-dire, au sens propre, comme des lieux où l'on se prépare, pour enfile sa tenue de nageuse ou les vêtements que l'on choisit pour affronter le monde extérieur (gradins, fête, boîte de nuit, galerie marchande). Enfin, le film lui-même est structuré par l'espace sportif qu'est la piscine. Débutant par une séquence de compétition de natation synchronisée, vue par Marie, il se termine par un plan final en plongée sur le corps des deux héroïnes (Anne et Marie), en pleine renaissance à la surface de l'eau de la piscine, leurs deux corps imbriqués en signe de sororité.

Raging Bull et **Naissance des pieuvres** peuvent se lire comme des miroirs inversés, l'un mettant en scène un monde masculin autour duquel gravitent quelques personnages féminins, selon l'unique modalité de la possession, et l'autre décrivant un monde féminin cerné par des figures masculines traduisant également une oppression toute patriarcale. Dans les deux cas, les hommes font masse, face à des femmes souvent isolées, malgré quelques stratégies esthétiques. Le choix de la natation synchronisée dans **Naissance des pieuvres** n'est bien sûr pas anodin, mais il ne conduit pas pour autant à une solidarité entre les personnages ; la cohésion entre les nageuses n'est ici que sportive, et il faudra attendre le dernier plan du film pour voir la sororité triompher. La mise en scène de groupes féminins, unis tant sur le plan sportif qu'amical ou amoureux est assez marginale, mais **Skate Kitchen**, avec sa bande

de filles skateuses et féministes en est un bon exemple, d'autant plus qu'on y retrouve aussi le mécanisme de cristallisation des enjeux autour du lieu sportif (ici le skate park).

La question de la mixité

Billy Elliot, premier film de son réalisateur Stephen Daldry, travaille différemment la question des genres en les entremêlant. La vitalité du film et son succès sont sans doute liés à l'optimisme de son message, qui valide l'efficacité d'une alliance entre les genres. Ainsi, alors que le masculin est relié au ring dans **Raging Bull** et le féminin à la piscine dans **Naissance des pieuvres**, les genres partagent un même espace (physique et sonore, les cris de l'entraîneur de boxe et le bruit des coups se mêlant au piano du cours de danse dans le film) : faute de moyens, la salle de boxe côtoie la salle de danse, ce qui permet une circulation du héros d'un lieu à l'autre. Cette fluidité n'est toutefois valable au départ que pour Billy, qui se retrouve empêché de pratiquer un sport (la danse classique) que les membres masculins de sa famille désapprouvent. De nombreux films traitent de cette question du refus de la pratique sportive par l'environnement familial. Le plus souvent, il s'agit de personnages féminins interdits de pratiques sportives pour des raisons culturelles ou religieuses, comme dans ces trois films iraniens : le film d'animation **Beach Flags**, qui raconte l'histoire de Sareh, qui veut participer à une compétition internationale de sauvetage, alors que sa famille et la société iranienne s'y opposent, le drame **La permission**, qui dénonce, via l'histoire de la capitaine de l'équipe nationale de futsal, le fait que de nombreuses femmes, athlètes ou artistes ne peuvent pas quitter le territoire parce qu'elles n'ont pas la permission de leur mari ou **Hors-Jeu** qui dénonce l'interdiction faite aux femmes d'assister à un match de football.

La mixité, cruellement absente dans l'espace public iranien, est au contraire célébrée dans **Billy Elliot**. Obligé, comme dans **Raging Bull** au départ de se conformer aux normes d'une lignée d'hommes qui ont érigé la boxe en expression adéquate de la virilité (en témoigne la scène où il prend un coup à l'entraînement et où sont convoqués l'esprit de son père et de son

grand-père boxeurs), Billy va faire évoluer les mentalités, au moins de sa famille, si ce n'est de son quartier, en obligeant à une alliance avec un féminin auparavant relégué aux marges. Les différentes figures féminines du film sont ainsi dans tout d'abord marginalisées (la mère, décédée mais présentée comme une alliée, sa grand-mère qui perd la tête et vit dans un recoin du salon, la professeur de danse Mme Wilkinson, considérée comme bourgeoise par son mode de vie en dehors du quartier ouvrier) avant de converger pour accompagner Billy dans son évolution et lui permettre de faire accepter sa passion à son père et à son frère. Cette validation passe aussi par une déconstruction plus ou moins volontaire du patriarcat, avec la défaite des mineurs (subie) et l'acceptation de nouvelles modalités d'expression des sentiments et des émotions, qui se cristallise notamment dans la scène de réconciliation du père et du frère de Billy, au milieu de la mine (mais aussi dans la scène de danse du frère).

Enfin, au-delà du genre, ce qui permet au père de Billy d'accompagner finalement son fils, a aussi à voir avec la question du travail. Avec la danse dans le gymnase, le père de Billy ne peut que constater le talent et les compétences de son fils, ainsi que le travail qu'il a dû fournir pour ce résultat. Billy fait certes de la danse parce ce qu'il aime ça, mais pour le père, il devient alors évident (« *il pourrait bien être un génie* », dit-il à son autre fils) que le ballet peut être un moyen d'échapper à un avenir de mineur déjà condamné. Cette séquence de la danse de Billy dans le gymnase, alors qu'il est surpris par son père et son collègue, est la scène qui brise la dichotomie d'un monde qui serait masculin (la boxe, les mineurs, la violence) à un monde qui serait féminin (celui de la danse et des émotions). Dans ce lieu, devenu à la fois salle de boxe et de danse depuis que Mme Wilkinson y fait répéter Billy, les frontières se brisent aussi par l'essence même de la chorégraphie de Billy, qui mêle football et pas de danse classique, grâce et athlétisme.

La pratique sportive elle-même incorpore donc la mixité sociale et de genre, reliant physiquement et psychologiquement masculin et féminin, culture bourgeoise et ouvrière, un père

et son fils. C'est ce même travail que propose d'initier le chorégraphe Mourad Merzouki dans son spectacle **Boxe Boxe**, qui reprend les codes esthétiques de la boxe (tenues, sacs de frappe, mouvements...) avec le langage de la danse et de la musique et dont on peut voir la complexité dans le documentaire *La danse aux poings*.

