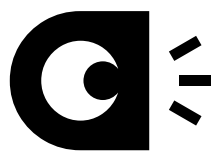


PARKOUR

# Enjeux géopolitiques du sport



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

*Cours  
suite  
filme  
regarde!*

ressources pédagogiques  
février 2024



## Claire Demoulin

est chercheuse post-doctorante à l'ENS (EUR Translitterae). L'ouvrage issu de sa thèse de doctorat, intitulée *Hollywood Transatlantique*, sera publié aux PUR. Ancienne boursière Fulbright et chercheuse associée au Centre Marc Bloch de Berlin en 2019, elle y a poursuivi ses travaux sur les réseaux émigrés à Hollywood, les circulations artistiques transatlantiques et les transferts culturels. Elle est membre de l'Institut Convergences Migrations et du conseil d'administration de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma.

Si le cinéma manifeste un profond intérêt pour le sport et pour les parcours de sportif·ves depuis ses débuts (il suffit penser que déjà en 1882, la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey se saisissait des mouvements du perchiste ou de l'escrimeur, ou qu'avec son Kinétoscope, Edison filmait en 1898 des matchs de Hockey ou de Baseball ; et qu'on dénombre, de surcroît, une cinquantaine de Vues des frères Lumières sur le thème du sport<sup>1</sup>), c'est seulement avec l'avènement du cinéma narratif que la dimension politique du sport, pourtant centrale, prendra tout son essor.

Car le sport représente bien un sujet traversé de multiples aspects politiques et géopolitiques à fort potentiel dramaturgique : il suffit de penser aux tensions politiques générées par les compétitions sportives (*The Red Army, Olga*), aux discriminations envers certains groupes (*Beach Flags*) ou encore aux processus de mythification des héros nationaux (*Les chariots de Feu*), ou de message identitaire (*Good Luck Algeria*) auxquels les films contribuent.

La réalité fournit en effet de nombreuses pistes de figuration du sport comme lieu emblématique des tensions politiques et diplomatiques, que ce soit à l'échelle nationale (émeutes dans les stades), internationale (les blocus des JO, les attentats de Munich de 1972), voire de sa place dans la résolution des conflits (l'exemple emblématique du rôle de l'équipe de Ping Pong américaine en Chine, en 1972, dans le processus de dégel de la Guerre Froide).

Une telle centralité des enjeux politiques offre au cinéma un riche matériel fictionnel et documentaire. Comment, dès lors, les films s'emparent-ils d'individus sportif·ves, en proposent-ils des archétypes capables d'accueillir la charge politique que leur position appelle à incarner ? Quel type de construction et de narration filmique est visé ? En considérant le traitement cinématographique d'événements historiques et politiques issus de faits réels ou de personnalités ayant existé : quel équilibre peut-on atteindre entre vérité historique, réalité factuelle, et licence dramatique dont le cinéma ne peut s'exonérer ? Ces films participent-ils à la glorification d'un imaginaire sportif ? En s'intéressant aux questions géopolitiques du sport, quelles différences entre documentaire et fiction sur les manières d'appréhender cette dimension du sport ?

<sup>1</sup> Véray, Laurent, « Aux origines du spectacle sportif télévisé : le cas des vues Lumière », dans *Les Cahiers de l'INSEP*, hors-série Montrer le sport, 2000, pp. 75-85.

# 1. Parcours films

## Sport et idéologie

Les régimes autoritaires font logiquement l'objet d'une attention particulière lorsqu'il s'agit d'interroger la dimension idéologique des représentations sportives. En 1936, la réalisatrice Leni Riefenstahl fournit un exemple type de l'esthétisation caractéristique des films réalisés sous des régimes fascistes, notamment l'instrumentalisation du corps de l'athlète, à l'exemple des JO de Berlin qu'elle filme en 1936 dans *Olympia [Les dieux du stade]*. Cette manière d'appréhender le sport a fait l'objet d'une apologie similaire dans les films réalisés sous l'Italie fasciste<sup>2</sup>. Or, l'idéologie n'est pas seulement une manière de filmer, il peut également s'agir du sujet même d'un film qui cherche à en déconstruire le discours. C'est ce que vise le film documentaire du réalisateur américano-russe Gabe Polsky, *The Red Army* (2014). En proposant une enquête autour de l'équipe de hockey star menée par le capitaine Slava Fetisov, le film se présente comme un terrain d'investigation du régime communiste.

Ce documentaire, qui fait office de témoignage d'histoire orale, repose en partie sur une série d'interviews des membres de l'équipe et de journalistes. *The Red Army* réussit en effet à exposer la manière dont l'idéologie communiste concerne toutes les strates de la société, et notamment le sport, à travers la manière dont l'équipe de hockey – parce qu'elle faisait la gloire du régime et représentait ce que l'union soviétique pouvait accomplir de mieux – en était investie. La vivacité rythmique et l'énergie du film montrent, d'une part, le succès de cette équipe, sa supériorité tactique évidente. Mais les témoignages restituent, d'autre part, le type de contraintes que les joueurs ont dû subir et des sacrifices qui leur étaient demandés pour arriver à ce niveau (le peu de visites familiales par exemple, l'interdiction de se rendre au chevet d'un proche souffrant, en fin de vie). Les films documentaires permettent de proposer un regard réflexif et historicisé sur ces expériences, confrontant

<sup>2</sup> Voir Vicini, Sergio, *Le stelle del duce : cinema, sport e regime fascista in quindici biografie esemplari*, Bresso, Milan, Hobby & Work, 2008 ; Favero, Jean-Pierre, « La place du sport dans la propagande fasciste à travers la presse et le cinéma, son impact chez les émigrés italiens de France », *Sciences sociales et sport*, n°6, 2013, pp. 63-102.

des éléments vécus comme positifs (la fierté à jouer dans l'équipe) et d'autres faits et retours davantage critiques (le portrait glacial du coach Viktor Tikhonov qui incarne ces interdictions). La seconde partie du documentaire revient sur la difficile intégration des joueurs aux États-Unis, et les tensions politiques liées à leur passage de Russie en Amérique. Ce film, en définitive réussit le pari de parler explicitement de l'idéologie au cœur d'une géopolitique internationale du sport pendant la Guerre Froide : y est exposé la manière dont les matchs et équipes représentent un terrain d'affrontement des pays en conflit, lieu de démonstration de la supériorité d'un pays sur l'autre. En même temps, grâce à sa forme composite, le documentaire parvient à proposer un portrait distancié de ces questions.

## Le sport et la scène politique internationale

Le sport au cinéma représente également un sismographe des tensions politiques internationales ou nationales. Le court-métrage de Sarah Saidan, *Beach Flags*, recourt à l'animation pour évoquer les inégalités et injustices faites aux femmes en Iran, leur laissant comme seule épreuve internationale à laquelle elles peuvent participer la course des Sables. Le sport représente une entrée intéressante pour mettre en avant le point de vue des femmes iraniennes. De manière générale, le sport occupe une place particulièrement centrale sur la scène internationale du fait de la médiatisation des compétitions (européennes, JO) : il s'avère être une tribune particulièrement scrutée où le sort des pays est discuté.

C'est ce que souligne un film comme *Olga* (Elie Grappe, 2021). Jeune gymnaste ukrainienne au talent prometteur, *Olga* rejoint l'équipe nationale de Suisse grâce à son double passeport en vue de participer aux championnats d'Europe de Gymnastique de 2013. Lorsqu'elle quitte son pays d'origine, les tensions contre la présidence de Viktor Ianoukovytch (2010-2014) et contre la corruption du régime (sous l'arrière-fond des demandes d'intégration à l'Europe) se développent et mènent



à l'éclatement de l'Euromaïdan à Kiev<sup>3</sup>, que la jeune femme suit depuis sa fenêtre suisse. Bien qu'à distance, *Olga* est particulièrement concernée car sa mère, journaliste politique qui publie contre le gouvernement d'Ianoukovytch, ainsi que sa meilleure amie et ancienne coéquipière en Ukraine, sont toutes deux actives au sein des mouvements de révolte. En abandonnant son avenir de gymnaste pour prendre part à la contestation, son amie incarne la jeunesse révolutionnaire des années qui précèdent le début de la guerre en Crimée. Cette tension entre histoire personnelle, sport et politique trouve sa résolution dans la construction binaire du film. Scène de la sphère familiale et amicale s'enchevêtrent au sujet sportif d'un côté, tandis que s'alternent presque automatiquement des moments d'entraînements et de compétition et des séquences d'émeutes politiques en Ukraine, notamment par le biais d'images au registre documentaire. Cette mise en parallèle interroge le statut particulier des sportif·ves face aux crises politiques, pris à la fois dans ces enjeux du fait de leurs origines, mais se situant en même temps en marge du fait d'une activité professionnelle qui se voudrait en dehors du politique. À ce sujet, le film prend un parti clair à travers la réplique de l'ancien entraîneur d'*Olga*, qui a finalement rejoint l'équipe de Russie. Il rétorque à la jeune fille qui lui reproche d'avoir choisi son camp qu'« [il] fait du sport, pas de la politique ». Or,

<sup>3</sup> L'Euromaïdan désigne le mouvement de révolte pro-européenne qui éclate en 2013, en grande partie portée par la jeunesse du pays, après que le gouvernement ukrainien ait refusé de signer l'accord d'association avec l'Europe au bénéfice d'un autre accord avec la Russie.

cette remarque est directement mise à mal dans la séquence qui suit où l'une de ses anciennes athlètes ukrainiennes boycotte son épreuve pour revendiquer, sous les caméras du monde entier, le statut de son pays et le combat pour la liberté. Cette séquence montre, par la même occasion, la capacité des compétitions sportives à faire office de tribune, c'est-à-dire, à représenter un espace politique que vient amplifier une présence médiatique mondiale et qu'ici le film figure à de multiples reprises.

## Historicité des enjeux géopolitiques du sport : entre réalité et fiction

Les questions géopolitiques, liées au sport, font souvent l'objet de représentation d'une époque historique, sinon de sujet d'actualité, ou encore de personnalités sportives ou d'équipes ayant réellement existées. Face à des faits ou à des personnes réels, le film doit pouvoir trouver un point d'équilibre entre le respect du cadre historique et les besoins dramaturgiques du cinéma qui, pour faire tenir la vie d'un homme ou d'un événement sportif en quelques heures, recourt nécessairement à des licences artistiques. Nombreuses sont les manières de créer l'impression d'authenticité historique malgré les distorsions inéluctables du cinéma : l'insert d'archives est, par exemple, une pratique courante. Différents supports

audiovisuels sont assemblés dans *The Red Army*, confrontant plusieurs registres d'images (émissions, documents écrits confidentiels, archives télévisuelles d'événements historiques depuis les médias russes et américaines, retransmission des matchs de hockey) ; ou encore, des retranscriptions réelles de l'Euro se mêlant à la fiction de *Olga*. L'usage de documents d'archive, dans le cadre des récits biographiques de vie d'athlètes célèbres au cinéma, est suffisamment récurrent pour que Rémy Fontanel en ait analysé trois types de recours différents<sup>4</sup>. Une autre manière de témoigner de l'authenticité historique, mais aussi de l'importance politique du sujet, revient à en montrer la dissémination dans la société. Pour rester fidèle aux modes de circulation des informations dans *Les Chariots de Feu*, les exploits sportifs des coureurs sont relayés par le biais d'insert de coupures de presse en noir et blanc, s'ajoutant les uns sur les autres sous forme de

<sup>4</sup>Cf. Fontanel, Rémy « Le biopic du sportif américain », Revue LISA/LISA e-journal [En ligne], vol. 14, n°2, 2016, pp. 7-8. Il s'agit des archives qui sont assumées comme telles dans la fiction, celles qui apparaissent à la fin du film (autour du générique) pour donner un effet document, et enfin celles qui se confondent avec les images fictionnelles.

spirale. *Olga* rend compte des modalités modernes de propagation des informations, notamment par le biais des réseaux sociaux, et travaille pour cela de manière omniprésente la place des écrans dans le film.

Mais parler d'enjeux politiques attestés du sport, dans le cadre de faits réels, suppose de s'assurer, d'un point de vue historique, que ces éléments soient retranscrits de manière suffisamment juste. Ainsi, les artistes et les studios mettent en place un important travail de recherches documentaires. Pour *Les Chariots de Feu*, le scénariste du film, Colin Welland, raconte comment il « a fait des recherches sans fin pour le film. Je suis allée aux archives nationales du film et ai demandé 'Qu'est-ce que vous avez sur les JO de 1924 ? Sur Abrahams et Liddell, qui ont gagné les médailles d'or ?' Et je me suis assis là, regardant ces deux jeunes hommes sur des pellicules de film muet [...] C'est à ce moment que je me suis senti engagé envers eux. J'ai interviewé toutes celles et ceux qui étaient encore en vie. <sup>5</sup> ». Les témoignages des artistes et des équipes (interviews, autobiographies, récits de tournage) sont importants pour comprendre comment on s'empare de sujets réels, comment se crée une certaine fidélité aux faits, et le type de pratique filmique mise en place pour transformer l'ensemble en matériel cinématographique : pour créer, en somme, un point d'accord entre réalité et fiction. Farid Bentoumi, le réalisateur de *Good Luck Algeria*, qui s'inspire de l'histoire vraie de son frère - ingénieur grenoblois d'origine franco-algérienne qui se qualifie pour représenter l'Algérie aux JO de Turin de 2006 en course de ski de fond - explique qu'il lui a fallu quatre années d'écriture pour réussir à prendre de la distance vis-à-vis des faits, tout en gardant l'authenticité de l'histoire<sup>6</sup>. Le difficile équilibre entre véracité et fiction, par exemple réfuté par Viacheslav Fetisov dans l'un des entretiens avec le réalisateur de *The Red Army* (quand ce dernier lui demande pourquoi Yazov, le ministre de la défense, le laisse quitter le pays, il lui répond : « Je ne suis pas un historien »), explique que les films ne font pas œuvre de testament historique mais cherchent à donner leur vision de l'histoire.

<sup>5</sup> Commentaire de Colin Welland dans le making off du DVD de *Wings on Their Heels* (2005).

<sup>6</sup> Entretien de Farid Bentoumi par Gorian Delpature, RTBF, le 21 avril 2016. URL : [www.rtb.be/articel/1-interview-de-farid-bentoumi-pour-good-luck-algeria-9276005](http://www.rtb.be/articel/1-interview-de-farid-bentoumi-pour-good-luck-algeria-9276005).

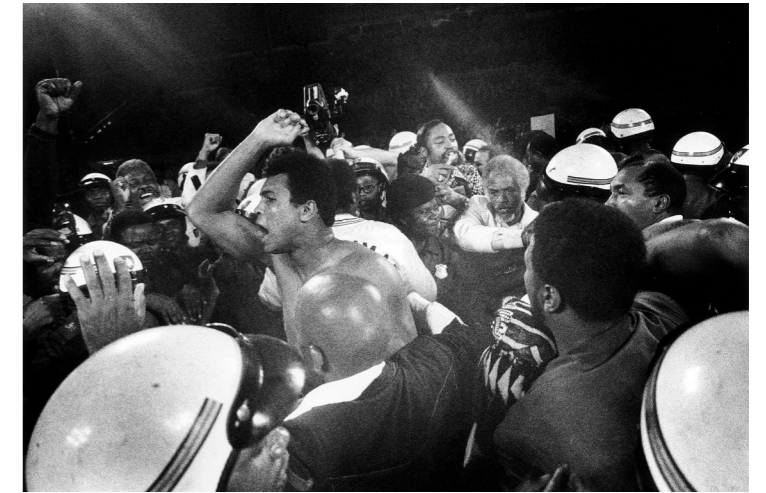
## Mythe sportif et sentiment d'identité nationale

La célébration d'une icône sportive soulève des enjeux politiques et identitaires. Il n'est pas anodin qu'une figure comme Muhammad Ali, célèbre boxeur américain des années 1960-1970 ait à lui seul fait l'objet d'une dizaine de films de fiction ou documentaires<sup>7</sup>. La version documentaire proposée par William Klein en 1975, *Muhammad Ali The Greatest 1964-1974*, ne reprend pas une formule traditionnelle de documentaire narratif, ni de célébration d'une vie à travers une trame linéaire centrée sur une personnalité, il n'y a pas non plus de *voice over* pour mettre en ordre des explications : le récit, c'est le montage de toutes ces images prises sur le vif en suivant le boxeur. Ici, William Klein propose un documentaire hors norme, sorte d'énergie cinétique au style rapide et saccadé, tourné en caméra 16 mm à la main. Il s'agit, en effet, de filmer « au plus près des corps et les visages afin de sublimer l'énergie bouillonnante du boxeur charismatique et insolent, showman et activiste survolté, "sale gosse" à la dialectique déconcertante, gonflée d'humour. »<sup>8</sup>. Aussi, Muhammad Ali fait-il bien l'objet d'un portrait iconique, à la fois du sportif, dans la première partie du film en noir et blanc, mais aussi de la figure politique, dans la seconde partie du film, principalement dans la république démocratique du Congo, et lors de son match contre George Foreman en 1974, et tourné en couleur dès lors qu'il opère sa conversion à l'islam en 1964. L'originalité de cette forme documentaire est de portraiturer Ali depuis un point de vue extérieur : il n'est pas celui qui parle, mais son rayonnement est perceptible à travers toute l'émulsion sociale et l'effervescence médiatique qui devient la manière de le raconter, que ce soit à l'époque des premiers match quand il s'appelle encore Cassius Clay et qu'il gagne le World Heavyweight Champion en 1964, ou à celle de la décennie suivante lorsqu'il devient une figure politique contre la guerre et Vietnam et de la cause africaine-américaine, notamment aux côtés de Malcom X. Ce film réussit à rendre compte de la mythification de la figure d'Ali, par une forme de documentaire/cinéma-vérité, qui se distingue des formes traditionnelles de célébration, notamment celles visées par les biopics où les héros servent à renforcer la construction du sentiment d'identité nationale, à l'exemple d'un film comme *Les Chariots de Feu*. Dans ce film, par exemple,

<sup>7</sup> Pour un livre sur l'importance de la boxe au cinéma, voir David Da Silva, *La boxe à Hollywood, de Chaplin à Scorsese*, Éditions LettMotif, 2017.