Sport et représentation

LGBTQIA+

Dans les films que le Parkour traverse, la question de l'identité de genre tient une place importante dans la construction des personnages. En creux, les films traitent souvent de l'orientation romantique et sexuelle. L'homosexualité plane ainsi comme une menace pour les hommes de **Raging Bull**, dont la plupart des angoisses



L'homophobie comme construction de la virilité dans **Raging Bull**.

tourner autour de la peur que l'on puisse les considérer comme homosexuels. À l'inverse, l'homosexualité féminine de Marie dans **Naissance des pieuvres** fait simplement partie de la gamme des désirs expérimentés par les héroïnes adolescentes. Enfin, dans **Billy Elliot**, l'homosexualité se déplace par la figure du « meilleur ami gay » de Billy, qui le retrouve à la fin du film pour son triomphe londonien. D'autres films abordent la question de l'orientation sexuelle dans un contexte sportif de façon plus explicite, en faisant même le cœur du film. C'est le cas notamment de **Mario** (Marcel Gisler, 2018) et **Thokozani Football Club : Team Spirit** (Thembela Dick, 2014). Bien qu'il s'agisse d'un film de fiction et d'un documentaire, les deux films s'ouvrent sur des images comparables, montrant le caractère

chorégraphique de l'entraînement de football. Mais la ressemblance s'arrête là, tant les deux films mettent en scène des réalités différentes quant à la place de l'orientation sexuelle dans le football.

Le documentaire **Thokozani Football Club : Team Spirit** dresse le portrait collectif d'une équipe de lesbiennes noires du township d'Umlazi à Durban, en Afrique du Sud, et dont le nom est un hommage à Thokozani Qwabe, jeune footballeuse lesbienne assassinée en 2008. Le film raconte comment le football peut être un véritable sport collectif, au sein duquel l'équipe est une véritable famille, au sens propre puisque la manageuse de l'équipe héberge une grande partie des joueuses, qu'elle traite comme ses propres enfants. Au-delà du sport, le football devient un moyen de rencontrer d'autres femmes lesbiennes, « de s'unir, et de devenir plus fortes ensemble », comme l'explique l'une des joueuses. Pour ces femmes discriminées, et agressées, l'équipe et le terrain de sport deviennent alors des « safe place », à la fois lieu de ressources et de sécurité : « Sur le terrain, nous trouvons notre liberté ».

Au contraire dans **Mario**, qui raconte l'histoire d'un jeune footballeur sur le point d'accéder à la première division suisse et qui tombe amoureux d'un nouveau coéquipier, l'homosexualité est présentée comme un véritable tabou. Au sein de l'équipe, **Mario** et son amant sont l'objet de rumeurs, et les sponsors menacent de se retirer si la relation venait à s'ébruiter. **Mario**, poussé par son entraîneur et son agent met en place différentes stratégies de camouflage, pour contrecarrer tout « soupçon » d'homosexualité dans l'équipe. **Mario** s'affiche donc avec une femme, et joue la comédie de l'hétérosexualité, pour pouvoir évoluer professionnellement dans son sport. Si cette vision viriliste, hétéronormée et homophobe du football peut sembler anachronique en 2018, elle est pourtant tout à fait cohérente avec les dernières études et actualités de l'univers sportif en général et du football en particulier. Ainsi, dans son rapport publié en 2022, la chercheuse Louise Déjeans rappelle « l'héritage sexiste et homophobe de l'univers sportif » :

« À la promotion d'une « masculinité hégémonique » (Connell, 2014) au fondement de l'histoire du sport, le sociologue Séguir Lazri ajoute l'idée que « le sport s'est aussi inscrit dans une politique hygiéniste à la fin du XIXe siècle, où l'homosexualité était apparentée à une pathologie » (Lazri, 2019), justifiant ainsi l'exclusion des sexualités minoritaires¹ »

En France, en juillet 2023, aucun joueur en activité n'a parlé de son homosexualité. En Angleterre, Jake Daniels est le deuxième joueur à faire son *coming out*, après Justin Fashanu, qui parla de son homosexualité en 1990, et se suicida en 1998 après une campagne massive d'homophobie et de rejet de la part du public et de la communauté sportive. Le tabou est encore tellement fort dans le milieu du football professionnel que le *coming out* d'un joueur reste un événement, qu'il soit en activité (comme l'international tchèque Jakub Jankto en février 2023) ou qu'il ait terminé sa carrière (comme le français Olivier Rouyer en 2006). Enfin, en plus des chants et banderoles homophobes encore très fréquents dans les stades, l'homophobie se manifeste aussi sur le terrain, notamment par le refus de certains joueurs de porter un maillot aux couleurs du drapeau LGBTQIA+². On peut cependant souligner une différence notable du tabou de l'homosexualité entre le foot masculin et le foot féminin. Lors de la coupe du monde masculine de football 2022 (Qatar), aucun joueur sélectionné en équipe nationale n'était ouvertement LGBTQIA+³. Lors de la coupe du monde féminine de football 2023 (Australie et Nouvelle-Zélande), 13% des joueuses sélectionnées en équipe nationale étaient ouvertement LGBTQIA+⁴.



Chorégraphie des corps de footballeurs à l'entraînement dans **Mario**.



Chorégraphie des corps de footballeuses à l'entraînement dans **Thokozani Football Club : Team Spirit**.

¹ Déjeans L., 2022, *Les LGBTI-phobies dans le monde sportif. Une analyse de l'hétéronormativité dans les sections sport de combat de deux associations franciliennes*, INJEP Notes & rapports / Rapport d'étude, p.6.