<sup>8</sup> Camy Gérard, Camy Julien, « Le sport au cinéma raconte les États-Unis », *Amerika* [En ligne], n°25, 2023, p. 5.

à plusieurs reprises, la dimension identitaire et patriotique est explicitement affirmée : il est dit, à propos d'Harold Abrahams « En dépit des tentations à rejoindre et appartenir à d'autres nations, il demeura un homme anglais! Il demeura un homme anglais! », et à propos d'Eric Liddel « merci de me rappeler que je suis et que je demeurerai tant que je respirerai Ecossais ». Preuve du succès du film *Les Chariots de Feu* à animer le patriotisme anglais, en rappelant l'histoire de deux compétiteurs rivaux entre 1919 et les JO de 1924, ce film est restauré et mis à l'honneur en vue de la cérémonie d'ouverture des JO de Londres en 2012. Qu'un film ait autant capturé le sentiment national et l'imaginaire culturel britannique tient aux ressorts cinématographiques de la construction du héros sportif en figure et mythe national sur lesquels nous reviendrons plus précisément dans la partie « Motif ou forme cinématographique ».



Pourquoi il skierait pour la France ?  
Il fait pas ça pour l'argent !

## Parcours de réalisateur·rices

Dans certain cas, le parcours des réalisateur·ices, notamment leurs origines, offre des clefs de lecture pour comprendre la dimension politique du film. C'est le cas de Gabe Polsky, le réalisateur de *The Red Army* qui est un émigré russe de deuxième génération aux États-Unis. Le double regard russo-américain que propose le documentaire, qui cherche à retranscrire autant des éléments de critique que de comprendre ce qui était apprécié en Russie, bien que non perçu aux États-Unis, le situe de facto dans cet entre-deux identitaire sur lequel le film repose. Outre le fait que sa maîtrise du russe lui a permis d'accéder à des archives rares et à obtenir des interviews avec Slava Fetisov, initialement récalcitrant, *The Red Army* fait partie des films où un lien plus explicite encore existe entre son parcours personnel et le sujet du film. Lors d'une interview à l'occasion du Chicago International Film Festival, le réalisateur expose le rapport direct avec son parcours : Gabe Polsky a lui-même joué au Hockey à l'Université de Yale mais, à défaut d'un niveau suffisant pour devenir professionnel, il se tourne vers le cinéma. Entre le hockey et le cinéma, pour lui, le lien, c'est l'art. C'est ainsi qu'il l'exprime après avoir découvert un des matchs entre l'équipe

de Russie et celle du Canada, sur une cassette VHS. Pour lui, « les soviétiques ont transformé le hockey et le sport en une forme artistique<sup>9</sup> ». La personnalité du réalisateur, explique l'articulation de différents niveaux de lecture : une présentation du Hockey à la manière d'un passionné et connaisseur, invitant le·la spectateur·ice à voir les logiques stratégiques et la beauté de ce sport, l'ensemble entrelacé dans un rapport identitaire plus complexe qui montre, à travers l'histoire de cette équipe, et de manière multivocale, ce qui fit la puissance et la chute de l'Union soviétique.

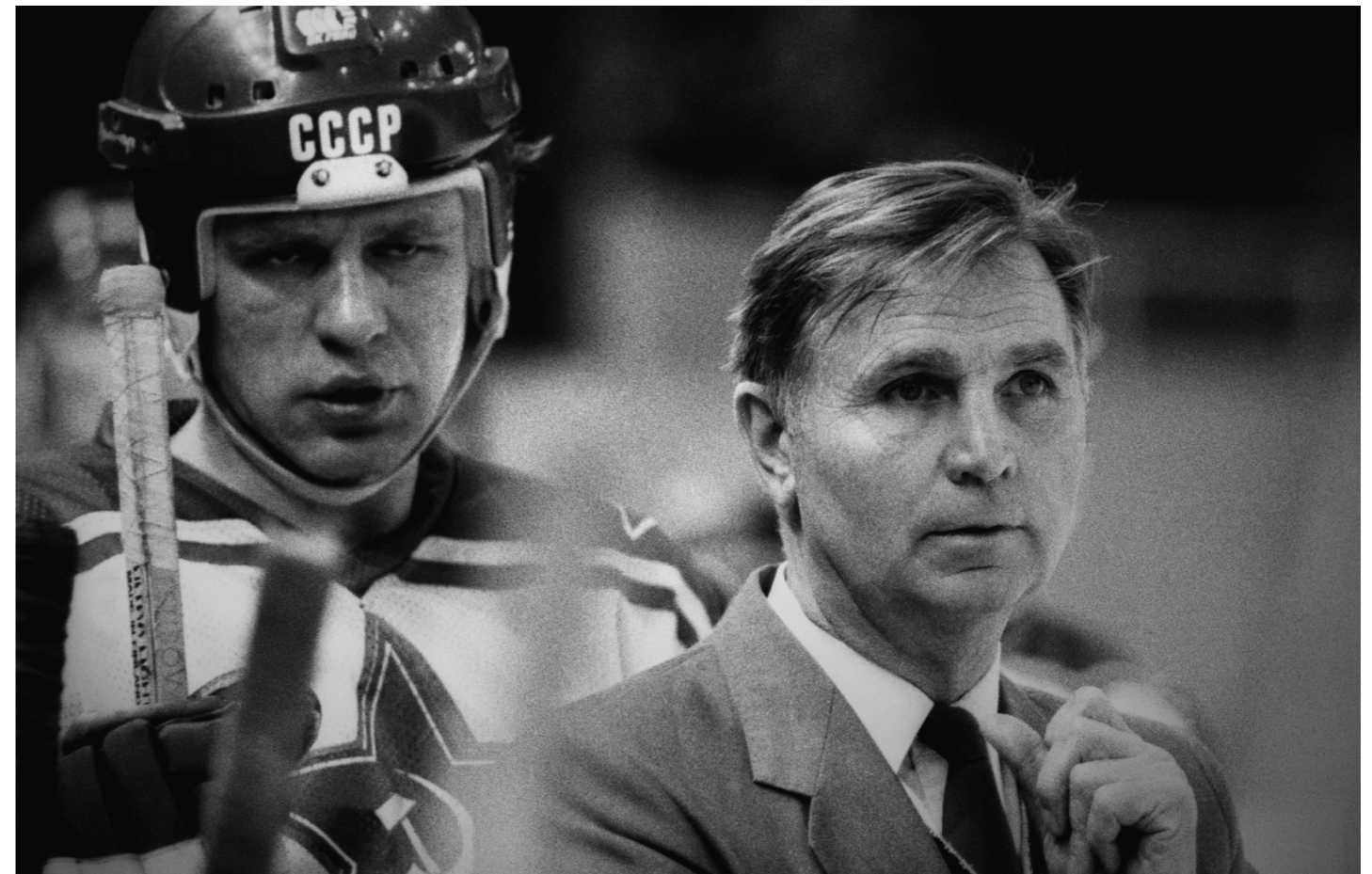
Autre exemple emblématique de la manière dont les origines et l'expérience personnelle d'un cinéaste peuvent entrer en jeu dans l'inclinaison du sujet sportif : le parcours du réalisateur de *Good Luck Algeria* (2015), Farid Bentoumi. À l'origine de ce film se tient une histoire de famille, celle de son frère aîné, Noureddine Bentoumi. Si le réalisateur intègre des éléments fictifs dans cette épopée familiale, son ressenti face à l'histoire de son frère, et la conscience comme le vécu de la mixité culturelle lui permet, par le sport, de dire un ressenti identitaire qu'il n'avait pas réussi à exprimer dans

<sup>9</sup> Patrick Z. McGavin, "CLIFF 2014 Interviews: Gabe Polsky on 'Red Army'", Roger Ebert, le 10 novembre 2014.

son documentaire précédent<sup>10</sup>. L'histoire sportive sert ainsi de réceptacle aux réflexions politiques du réalisateur sur l'identité nationale et les débats liés à l'émigration. Il est notable que le réalisateur considère sa trajectoire franco-algérienne, ainsi que celle de son acteur principal Sami Bouajil, et celle de Chiara Mastroianni qui est franco-italienne, de la façon suivante : « ce sont deux immigrations de temps différents qui se répondent »<sup>11</sup>. La thématique du sport permet de déployer des visions à l'encontre des paradigmes mono-culturels, en partie liés aux parcours transnationaux et aux trajectoires personnelles des artistes concernés.

<sup>11</sup> Comme le rappelle le réalisateur en interview : « C'est l'histoire de ma famille et de cette mixité réussie, de cette histoire d'immigration sur plusieurs générations. En effet, au sein de la deuxième génération, il y a moi et deux autres frères, dont celui qui a fait les Jeux Olympiques en 2006 à Turin pour l'Algérie. En partant de cette histoire-là qui est plutôt un pitch de comédie, je raconte une histoire de famille sur trois générations, une histoire d'immigration, une histoire de ces enfants d'immigrés qui vivent dans un pays, qui sont totalement français mais qui ont quand même des questionnements liés à leurs racines, à leurs origines ». Entretien de Farid Bentoumi par Gorian Delpature, art. cit.

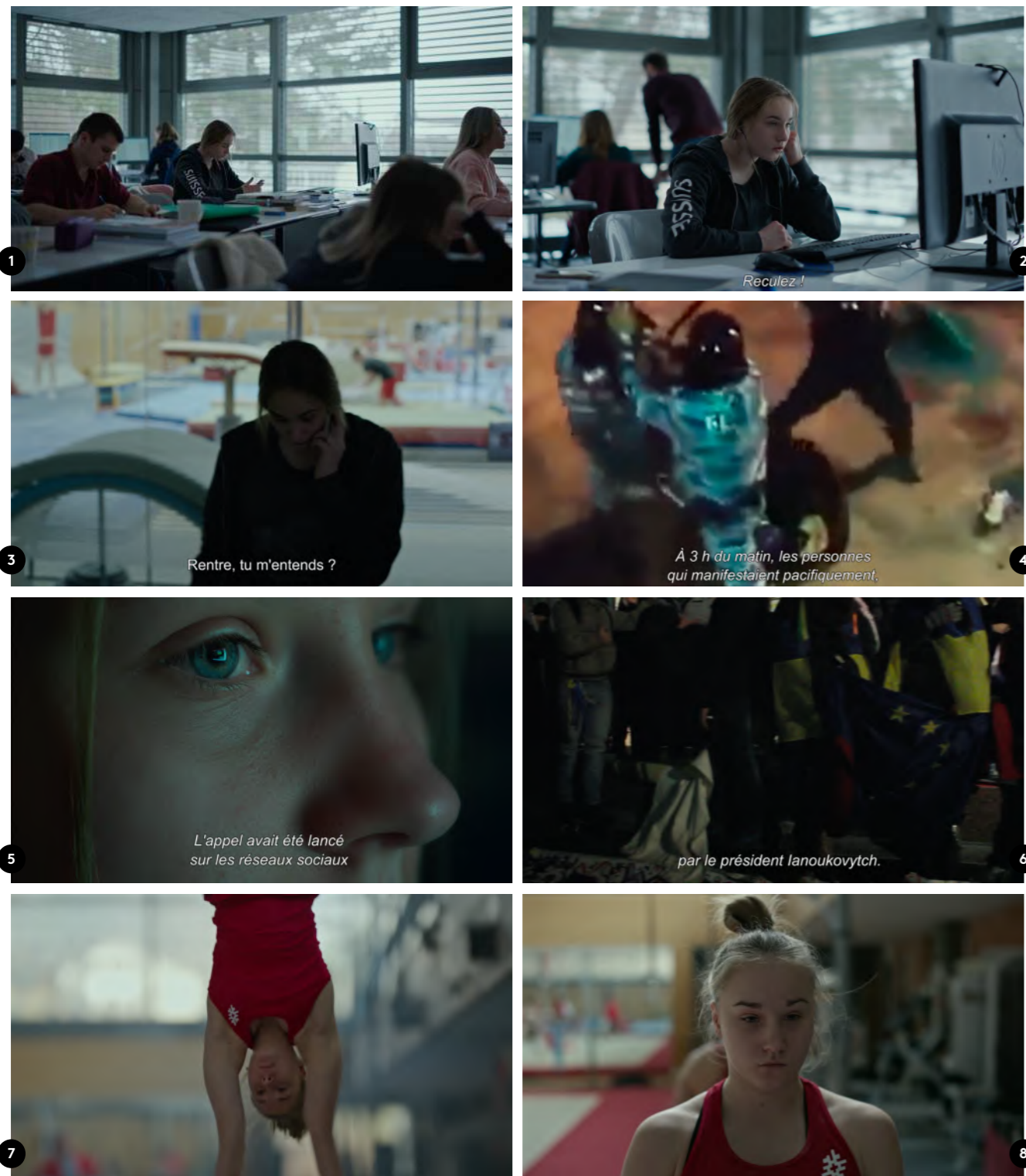
<sup>12</sup> Ibid.



## 2. Analyse de séquences

**Olga**

00:30:00 - 00:34:00 / La découverte (à distance) des tensions politiques en Ukraine



Alors qu'Olga rejoint la Suisse où elle s'entraîne en vue du championnat européen, son rapport au sport, comme à son pays d'origine, l'Ukraine, est modifié par la distance et le réapprentissage dont elle fait désormais l'expérience. Appréhension différente du fait d'une nouvelle équipe, d'un nouvel entraîneur, de nouvelles pratiques et rivalités entre co-équipières. Le rapport à son pays, d'un autre côté, se fait désormais par le biais des écrans et des interfaces visuelles qui lui permettent de recevoir des nouvelles de ses proches et de la situation politique. Suivant cette configuration, la première fois qu'Olga prend connaissance des révoltes qui touchent son pays, se fait depuis sa nouvelle salle de classe en Suisse. Assise au fond de la salle à droite, tandis qu'elle s'applique à faire un exercice que lui demande l'enseignant, un message reçu sur son portable semble la préoccuper **1**. Elle emprunte alors l'ordinateur de la classe sur lequel elle observe les émeutes dont l'avait sans doute averti ce message **2**. La suite de la séquence prolonge cette information : d'abord confirmé par sa mère qu'elle a au téléphone **3**, et enfin par l'exposition en plein écran dans le film des images documentaires de ces émeutes **4**. Dans la salle de classe, aucune image de ces tensions ne nous sont données à voir, à nous spectateur-ices : elles restent d'abord en hors-champ, seule Olga y a accès, laissant néanmoins entendre par le son de ses écouteurs des bribes d'informations « flics de merde », « je tombe », lesquelles font penser à des émeutes urbaines. Ces bruits de la révolte sont réitérés dans la scène suivante lorsque sa mère, répondant à l'appel, lui explique ce qui se passe sur la place Maïdan, à peine perceptible à cause du brouhaha qui l'entourne. Ici, le film fait le choix d'introduire les tensions politiques progressivement, d'abord par le son, puis seulement plus tard, à la fin de la conversation téléphonique, par les images de la révolte, images prises par des portables, images fuyantes, images furtives, et qui montrent les manifestant-es en train de se faire battre par les policiers. Ainsi, la nouvelle de l'émulsion politique dans son pays d'origine se répand par élargissement des supports visuels. Du portable, à l'ordinateur puis à nouveau au portable, et enfin au film, la dissémination de la situation politique se fait par le véhicule des médias et des nouvelles technologies, qui occupent par ailleurs une place importante dans le film sous différentes formes (smartphone, tablette, ordinateur, écrans de retransmission des compétitions sportives). Cette centralité accordée aux nouveaux médias et aux écrans, le fait que le film s'en empare de façon réaliste (l'image gelée sur le portable, le son irrégulier, la faible qualité des pixels) dit bien l'objectif de la démarche. Il ne s'agit pas de produire une belle image mais une image vérité : celle du rôle des réseaux sociaux, des vidéos amateurs et la manière dont les moyens de communication modernes servent de façon décisive à la diffusion des informations sur l'évolution des