² https://www.liberation.fr/sports/football/homophobie-un-joueur-de-ligue-2-declare-forfait-pour-eviter-de-porter-un-maillot-aux-couleurs-arc-en-ciel-20230513_NOT3JFNGFJA6NG7WDEZ3SWP2OM/

³ <https://www.outsports.com/2022/11/17/23464726/mens-world-cup-2022-qatar-gay-players-john-dorn>

⁴ <https://www.outsports.com/2023/7/11/23787885/world-cup-women-gay-lesbian-lgbtq-usa-australia-brazil>

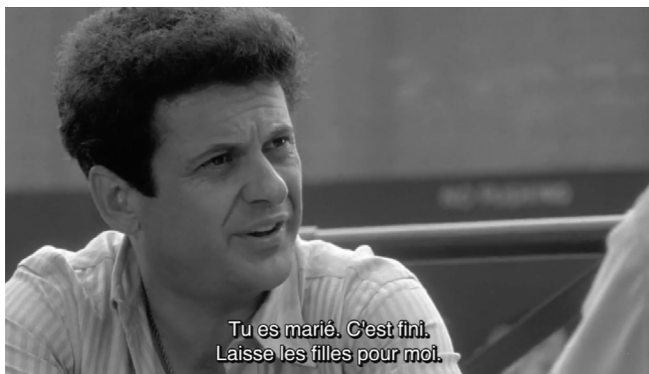


→ **Sur le même sujet**
Un documentaire important et en ligne : **Footballeur et Homo : Au cœur du tabou**, de Yoann Lemaire et Michel Royer, 2022.

2. Analyse de séquences

Raging Bull

00:17:15 - 00:20:35 / Vickie, de loin



La séquence débute par le motif récurrent de l'enfermement, qui surgit dans le moindre décor, et ce dès le tout premier plan du film, où l'on voit Jake boxer au ralenti, les cordes du ring barrant le champ au premier plan. Cette séquence introductive est rejouée ici (la chanson « All or nothing at all » par Frank Sinatra se substituant à l'intermezzo de Pietro Mascagni), par ce premier plan montrant de jeunes garçons s'agiter derrière des grilles surplombant une piscine à ciel ouvert coincée entre les immeubles.

Encouragés par Frank Sinatra et son interprétation de « All or nothing at all », les garçons se jettent à l'eau depuis les étages sous les yeux des filles. L'organisation du regard est très explicite dans cette scène : les hommes sont mobiles et se déplacent dans cet espace restreint, alors que les femmes, objets de leur regard, sont passives, allongées ou immobiles au bord de la piscine.

Dès les premiers plans, les regards masculins s'orientent vers un même point, dont on comprendra bientôt qu'il s'agit de Vickie, la fille (elle n'a alors que 15 ans) objet de toutes les convoitises. On découvre enfin son visage lorsque Joey s'éloigne d'elle. Traduisant le désir de Jake (et des hommes présents), point de vue et point d'écoute convergent : la caméra s'approche en effectuant un travelling rapide que l'on peut qualifier d'intrusif, puisqu'il vient la cadrer en très gros plan, avec une attention toute particulière sur sa bouche, en même temps que le point d'écoute nous permet d'entendre les questions que posent Jake à son frère à propos de cette blonde qui vient d'envahir son champ de vision. Vickie est dès son arrivée un objet de désir et de contemplation, dont la parole n'est pas prise en compte par Jake (et donc par la mise en scène, qui transmet son point de vue).

A partir de ce moment-là, Jake ne va plus quitter des yeux la jeune femme, comme le montre bien le montage de la discussion avec Joey, où Jake est cadré seul et en gros plan, les yeux rivés vers le coin où est Vickie alors que son frère, en tant que médiateur, est placé au centre du cadre, essayant de garder le contact avec Jake, en amorce dos.

Déjà, un rapport de domination, qui passe par la prédation, la possession et la jalousie se met en place, et l'on perçoit déjà dans l'échange avec son frère, la répétition de la célèbre scène de furie de Jake qui tabasse son frère en pensant qu'il a couché avec sa femme (« you fuck my wife ? »). De plus, en utilisant un léger ralenti (procédé récurrent dans le film), Scorsese crée une sensation de flottement et un effet de déréalisation qui correspond aux fantasmes de Jake et à son état mental instable. Dans sa réalité déformée par une forme de folie, Jake imagine que les discussions des hommes autour de la piscine sont en fait des stratagèmes pour séduire Vickie (plus tard, il imaginera l'adultère, le mensonge etc). Lorsque Vickie se lève finalement, elle traverse le groupe d'hommes pour s'installer au bord de la piscine.

L'effet sur Jake ne se fait pas attendre : dans un mouvement digne du loup de Tex Avery dont les yeux sortent des orbites à la vue de Red Hot, la caméra s'approche à nouveau de Vickie, en légère plongée. Joey essaie tant bien que mal de ramener Jake à la raison en lui rappelant qu'il est un homme marié, mais le cadrage, qui exclut Jake de la conversation nous indique sans aucun doute que l'attention de Jake est toute entière tournée vers Vickie, et qu'il n'y a plus de discussion possible entre les deux hommes. En témoigne le dernier plan de la séquence, qui réduit Vickie à un morceau de chair en fragmentant son corps pour n'en garder que les jambes. La séquence est entièrement consacrée à mettre en scène le désir de Jake et son objet.

Les scènes suivantes consistent à montrer à la fois la séparation d'avec sa première femme, et l'obsession grandissante de Jake pour Vickie.

Raging Bull

00:24:10 - 00:26:54 / Vickie, de près.



Intermédiaire auprès des bookmaker, des boxeurs et des entraîneurs, Joey assume ce rôle aussi pour la vie amoureuse de son frère. C'est pourquoi il présente Vickie à Jake, dans ce qui constitue leur première vraie scène de rencontre. Comme la séquence précédente, et comme de nombreuses scènes du film, le motif de l'enfermement est omniprésent et toutes les discussions entre les protagonistes se font à travers un grillage serré dont les mailles envahissent une grande partie du cadre.