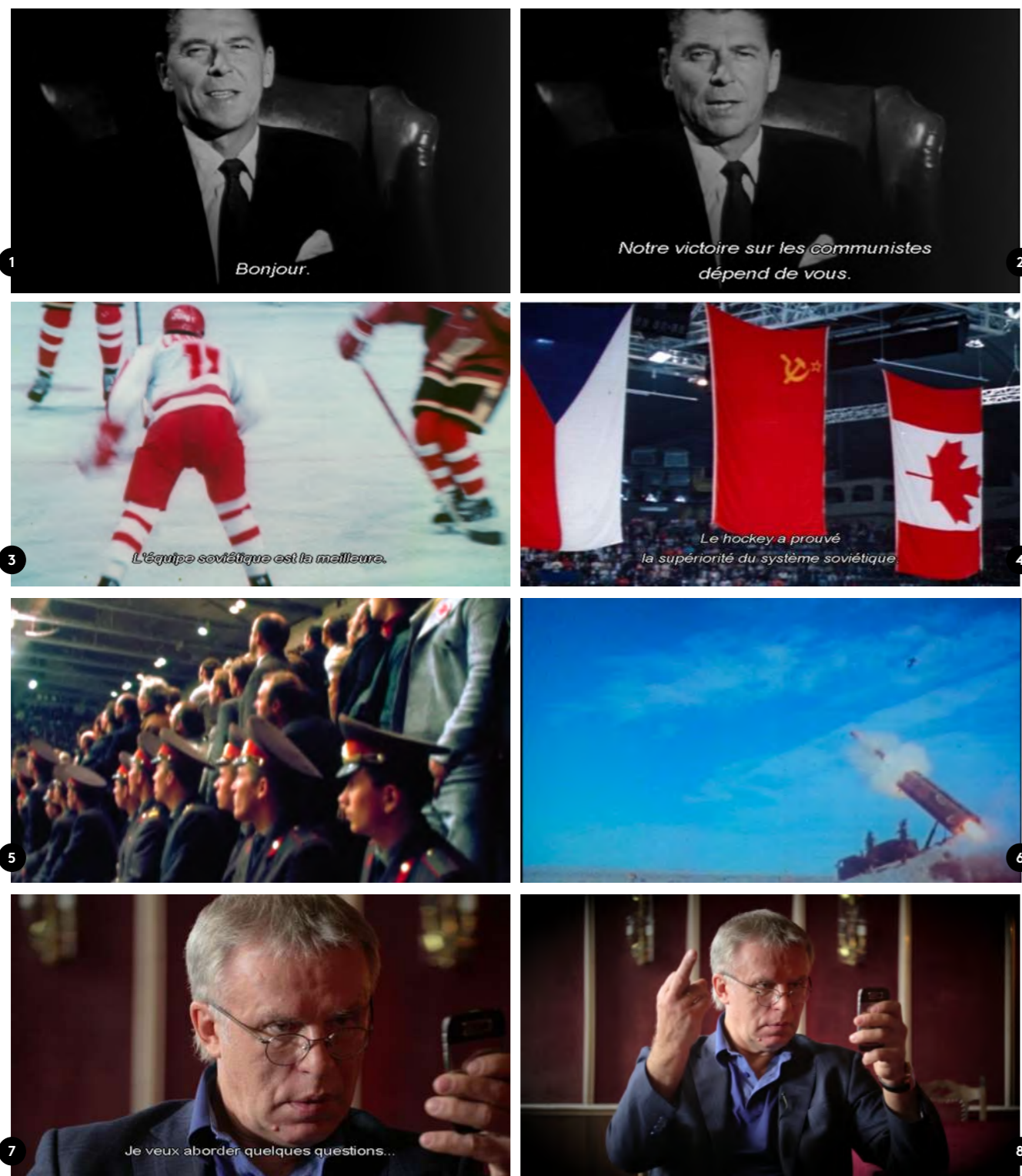
tensions socio-politiques en Ukraine.

Pour autant, cette prise de connaissance de la situation, par Olga, se fait depuis un environnement sportif. Derrière elle, lors de sa conversation téléphonique avec sa mère, se trouve le terrain d'entraînement dans l'arrière-plan. Cette intrication, entre la sphère quotidienne du sport, d'un côté, et celle du politique, relayé par les téléphones et les réseaux sociaux, de l'autre, dit le statut singulier des athlètes professionnel-les face aux événements politiques. **Olga** intrique en effet le sport au politique par le biais de l'histoire d'une gymnaste qui vit la montée des tensions géopolitiques en Ukraine de façon à la fois distante et proche. Aussi le film emprunte-t-il une construction binaire : le montage alterne scènes d'émeutes et scènes d'entraînements ou de préparation sportive. C'est ainsi que se termine la séquence des émeutes à Maïdan qu'Olga regarde depuis sa chambre, passant du gros plan de biais sur son visage et sur ses yeux captifs à l'écran **5**, au contenu des images **6** et enfin, par un raccord son, à la transition avec la scène suivante d'une scène d'entraînement, où le bruit sourd de la batte du policier est redoublé par le bruit que produit un mouvement de son entraînement sportif **7** **8**. De cette manière, le raccord-son connecte scène de violence policière et scène d'entraînement sportif, le film dresse un parallèle entre l'intensité sportive et l'intensité politique. Ne s'agit-il pas là d'une manière de faire résonner la violence des coups policiers dont l'intensité équivaut à la force demandée au-à la sportif-ve de haut niveau ?

Cette filiation entre les enjeux du sport et ceux de la révolte en Ukraine se prolonge tout au long du film, le parallèle réapparaissant à plusieurs reprises. À la **minute 54 (cf. image p. 22)**, la surimpression fait fusionner l'image des deux amies sportives qui écoutent le chant de libération de la place Maïdan depuis un portable – nouvel exemple de la propagation par les smartphones –, connectant deux lieux, la Suisse et l'Ukraine à un même moment. Les deux filles disparaissent alors progressivement dans le fondu enchaîné pour ne laisser plus que l'image de la place grouillant de monde et symbole de la jeunesse révolutionnaire. Quand quelques minutes plus tard dans le film, Olga dit à son amie qui l'a rejoint à l'Euro que « demain, faut pas avoir peur ok ? » [00:56:30 (cf. image p. 22)], à propos de la compétition à venir dans quelques heures, le montage répond à cette question non pas par la scène de l'épreuve sportive, mais par des images des révoltes en Ukraine, renforçant l'indistinction quant au sujet du film, le sport ou le politique, à moins que les deux ne soient ici inéluctablement liés. « Demain, faut pas avoir peur ok ? » : la remarque vaut autant pour l'état d'esprit face aux compétitions internationales que pour l'appréhension des violences pour les groupes révolutionnaires du pays.

**The Red Army**

00:00:11-00:02:45 / Scène d'ouverture : rentrer dans la matière de l'histoire



La séquence d'ouverture de *The Red Army* offre un exemple différent d'enchevêtrement des enjeux sportifs et des questions géopolitiques. Le film assume d'entrée de jeu sa dimension politique en reprenant une adresse télévisuelle prononcée par le président américain Ronald Reagan dans laquelle il fustige le communisme<sup>12</sup> 1 2. Cette adresse, parce qu'elle utilise la métaphore du cinéma pour évoquer le combat contre les soviétiques, en pleine Guerre Froide, donne tout de suite le ton du film : utilisation de différents types d'images mélangées au montage, métadiscours sur le cinéma lui-même, arrière-plan du conflit dans lequel prend place le sujet du documentaire sur l'équipe de hockey russe. Le spectateur·ice doit en effet d'emblée appréhender un mélange visuel composite, fait de divers registres d'images qui entrecroisent images télévisuelles (de match de hockey par exemple 3), documents historiques, images d'archives liées au contexte historique 4 5 6 (par exemple le lancement des fusées) et enfin, un ensemble de plusieurs entretiens avec les protagonistes principaux qui sont intégrés dans cet ensemble. Dès les débuts interviennent diverses questions comme celle de la place du KGB dans les rapports entre sport et politique. Or, il n'est pas anodin que le film commence sur une allocution de Reagan adressée au public : cette scène introductive produit tout de suite une forme d'interpellation au·à la spectateur·ice, renforcée par la prise à parti prononcée par Reagan : « La manière dont nous relèverons le défi communiste dépend de vous ». Vous, spectateur·ice, êtes au cœur du dispositif. De la même manière dans le film, le spectateur occupe une place active pour comprendre et décrypter les énoncés idéologiques que le film met en avant.