Même la balade en voiture, pourtant décapotable, n'évoque en rien la détente ou l'évasion, tant le cadre est encombré, et barré, par une tige qui sépare le pare-brise et les deux personnages, mais aussi par le reflet envahissant de fils électriques qui « rayent » Jake. Même la tentative d'approche de Jake ne permet pas de les réunir totalement, puisque le visage de Vickie se retrouve caché par la barre centrale ; son intégrité physique est déjà atteinte par cette relation à peine débutante. Si le choix du lieu de ce premier rendez-vous peut surprendre de la part d'un boxeur violent, le mini-golf permet pourtant de sceller le destin de Vickie. Parmi toutes les possibilités offertes par un parcours de mini-golf, on retrouve le couple sur la piste menant tout droit à l'obstacle en forme d'église. Le choix de composition du cadre, mettant l'église au premier plan à gauche et le couple de l'autre côté, propose même une note d'humour dans un film qui ne se caractérise pas par sa drôlerie : grâce à un travail sur la profondeur de champ, on peut voir à l'arrière-plan un couple plus âgé en miroir de Jake et Vickie, déjà en route pour le mariage.

Même s'ils-elles regardent dans la même direction (l'église) quelques instants, le point de vue de Jake va rapidement prendre le dessus, le temps d'un plan en légère plongée qui vient littéralement fondre en travelling sur Vickie à ses pieds, dans un mouvement qui rappelle celui d'un rapace piquant vers sa proie. La partie de mini-golf se termine en même temps que la relation se soude dans un rapport de domination de Jake, filmé en contre-plongée, écrasant littéralement Vickie.

Naissance des pieuvres

00:00:00 - 00:04:41 / Scène d'ouverture



Les séquences d'ouverture sont en général passionnantes à analyser, parce qu'elles concentrent les thématiques esthétiques et narratives du film ou au contraire parce qu'elles cherchent à leurrer le-la spectateur-ice en le-la faisant entrer dans le film par une fausse piste. Dans ce premier film de Céline Sciamma, la séquence introductive prend soin de présenter les personnages et les enjeux du récit. Résolument féminin, le monde du film se dessine tout d'abord par des sons de voix féminines, dont les paroles sont indistinctes, et sur lesquelles vient se superposer la musique de Para One, le compositeur fétiche de la réalisatrice. Les premières images du film sont celles d'un vestiaire, remplis de jeunes filles en train de se préparer à une compétition de natation synchronisée. La caméra se déplace au ralenti et l'on comprend grâce au cadrage que le son collectif est en fait la somme de duos. Cette intrusion dans le vestiaire peut évoquer la célèbre séquence de **Carrie**, un autre film sur l'adolescence, dans laquelle la caméra explore le vestiaire des filles au ralenti, jusqu'à se focaliser sur l'héroïne du film jouée par Sissy Spacek. Mais au contraire du film de Brian de Palma, la dynamique des relations n'est pas celle d'un groupe opposé à un personnage qui deviendra sa victime, mais bien d'une multitude de duos, que l'on identifie facilement par leur tenue commune et leurs interactions.

Cette séquence de **Naissance des pieuvres** va aussi permettre au spectateur de faire la connaissance des trois personnages principaux et de la place qu'elles occupent dans le monde du film. Marie, qui est celle autour de laquelle gravitent Floriane et Anne, apparaît en premier.

Bien que passant devant la foule assise dans les gradins, elle est isolée par le cadrage, qui transforme le reste des spectateurs en décor.

Arrive ensuite Anne, qui fait partie d'une équipe. Malgré un maillot de bain identique aux autres, elle se distingue à plusieurs égards de ses co-équipières. Son déplacement est ainsi marqué par des gestes maladroits, comme si elle seule devait franchir des obstacles sur le chemin du bassin. Sa différence de gabarit est rendue visible par des plans portraits qui la placent au-dessus des autres et un plan large

où sa singularité est évidente (elle est plus grande, plus costaud, n'a pas la même coiffure et la même attitude). Surtout, le montage de cette scène de présentation consiste à l'exclure progressivement de l'équipe : même si elle apparaît au départ intégrée au groupe, elle s'en détache, par des plans qui l'isolent en la montrant seule ou en rendant compte de la moquerie qu'elle subit de la part des autres. Finalement, le défilé des nageuses au bord de la piscine exclue tous les corps qui ne correspondent pas à la norme de la discipline, et Anne disparaît de l'image, elle ne fait plus partie de l'équipe.

Marie, assise dans les gradins, semble s'ennuyer jusqu'à ce qu'un groupe attire visiblement son attention. Elle ne quitte plus des yeux les nageuses expérimentées qui viennent de débiter leur performance. Le contrechamp ne permet pas de distinguer une nageuse au sein d'un groupe homogène et synchrone. Enfin, l'objet de cette attention intense de Marie apparaît, en plein centre du cadre, le reste de l'équipe ayant disparue. Ne reste plus que Floriane (dont on apprend le prénom à la fin de la séquence), objet du désir de Marie. A partir du moment où elle est isolée dans le cadre, Floriane éclipe ses partenaires et le spectacle sportif aux yeux de Marie. Alors que les noms des membres de l'équipe sont annoncés au micro, on ne voit que Marie, enthousiaste, le regard fixé sur Floriane. C'est seulement à l'annonce du prénom de cette dernière que le contrechamp s'opère et nous permet de la voir, traduisant ainsi le désir de Marie, pour qui seule Floriane compte.

3. Parcours archives

Si on se plonge dans l'univers multiforme des images d'archives par l'angle de la représentation sportive du masculin et du féminin¹, le traitement majoritairement utilitaire du sport est frappant dès lors qu'il est pratiqué par une femme. Si pour les hommes, comme le montre bien **Au pays du rugby**, le sport peut être un moyen de séduire les femmes, il est avant tout un moment de jeu et de convivialité plus ou moins violente entre hommes. Lorsque les femmes entrent dans la pratique sportive, il faut justifier cette incursion par tous les moyens. Dans **Les catherinettes**, les jeunes femmes du début des années 1930 (principalement employées du milieu de la mode)

¹ Pour cette section, l'auteure s'est notamment référée au corpus d'archives audiovisuelles créé pour le projet **Cours, saute, filme, regarde !**.

ne semblent pas tant participer à un événement sportif (elles n'en ont d'ailleurs pas du tout la tenue), mais plutôt à une pratique folklorique sponsorisée par le journal *Le Parisien*. En talons, gilet, jupe et traînant un carton à chapeau, elles tentent surtout de se frayer un chemin entre les hommes en vélo qui les encadrent.