Juste après le générique, le premier entretien avec Slava Fetisov 7 expose la nécessité d'un visionnage attentif car le documentaire ne fournira pas de clefs de lecture aisées : pas de voice over mettant en forme des explications, pas de pédagogie narrative. Le premier entretien montre au contraire l'envers du décor : on entend les questions posées par le réalisateur quand il est d'habitude de n'entendre que la réponse des témoins, et surtout, Gabe Polsky fait le choix d'introduire le film par une scène qui appartiendrait plutôt à la préparation, aux tests, puisque l'ancien

<sup>12</sup> « Dans les films traditionnels, les méchants sont généralement vaincus et le film se clôt sur une fin heureuse. Je ne peux pas vous faire pareille promesse pour le film que vous vous apprêtez à regarder. L'histoire n'est pas terminée. Vous, les spectateurs, faites partie du conflit. (...) La manière dont nous relèverons le défi communiste dépend de vous ». Discours télévisé de Ronald Reagan.

joueur de hockey ne lui porte pas attention, il répond à ses messages sur son portable, et lui fait même un doigt d'honneur 8. Avec cette entrée en matière dans le film, Gabe Polsky nous fait comprendre qu'il ne s'agit pas là de faire un portrait hagiographique d'un héros sportif, qu'il n'a pas l'intention de proposer une lecture édificatrice ni partisane mais que son objectif est plutôt de comprendre, ce qu'il énonce explicitement lui-même dès cette première scène, et à travers le sport, « ce que c'était de vivre à cette époque dans l'union soviétique ».

# 3. Motif cinématographique

## La fabrique du héros

L'un des motifs récurrents de la mise en scène du sport au cinéma est la construction de l'athlète en héros national. La fabrique du « grand homme », et plus rarement, pour les raisons que l'on connaît, de la « grande femme » de sport fournit en effet une matière dramaturgique qui concerne particulièrement le genre du biopic. Les récits biographiques, récits de vie d'une personnalité célèbre, comme le serait le boxeur **Muhammad Ali**, le coureur britannique Lindell, le joueur de football premier ballon d'or africain Salif Keïta (Le ballon d'or) sont racontés au cinéma selon un schéma narratif qui insiste sur l'idée d'un destin hors du commun et construisent un climax après le passage par de nombreuses épreuves et

difficultés que seule une persévérance acharnée a pu permettre d'atteindre l'exploit. De cette manière, pour George F. Custen dans son livre de référence, *Bio/Pics, How Hollywood Constructed Public History*, les sportif-ves américain-es porté-es à l'écran contribuent, par le récit de leur destin hors du commun, à l'édification de mythes et d'icônes des États-Unis<sup>13</sup> et servent, par conséquent, à renforcer le sentiment d'identité nationale. D'un point de vue chronologique, les évolutions au sein de la production de biopic de sportif-ves américain-es, et le type de professionnel-les du sport mis à l'honneur, reflètent les enjeux politiques et sociaux du pays au moment où ces films sont produits<sup>14</sup>.

Ces parcours d'athlètes devenus célèbres sont ainsi retravaillés, dans les biopics, autour de certains exploits qui viennent valider la construction d'un récit de vie présenté comme une destinée, à travers une série d'actions qui mèneraient inéluctablement vers la gloire du héros<sup>15</sup>. Un certain nombre d'ingrédients reviennent dans cette trame narrative, les actions conflictuelles relèvent d'un catalogue de comportements stables (adjuvant, opposant, actant, ainsi que le définissait la narratologie de Propp à propos de structure quasi-identique des contes<sup>16</sup>). Ainsi se met en place une formule

<sup>13</sup> George F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.

<sup>14</sup> « L'altruisme et la formation de personnalités dans les années 1930, l'hyperpatriotisme et le nationalisme dans les années 1940 et 1950, la démocratisation et la prise de conscience sociale, ainsi que la montée de la contre-culture entraînant le déclin des sports traditionnels tels que le football et même la boxe en tant que symbole d'espoir de mobilité sociale au cours des années 1960 et 1970 ». Demetrius W. Pearson, et al., "Sport Films: Social Dimensions Over Time, 1930-1995." *Journal of Sport and Social Issues*, vol. 27, n°2, pp. 145-161.

<sup>15</sup> Rémy Fontanel l'explique parfaitement en ces termes : « Dans de nombreux films, la légende se construit sur un exploit, c'est-à-dire une action décisive ou un geste particulier qui va sceller une destinée », Rémy Fontanel, « Le biopic du sportif américain », *art. cit.*, p. 6.

<sup>16</sup> Vladimir Propp, (1968 [1928]) *Morphology of the Folktale*, Austin, TX, University of Texas Press.

narrative où s'enchaînent souvent scènes d'adversité, échecs multiples, entraînements incessants, début de la reconnaissance, échec majeur, exploits climatiques. Néanmoins, à chaque palier, il s'agit d'investir le personnage d'un comportement, d'une conduite exemplaire, qui est alors valorisé et exemplifié. Du point de vue du discours prôné dans les récits de vie, le biopic, comme le rappelle Rémy Fontanel, « peut être amené à fournir des modèles de conduite tout en insistant sur la nécessité de l'union nationale, et celui consacré au sportif, plus que tous les autres types de biopics, joue ce rôle à la fois pédagogique et donc politique »<sup>17</sup>.

Un film comme *Les Chariots de Feu*, en 1981, illustre parfaitement cette dynamique de mythification des héros sportifs en figures nationales, et de mémorialisation de leurs actions. La victoire des deux athlètes au centre du film, l'étudiant juif Harold Abrahams et le missionnaire protestant écossais Eric Liddell, est d'autant plus acclamée qu'ils subissent préalablement une série d'obstacles qu'ils doivent relever pour pouvoir participer aux JO de Paris en 1924. Dans le cas du premier sportif, Abrahams, il s'agit de préjugés de classe et de religion ; dans le cas du second sportif, Liddell, son difficile rapport à sa foi qui le fragilise. Mais dans les deux cas, le récit cinématographique met en scène ces épreuves et ces ordalies pour n'en valoriser que davantage la détermination et la persévérance qui mènent les jeunes hommes au succès. Surtout, la manière exemplaire qu'ils ont d'appréhender ces épreuves est associée dans le film au fait d'être et de se comporter en Anglais. Derrière eux, c'est le pays tout entier qui en est valorisé. Parmi les temps forts des épreuves se trouvent celle de la Première Guerre mondiale : cette séquence sert un discours patriotique sur le rôle de la Grande Bretagne dans le conflit mondial. Les valeurs du sport y sont alors présentées en adéquation avec les valeurs du pays. Comme le souligne Rémy Fontanel, « le sport serait donc le lieu d'une expression mythologique fondée sur la vision (fictionnalisée, fabulée) où les hommes donneraient l'impression d'une réconciliation avec les valeurs d'une culture nationale »<sup>18</sup>. Aussi l'objectif du biopic de sportif-ve n'est pas de faire œuvre d'historien lorsqu'il s'agit de rendre

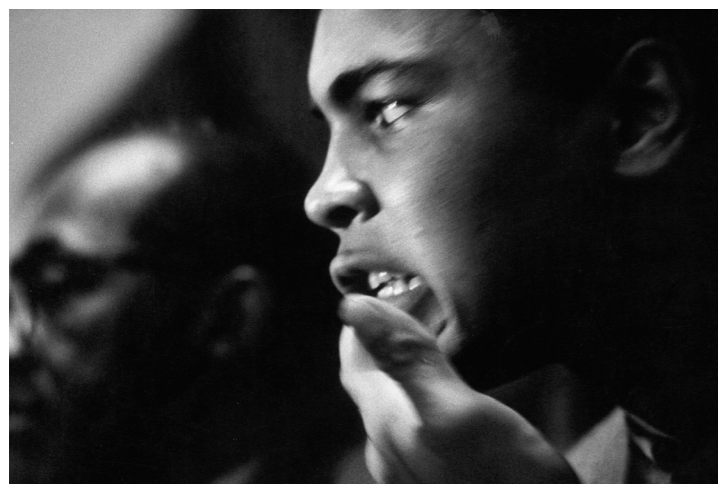
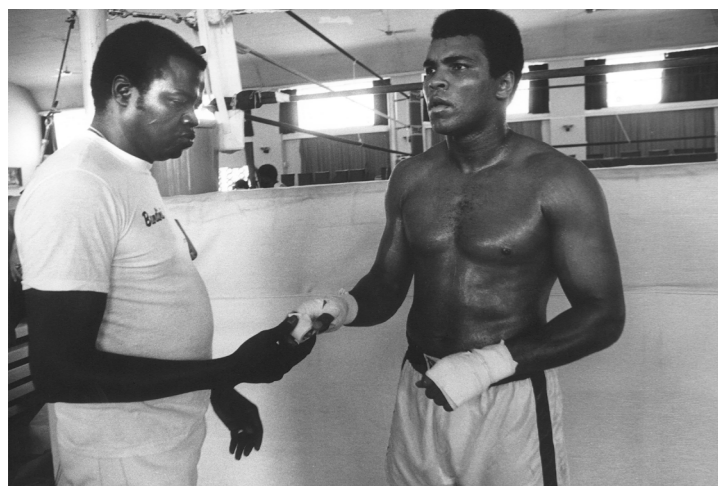
<sup>17</sup> Rémy Fontanel, « Le biopic du sportif américain », *art. cit.*, p. 6.

<sup>18</sup> Voir Fontanel, Rémy « Le biopic du sportif américain », *art. cit.*, p. 14.

compte de la vie d'une personnalité ayant réellement existé, mais de la sublimer aux fins d'un discours universel et souvent patriotique.

Néanmoins, en érigeant des mythes nationaux, ces films encourent le risque de proposer des lectures essentialistes associant nations, identités et hommes qui les incarneraient. L'exemple de *Les Chariots de Feu* détaille, à travers deux pères sportifs de la nation, l'idée d'être britannique. Or, comme le rappelle Katherine Bonzel, cela se rapporte dans cette fiction à une vision anglo-saxonne et chrétienne puisque ces deux éléments représentent des aspects centraux du film<sup>19</sup>. Dès lors qu'un film sur le sport sert une logique de construction identitaire se pose la question des enjeux sous-jacents de sa production contemporaine. En d'autres termes : quelle société veut revoir une figure historique du sport, de quelle manière et pourquoi ?

<sup>19</sup> Bonzel, Katharina, *National Pastimes Cinema, Sports, and Nation*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019, pp. 36-37.

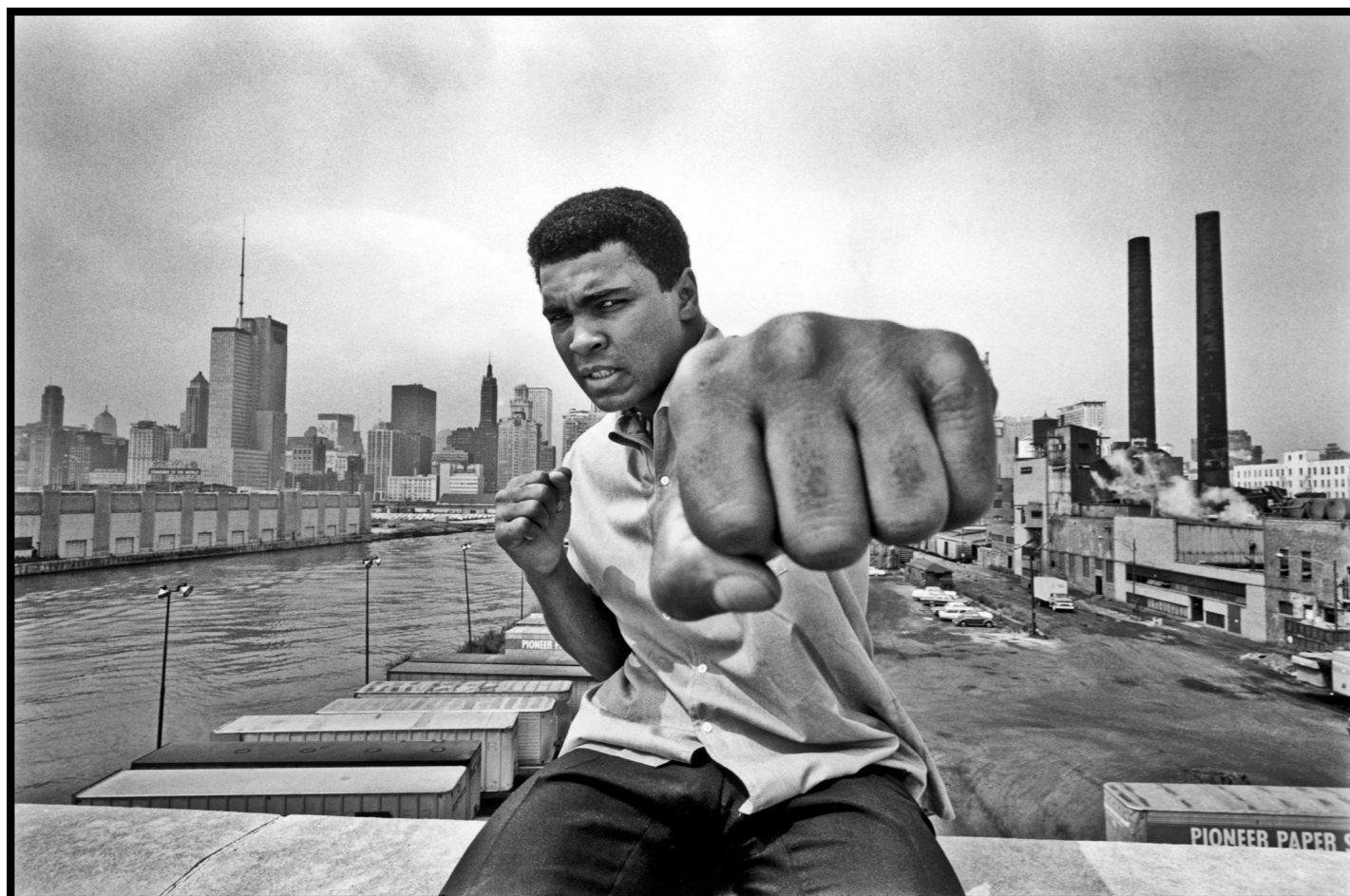




# Pas de côté vers...



... la photo de *Muhammad Ali* sur un pont à *Chicago* de *Thomas Hoepker* (1966).



© Thomas Hoepker | Magnum Photos

S'il y a un sportif dont le destin peut être considéré « photogénique », il s'agit sûrement de Muhammad Ali : d'une part car l'exploit de ce champion a coïncidé avec les années d'or du **photojournalisme** et la montée en puissance de la mythique agence **Magnum**. D'autre part, car personne d'autre que lui n'a su combiner excellence de la performance et **prises de positions politiques** qui ont souvent attiré l'attention médiatique et ébranlé la **bien-pensance** de la société blanche américaine.

Les images prises par le photographe allemand **Thomas Hoepker** en **1966** sont peut-être celles qui racontent le mieux tout cela, car

elles arrivent à un moment charnière de cette trajectoire à la fois sportive et politique.

En effet, à cette époque, Ali avait déjà remporté une médaille d'or (aux jeux Olympiques de Rome, en 1960) et un championnat du monde poids lourds (en 1964), accédant au statut de « plus fort boxeur du monde » ; mais il avait aussi déjà changé son nom (en 1965, à l'âge de 22 ans, son nom de naissance étant Cassius Clay) après avoir rejoint l'organisation Nation of Islam au moment de sa conversion à la **religion musulmane**, brisant ainsi l'image rassurante du « **bon noir** ».

De plus, 1966 – l'année des photos de Thomas Hoepker – est l'année où Ali refuse de servir dans l'armée américaine engagée dans la **guerre du Viêt Nam** et devient objecteur de conscience. Décision qui, l'année suivante (1967), lui coûtera une lourde amende, la perte de sa licence de boxeur et de son titre mondial, jusqu'à une réhabilitation en 1971...

Thomas Hoepker est fasciné par cette personnalité exceptionnelle, à la fois charismatique et controversée. Il lui reconnaît en effet quelque chose qui touche au plus profond sa conception de la photographie : **une photographie humaniste « engagée »** (*concerned photography*), qui permet de raconter des histoires complexes avec nuance et empathie, tout en servant d'outil de **changement social**.

Après un premier reportage furtif à Londres, Hoepker convainc donc la revue allemande *Stern* pour laquelle il travaille de l'autoriser à suivre Ali aux Etats-Unis pour un travail de plus longue haleine.

La photographie de cette série que nous présentons ici - qui, avec beaucoup d'autres images qu'Hoepker prendra d'Ali **au cours de toute sa vie**, sera publiée dans l'œuvre **Champ** - montre le boxeur sur un pont sur la rivière Chicago, la ville américaine en fond, bien reconnaissable dans son aspect industriel, un **poing** dirigé de façon combative et sûre vers nous, proche à tel point que la main perd ses contours nets, semble sortir du cadre de l'image, et devenir réelle. Ali se met en scène, pose, et il le fait pour **défier** explicitement notre regard - par-là, nos convictions aussi ?

Cette photographie raconte à la fois le sportif et l'homme, et fournit presque une illustration explicite à la célèbre phrase d'Ali, que le président **Obama** reprendra dans le communiqué officiel de la Maison Blanche à la mort du champion en 2017 :

« **Je suis l'Amérique**. Je suis la partie que vous ne reconnaîtrez pas, mais habituez-vous à moi. Noir, confiant, fier. Mon nom, pas le vôtre. Ma religion, pas la vôtre. Mes propres objectifs. Habituez-vous à moi ».