Surtout, depuis le film de Jean-Benoît Lévy décrivant la vie des pensionnaires du **Centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon-Rennes** en 1929, jusqu'au plus récent **La femme et le sport** (entre 1974 et 1984), le sport doit servir à maintenir les femmes en bonne santé. Ce prétexte cache en fait de nombreuses injonctions et oppressions faites aux femmes. Les élèves de Coëtlogon sont ainsi « *maintenues en bonne santé grâce à la culture physique* », ce qui leur permet d'être plus efficaces à la ferme et à la maison.

Dans **La femme et le sport** de 1948, l'utilité du sport est explicite et clairement mis en scène : « *être belle pour plaire* » étant le « *souci permanent de la femme* », elle doit tout mettre en œuvre pour « *atteindre des proportions parfaites* » et devenir « *une femme heureuse* ». Le meilleur moyen à sa disposition pour atteindre cette perfection est, comme nous l'indique la voix off masculine « *la pratique de la culture physique et du sport* ». Le reportage alterne donc les plans de gymnastes vêtues de jupettes et sous-vêtements blancs, levant la jambe et dévoilant ainsi un « *galbe parfait* » en même temps que leur culotte et les plans de mannequins donc chaque partie du corps est mesurée. Ce montage parallèle appuie le discours porté par la voix off en opérant un lien direct entre les corps de sportives et de mannequins.

Le reportage est particulièrement cruel (et daté) dans sa façon de stigmatiser les corps qui se situent en dehors de cette norme de minceur et de fermeté. La voix off, prenant un ton navré et condescendant, commente ainsi des images de corps opposés à celui de la mannequin : « *avec de tels bourrelets, à quoi bon cette indéfrisable ?* » et les qualifie

de « *corps paresseux* » sur lequel le maillot de bain deux pièces serait « *tragique* ». Enfin, si le corps féminin a le droit d'être fort, c'est parce qu'il doit résister à la guerre et être efficace dans les usines. Le reportage, après avoir concédé ce droit à une certaine puissance, se termine par un rappel en forme d'injonction : « *mais la véritable mission de la femme est la beauté et l'élégance* ». Guerre ou pas, les femmes finissent par défiler en robe du soir, grâce à la « *culture physique et au sport* » qui les « *aideront à devenir belle et à rester belle* ».

Un autre reportage au titre identique (**La femme et le sport**, 1974-1984), tourné trente ans plus tard, alors que la révolution sexuelle et les mouvements féministes sont censés avoir fait bouger quelques lignes, tient peu ou prou le même discours. Les femmes y sont incitées à la pratique sportive, dans un souci de santé et de bien-être physique et moral, qui ne nuira pas à « *leur rôle familial* ». Le discours est partagé entre une voix-off masculine, qui pose les questions, et une femme assise et souriante qui répond et rassure les foyers français sur la compatibilité de la pratique « *avec les fonctions de mère et d'épouse* ».

Ouf. Cela dit, tout n'est pas autorisé en matière de sport féminin, et le reportage se charge de distinguer ce qui relève de la « *bonne pratique* » féminine. Ainsi, les femmes seraient moins aptes au sport de force ou de contact « *en raison d'un tissu osseux plus grêle que celui de l'homme* » et moins bonne en endurance en raison d'un « *volume de sang moindre* » et d'une « *capacité respiratoire plus limitée* ».

Rappelons qu'au contraire, face aux victoires des femmes dans les épreuves de courses extrêmes, les études récentes (*Run Repeat 2020* par exemple) ont prouvé que plus les distances s'allongent, plus la différence entre hommes et femmes se réduit, en faveur de ces dernières, qui sont même plus rapides que les hommes dès qu'on l'on dépasse les 310 km de course. Ces études n'abordent par contre pas la question du style et de l'élégance des coureurs, au contraire de **La femme et le sport** (1974-1984), qui considère que « *les activités sportives permettent de développer une certaine grâce* », qualité considérée ici comme éminemment (pour ne pas dire essentiellement) féminine. Les images

de sportives en action présentes dans le film seront « *compensées* » à la fois par le choix des tenues et des angles de caméra (jupettes de tenniswoman volante, gymnaste légèrement vêtues) qui les sexualisent, et par l'interview finale à la mise en scène édifiante.

Une jeune femme souriante parle de sa pratique du basket le week-end, une fois les tâches ménagères effectuées, et avec l'approbation de son mari, le tout en repassant des torchons. Nous voilà rassurés, les activités sportives ne sont effectivement pas incompatibles « *avec les fonctions de mère et d'épouse* », bien au contraire, puisqu'elles permettent surtout « *d'avoir un peu plus de grâce et de charme* ». Il faut aller chercher du côté des vidéos techniques pour trouver un traitement du sport féminin sous le prisme de la performance. C'est le cas dans **Le perfectionnement du volley féminin**, réalisé en 1986, très peu de temps après le reportage précédemment décrit. Les termes utilisés y sont



Les élèves, instruites, bien préparées aux travaux de la maison et de la ferme, sont maintenues en bonne santé grâce à la culture physique.



précis et techniques (isotonie, pliométrie...) et ne concernent jamais le style, mais bel et bien la performance et la construction d'un corps destiné à être le meilleur possible dans sa discipline. L'archive ne met d'ailleurs en scène que des joueuses, aidées dans leurs entraînements par un entraîneur, et est accompagnée d'une voix-off féminine. Le commentaire final du film constitue le seul pas de côté par rapport à cet angle sportif : le texte renvoie le volley à la pratique du ballet, dont l'entraîneur serait le chorégraphe, et conclue par une phrase qui prend à contre-pied le caractère technique de l'ensemble du film : « *ensemble, ils font de ce sport un spectacle éblouissant et émouvant* ».

4. Motif cinématographique

Bande de filles ?

On sépare souvent les pratiques sportives en deux catégories a priori distinctes : le sport individuel et le sport d'équipe. Cependant, la pratique sportive et les représentations audiovisuelles des sports permettent de se rendre compte de la perméabilité et de la complexité de ces notions qui renvoient au collectif et à l'individu. Le documentaire **Les sorcières de l'Orient**, qui raconte l'épopée des joueuses de volley de l'équipe nationale du Japon durant les années 1960, met en avant le collectif formé par les joueuses, à

la fois sur le terrain et dans leur travail en tant qu'ouvrières. Si la mise en scène fait ressentir le caractère répétitif et exténuant des entraînements (notamment par de longues séquences d'archives centrées sur les joueuses réceptionnant inlassablement le ballon), le discours des joueuses, encore aujourd'hui (presque 60 ans après leur victoire aux Jeux de Tokyo en 1964) ne remet pas en question les conditions extrêmes des entraînements, la victoire collective étant plus importante à leurs yeux que le bien-être individuel (moral et physique).

Au contraire, dans **La permission**, ou, dans une moindre mesure, dans **Naissance des pieuvres**, le collectif n'est ni une ressource ni un soutien, ni un objectif à atteindre pour les personnages. Afrooz, l'héroïne de **La permission**, et capitaine de l'équipe iranienne de futsal se rend compte très rapidement qu'elle ne peut pas compter sur le soutien de ses co-équipières, parties sans elle jouer la finale de la Coupe d'Asie des nations en Malaisie. Après la séquence pré-générique montrant la victoire de son équipe et son départ pour la finale, Afrooz ne fait plus partie de l'équipe, visuellement et narrativement. Elle n'apparaîtra plus comme membre d'une équipe, sauf le temps d'un match avec des hommes, mais dont la mise en scène ne met pas en avant le caractère collectif (la séquence est constituée de plans courts valorisant les actions individuelles).

Dans **Naissance des pieuvres**, le collectif n'est que sportif, le temps des compétitions et des entraînements de natation synchronisée. En dehors de ce temps, Anne, Marie et Floriane ne constituent que des duos ponctuels, en fonction des désirs de chacune. Dans **Battle of the sexes** ou **Skate Kitchen** par contre, l'héroïne du film est portée par une équipe. Si la tennismen Billie Jean King est seule sur le terrain face à Bobby Riggs lors du fameux

match surnommé **Battle of the sexes**, elle est à la fois ambassadrice et membre fondatrice de la Women's Tennis Association, qui défend l'intérêt des joueuses de tennis, maltraitées (en termes de salaire, de reconnaissance et de conditions de pratique sportive) par la Fédération de tennis des Etats-Unis. La mise en scène du match souligne les enjeux collectifs, solidaires et féministes de l'évènement, en multipliant les plans sur les femmes et les hommes venus massivement encourager Billie Jean, alors que les supporters (masculins) de Bobby Riggs sont montrés distants, observant leur favori à travers un écran de télévision.

Dans **Skate Kitchen**, le collectif est plus proche de la bande, avec des codes, des rituels, des espaces, un langage qui lui est propre, et qui aide Camille, l'héroïne du film, à trouver sa place dans la société, en tant que femme et sportive. Enfin, même si le film **Bande de filles** n'est pas tout à fait un film de sport, il est intéressant de rappeler qu'il commence par une activité sportive collective qui bouleverse les stéréotypes de genre, en laissant un temps d'incertitude quant à l'identité des genres des personnages et par sa façon de mettre en scène les joueuses de football américain en tant qu'équipes (qui s'affrontent) et que collectif (qui s'unit finalement). La « bande de filles » du titre n'est jamais plus solidaire et réelle que lors de cette scène d'ouverture sportive !

→ Ressource complémentaire

Retrouvez une autre analyse de la séquence d'ouverture de **Bande de filles** sur le site [Genrimages](#).



Pas de côté vers...



... la série photographique *High school football*, de Catherine Opie.



Tyler, 2007 © Catherine Opie/Regen Projects, Los Angeles

Catherine Opie est une photographe américaine active dès le début des années 1990.

Dans l'ensemble de son œuvre elle s'intéresse aux questions de genre et aux thématiques queer et LGBTQIA+ à travers une approche empathique, dans une démarche de remise en question et de lutte contre les stéréotypes culturels. Dans sa série célèbre *Being and Having* (*Être et avoir*) de 1991, par exemple, elle porte sa réflexion sur les signes extérieurs de la masculinité (à quel point ce qu'on a - ou ce qu'on décide d'avoir, de porter dans sa propre apparence - impacte et définit ce qu'on est ?) dans une référence esthétique la peinture des

maîtres portraitistes flamands du 17^e siècle. La série *High School Football* qu'elle réalise entre 2007 et 2009 se compose de portraits de jeunes joueurs de football américain dans leur uniforme sportif - symbole de l'hyper-masculinité de la culture des États-Unis - qui regardent directement l'objectif. L'action est suspendue : les matchs et leur espace restent sur le fond, presque accessoires.

En effet, la photographe cherche ce qui se cache sous la surface de cette performance (sur)générée, qui semble avoir été conçue justement pour dissimuler les émotions et l'individualité :

« En regardant ces jeunes hommes dans leur tenue sportive, vous penserez qu'ils sont des abrutis. N'est-ce pas ? Surtout, moi, en tant que femme lesbienne qui a traversé les années de lycée en me faisant harceler par des garçons de telle sorte... Mais les stéréotypes sont problématiques. Ces hommes sont aussi masculins que vulnérables. Ils risquent aussi d'aller mourir en Afghanistan et en Irak (nous étions en guerre à l'époque où j'ai pris ces images). J'ai vraiment eu de la peine, j'ai ressenti de l'empathie pour eux. » (traduit de l'anglais de l'article "*Drag, gridiron and kids in tutus: America through the lens of Catherine Opie - in pictures*", The Guardian, avril 2023).

Regardés au moment fugitif et fragile du passage de la jeunesse à l'âge adulte, et au-delà de certaines poses et expressions qui tentent d'être le plus possible impassibles et fières, telles celles de *guerriers modernes*, les joueurs de football photographiés par Catherine Opie révèlent en même temps des sentiments d'insécurité, vulnérabilité, maladresse, candeur... Des sentiments qui contrastent directement avec les stéréotypes de virilité associés à la culture de ce sport et à la perception des athlètes comme êtres agressifs, hypercompétitifs, sans aucune faiblesse et émotions.

...le clip *At all* de Kaytranada (2013)¹.

De la même manière que le cinéma et le sport, la musique véhicule et transmet des représentations, des états des lieux du monde et des éléments qui le compose, comme les êtres et le vivant. La question du dépassement de la binarité femmes/hommes et des stéréotypes qui sont associés à ces genres est aussi un enjeu au sein de l'industrie musicale. Comment les artistes s'approprient leurs corps, leurs identités, leurs orientations romantiques et sexuelles ? Quelles images renvoient-ils-elles au public qui les écoutent, les regardent et qui s'identifient ? Comment cela se retranscrit-il dans leur art ? Que ce soit par le biais des paroles, des scénographies de concert mais aussi des clips qui accompagnent les chansons, la question des images et de la représentativité de la diversité des identités de genre se révèle évocatrice. Intéressons-nous à la façon dont les artistes mettent en scène les messages et les idées qu'ils-elles souhaitent faire passer à leur auditoire, notamment par l'expression visuelle que permet de transmettre un clip. Pour explorer la thématique des féminités et des masculinités par le biais de la musique, portons notre attention sur le clip de Kaytranada datant de 2013, qui accompagne la chanson *At all*.

Le musicien nous plonge dans un univers qui met sur le devant de la scène des femmes pratiquant l'haltérophilie et plus généralement du sport de haut niveau : les corps sont filmés dans leur forme athlétique, mettant en exergue leur force, leur technicité, leur sportivité. Elles sont dans l'action, sujets et non pas objets de la caméra : ce sont les personnages principaux, celles qui guident l'histoire et la font vivre à travers leurs gestes et intentions.

Un parallèle comique est fait du côté de l'artiste, qui joue dans le clip et se met en scène de façon amusante, en décalage, en prenant le parti de se montrer moins fort et performant qu'elles toutes, célébrant d'autant plus leur puissance, leur solidité, leur combattivité. Il soulève des poids bien moins lourds qu'elles, il a moins de souffle au moment de la course à pied, il se laisse guider et porter par l'une d'elle dans la forêt. Ce sont elles qui conduisent la voiture qui les transporte,



¹ HW&W Recordings (2013) / Produced by: Romeo & Sons / Production Manager : Gilles Pinaudeau / Directed by : Martin C. Pariseau

c'est lui qui leur prépare à manger au moment d'un repas partagé. Les séquences inversent les rôles qui seraient typiquement associés au genre opposé. Les personnages féminins sont ici filmés comme des êtres libres et joyeux, en pleine confiance et en pleine possession de leurs corps, leurs images, leurs capacités. Les différentes séquences invoquent un sentiment et une sensation d'empouvoirement, en proposant une représentation positive (d'une image) d'une féminité qui ne répond pas aux stéréotypes qu'on lui assigne. Les femmes sont musclées, agiles, fières d'elles, pleine d'énergie et de vigueur. Leur mise en scène présente une pratique sportive conventionnellement attribuée au masculin, filmée comme un talent qui a de la valeur et qui mérite d'être visibilisé et reconnu.

Boîte à questions

Des pistes pour ouvrir ou animer des débats avant ou après la projection de films...

→ Existent-ils selon vous des sports masculins et des sports féminins ? Quelles seraient les spécificités des uns et des autres ?

→ Selon vous, quelles sont les caractéristiques d'un·e bon·ne sportif·ve ?

→ Que mettez-vous comme idées derrière le concept de « force » dans le sport ?

→ Pourquoi, selon vous, les sports exercés par les hommes sont-ils plus reconnus et médiatisés que ceux pratiqués par les femmes ? Qu'est-ce qui pourrait être mis en place pour dépasser cet écart ?

→ Avec quel(s) critère(s) autre(s) que le genre pourrait-on créer des catégories de compétition sportive ?

→ En regardant **cette photo** prise par Alexis Berg en 2018, quelles sont vos réactions ? Vos interprétations¹ ?



© Alexis Berg, UTMB 2018.

¹ Pour des précisions sur le contexte de la prise de vue, l'auteur et la réception médiatique, et pour une analyse précise et intelligente de l'image, vous pouvez vous référer aux sources suivantes : Sandy Montañola, « Analyse de la photographie de l'athlète Sophie Power par Alexis Berg », Genre en séries, n° 14, 2023, <http://journals.openedition.org/ges/3775> ; et Mélanie Boissonneau et Sandy Montañola, « Entretien avec Alexis Berg, photographe « outdoor » », Genre en séries, n° 14, 2023, <http://journals.openedition.org/ges/3780>]

Films et archives Cours, saute, filme, regarde ! en lien avec la thématique

FILMS

90s, Jonah Hill, 2019.

A corps perdus, Magali Chapelan, 2020

Au bout de la piste, Sophie Thouvenin, 2018 (court métrage du programme de l'Agence du court métrage « Les sports, les corps et le monde »).

Battle of the Sexes, Jonathan Dayton et Valerie Faris, 2017.

Beach Flag, Sarah Saidan, 2014.

Billy Elliott, Stephen Daldry, 2000.

Bim bam boum las luchadoras moreno!, Marie Losier, 2016.

Bliss, Drew Barrymore, 2009.

Cassandra El Exotico, Marie Losier, 2018.

Girl, Lukas Dhont, 2018.

Hors-Jeu, Jafar Panahi, 2006.

Joue la comme la vie, Hubert Burnou, 2006.

L'acrobate, Jean-Daniel Pollet, 1976.

La danse aux poings, Mourad Merzouki, Mohammed Athamna, 2011.

Ladies Turn, Hélène Harder, 2012.

La Permission, Soheil Beiraghi, 2018.

L'enfer du dimanche, Oliver Stone, 1999.

Les grand hommes, Anne-Charlotte Siner-Pasquet

Les Sorcières de l'Orient, Julien Faraut, 2021.

L'heure de la piscine, Valérie Winckler, 1995.

Little Miss Soccer, Candice Prevost et Mélina Boetti, 2019.

Mario, Marcel Gisler, 2018.

Mignonnes, Maimouna Doucouré, 2020.

Nadia Butterfly, Pascal Plante, 2020.

Naissance des Pieuvres, Céline Sciamma, 2007.

Not only men, Eric Pinatel et Laure Belhassen, 2008.

Olga, Elie Grappe, 2021.

Onside, Elise Boutié et Nakita Lameiras Ah-Kite, 2014.

Petites Danseuses, Anne-Claire Dolivet, 2020.

Raging Bull, Martin Scorsese, 1980.

Redbelt, David Mamet, 2008.

Skate Kitchen, Crystal Moselle, 2018.

Sportif par amour, Buster Keaton, 1927.

Tangente, Julie Jouve et Rida Belghiat, 2017.

Thokozani Football Club, Thembele Dick, 2014.

Victoire terminus, Renaud Barret et Florent de La Tullaye, 2008.

ARCHIVES

Boxeurs (Archive CNC)

La femme et le sport (Archive CNC)

Les Catherinettes (Archives Nationales)

La femme et le sport (Archives Nationales)

Perdre du poids sans perdre la tête (Archives Nationales)

Le centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon Rennes (Archives Nationales)

Au pays du rugby (archive INSEP)

Décoches et volées (Archive INSEP)

Le perfectionnement du volley féminin (Archive INSEP)

Bibliographie

- ARNAUD Pierre et TERRET Thierry (dir.) (1996), *Histoire du sport féminin*, Paris, L'Harmattan, 2 volumes.
- BARBUSSE Béatrice (2022 [2016]), *Du sexisme dans le sport*, Paris, Anamosa.
- BOISSONNEAU Mélanie et Jean-François DIANA (dir.) (2023), « Images de sport : le jeu du genre », *Genre en séries* [En ligne], 14 | 2023, mis en ligne le 16 mai 2023 <http://journals.openedition.org/ges/3491> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ges.3491>
- BUTLER Judith et Marie PLOUX (2000), « Les genres en athlétisme : hyperbole ou dépassement de la dualité sexuelle ? », *Cahiers du Genre*, vol. 29, p. 21-35.
- GUIDO Laurent et Gianni HAVER (dir.) (2003), *Images de la femme sportive: aux XIX^e et XX^e siècles*, Georg.
- LAPEYROUX Natacha (2021), *Les Identités féminines à l'épreuve du sport. Représentations télévisuelles des sportives de haut en France de 2005 à 2015*, thèse de doctorat sous la direction d'Éric Maignet, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- LOUVEAU Catherine et Annick DAVISSE (1998), *Sports, école, société : la différence des sexes*, Paris, L'Harmattan.
- LOUVEAU Catherine (2006), « Inégalité sur la ligne de départ : femmes, origines sociales et conquête du sport », *Clio*, vol. 23, p. 119-143.
- MHIRI Mejdaline, « Peut-on dégenrer le sport ? », *La Déferlante*, N°11, Juillet 2023.
- PLAZA Mélissa (2019), *Pas pour les filles ?*, Paris, Robert Laffont.
- SIMONET Pierre et Laurent Véray (dir.) (2000), *Montrer le sport (photographie,*

- cinéma, télévision)*, Paris, Les cahiers de l'INSEP.
- Série documentaire : *Toutes musclées*, 2022, Camille Juza, co-produit par ARTE France, Petit Dragon et Haut et Court TV. <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-022998/toutes-musclees/>
- Entretien avec Sandy Montañola, MCF Rennes 1, à propos du traitement médiatique du sport féminin (mars 2022) : <https://ablock.fr/sandy-montanola-lidee-est-toujours-la-meme-le-sport-masculin-est-letalon-de-mesure-et-le-sport-feminin-vise-a-y-ressembler/>
- Site internet : www.lessportives.fr/actualites

CREDITS PHOTO

(par ordre d'apparition)

page de couverture

- *Billy Elliot* © 2000 Tiger Aspect Pictures (Billy Boy) Ltd - All rights reserved
- *Raging Bull* © 1980 Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. All Rights Reserved
- *Naissance des pieuvres* © Haut et court

dans le dossier

p. 5
Naissance des pieuvres © Haut et court

p. 6
- *Billy Elliot* © 2000 Tiger Aspect Pictures (Billy Boy) Ltd - All rights reserved
- *Skate Kitchen* © Makadam

p. 7
Raging Bull © 1980 Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. All Rights Reserved

p. 8
- *Mario* © Epicentre
- *Thokozani Football Club : Team Spirit* © Centre Simone de Beauvoir

p.10 et 12
Raging Bull © 1980 Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. All Rights Reserved

p. 14
Naissance des pieuvres © Haut et court

p. 16
- « *Les catherinettes* » (extrait de Variétés n° 13) © Archives nationales, France, 1931, Noir et blanc, Muet, extrait de 1 minute 40 sur 19 minutes au total.
- *Le Centre d'enseignement agricole et ménager de Coëtlogon-Rennes (Ille-et-Vilaine)* © Films Jean-Benoît Levy/Lobster Films - © Archives nationales, France, 1929, Noir et blanc, Sonore, 16 minutes.

p. 17
La femme et le sport © Collection CNC, France, 1948, Noir et blanc, Sonore, 35 mm.

p. 18
Les sorcières de l'Orient © UFO Distribution

p. 19
La permission © 2018 SOHEIL BEIRAGHI/PHOTOGRAPHIES © AMIR HOSSEIN SHOJA'EE

DANS LE CADRE DE

Le projet *Cours, Saute, Filme, Regarde !* (CSFR) vise à rencontrer les jeunes (15-25 ans) dans leurs pratiques sportives, en rattachant celles-ci à des pratiques cinématographiques, afin de les remobiliser vers la découverte d'œuvres, la rencontre avec des artistes, l'implication dans des gestes liés à la fabrication des films et la création, et la fréquentation des salles de cinéma. Il s'adresse en premier lieu aux coordinations hors temps scolaire du réseau Passeurs d'images.



CONTACT

Nando Gizzi
Chargé d'éducation aux images
nando@archipel-lucioles.fr

Carol Desmurs
Chargée d'éducation aux images
carol@archipel-lucioles.fr

Ressource réalisée avec le soutien



en partenariat avec