[I am America. I am the part you won't recognize. But get used to me - Black, confident, cocky. My name, not yours. My religion, not yours. My goals, my own. Get used to me]

# Pas de côté vers...



... les images médiatiques du sport (ou quand les moments du sport se transforment en messages politiques).

Souvent, les images qui relatent les événements sportifs dans les médias (dans la presse écrite, à la télévision, sur internet) fixent aussi des messages politiques qui façonnent les imaginaires d'une époque à l'autre et mettent en forme de symbole des conflits, des revendications et des luttes.

## Podiums

Parfois, ce sont le moment du podium et la cérémonie des médailles qui offrent aux athlètes une tribune pour lancer des messages et partager leurs idéaux.

Comme aux Jeux Olympiques de **Berlin de 1936**, où **Jesse Owens** remporte quatre médailles d'or, faisant trôner à plusieurs reprises son image au milieu de saluts nazis et exaspérant ainsi Hitler qui voulait faire de cette édition des Jeux une pure célébration de la « race aryenne ».

Plus tard, aux **Jeux mexicains de 1968**, les caméras du monde entier retransmettent le message de contestation que les athlètes afro-américains **Tommie Smith et John Carlos** (médaillés d'or et de bronze des 200m) adressent à leur propre pays : en levant au ciel un poing ganté de noir pendant l'hymne américain, les deux athlètes dénoncent ainsi la ségrégation raciale aux États-Unis et expriment leur soutien aux revendications des Black Panthers.

Au **Championnat du monde d'athlétisme de 1997** l'athlète australienne **Cathy Freeman** remporte le 400m : pour fêter sa victoire, elle décide de rajouter au drapeau officiel de son pays celui aux couleurs rouge, jaune et noir de la minorité aborigène opprimée, à laquelle elle appartient.

## Hymnes

Les hymnes aussi cristallisent des enjeux géopolitiques et des tensions, et s'il est même trop tristement coutume d'entendre pendant ces moments les sifflements des supporter-ices de deux pays en conflit, parfois les choses se dessinent de façon plus subtile et inattendue.

À la **Coupe du monde de football 2022 au Qatar**, les **joueurs iraniens** refusent de chanter leur hymne national – en même temps que les supporter-ices les huent depuis les tribunes – avant leur premier match contre l'Angleterre, pour protester contre la violence du régime islamiste en place dans leur pays.

Mais lors du deuxième match contre les États-Unis – un match empreint d'enjeux diplomatiques encore plus forts et explicites – quelque chose change : les images montrent les footballeurs iraniens chanter l'hymne national du bout des lèvres, évidemment à contre cœur. On découvrira plus tard qu'en effet, ils avaient été contraints à chanter sous peine de torture à l'encontre de leur famille.

Une autre histoire d'hymnes « politiques » : à partir du mois d'août 2016, en pleine campagne présidentielle (celle qui portera

Donald Trump au pouvoir l'année suivante), le quarterback **Colin Kaepernick** de l'équipe de football américain des 49ers de San Francisco commence à refuser de se lever pour l'hymne américain. Il choisit à la place de rester en silence, puis de s'agenouiller (un seul genou posé à terre) : derrière ce geste, les violences faites depuis plusieurs mois à la communauté noire et l'adhésion au mouvement *Black Lives Matter*.

Ce moment est remarqué par les médias, et commence à être suivi par d'autres joueurs

de la ligue et par des athlètes **d'autres sports**, puis à s'élargir au-delà de la sphère sportive : il devient le symbole d'une lutte collective contre le racisme diffus dans la société américaine. Mais il mettra aussi **fin à la carrière sportive** de Kaepernick, car à partir de la saison suivante aucun club ne voudra lui proposer de contrat.

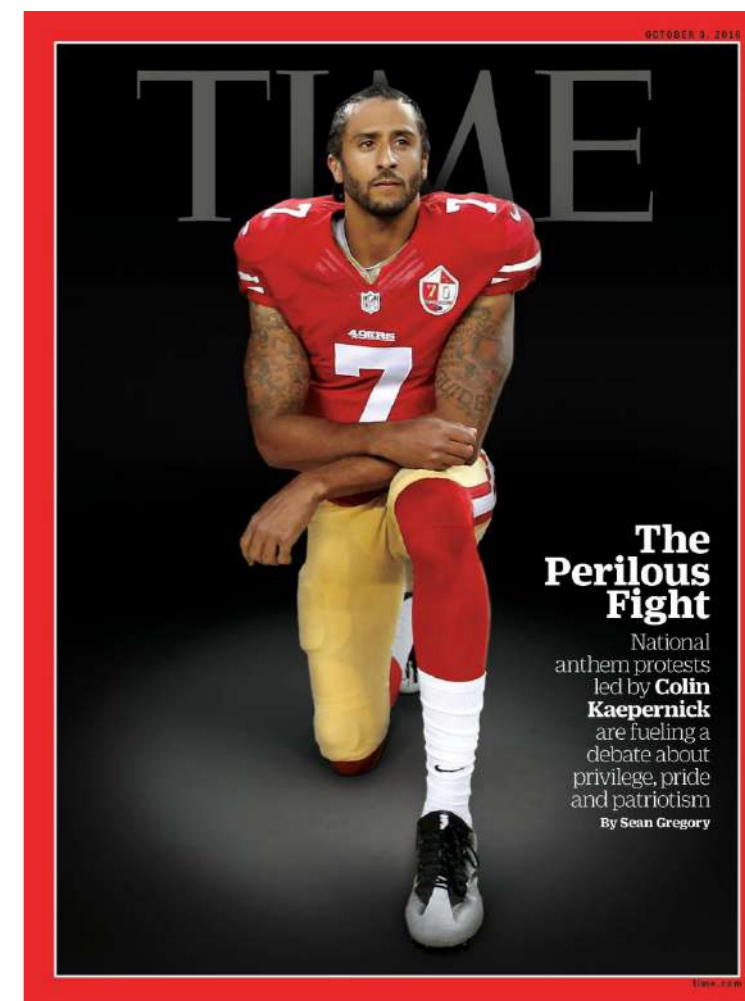
## Serrer (ou pas) la main de son adversaire

Qu'on gagne ou pas à la fin d'un match, le geste de serrer la main à son adversaire est un rituel commun à plusieurs disciplines sportives, inscrit dans une rhétorique souhaitant sacraliser les côtés nobles de la compétition et de la performance.

Certain-es athlètes décident de s'emparer de ce moment pour le « casser » et en faire une occasion politique.

À **Rio 2016**, le judoka **égyptien Islam El Shehaby** refuse la main à l'**israélien Or Sasson** qui venait de remporter le match : pure manifestation de frustration antisportive à la suite d'une décevante élimination, ou prise de **position explicite contre la politique de l'État israélien** ? Dans le doute, le Comité Olympique International décide de renvoyer l'athlète égyptien à son pays.

En **2023**, au dernier **championnat du monde d'escrime** de Milan, les rôles s'inversent en donnant lieu à un cas encore plus emblématique : l'**ukrainienne Olga Kharlan** bat son adversaire **russe Anna Smirnova** 15-7. Sauf que, à la fin du match : surprise ! la gagnante se **refuse de serrer la main** à celle qu'elle vient de battre, en raison de l'invasion russe et de la guerre qui divise les pays des deux athlètes. Dans l'escrime ce rituel n'est pas seulement symbolique mais il est inscrit dans le règlement : l'athlète russe le sait, elle place donc une chaise sur le terrain et y reste assise pendant plus de 45 minutes, exigeant que l'ukrainienne lui serre la main ou alors que le jury décide une action disciplinaire contre elle. Finalement, Kharlan (l'ukrainienne) est disqualifiée, mais elle rentre dans sa patrie célébrée comme une vraie héroïne.



## ... et parfois, c'est le hasard (?)

Et enfin, c'est le hasard qui crée parfois des images avec une haute valeur politique : des images qui, malgré leur non-intentionnalité, arrivent à déranger au plus haut degré le pouvoir.

Aux derniers **Jeux d'Asie d'Hangzhou de 2023**, deux athlètes (**Lin Yuwei** et **Wu Yanni**) s'enlacent après la finale des 100 mètres féminins. La coïncidence (mais en était-ce réellement une ?) veut que l'une porte le numéro 6, l'autre le 4 : deux chiffres qui lus ensemble (« **6/4** ») dans la culture chinoise rappellent les faits de la place Tian'anmen et le terrible massacre qui a eu lieu aux premières heures du 4 juin 1989. Des faits dont le régime chinois veut effacer toute mémoire au point de s'attaquer aux images des deux athlètes en essayant de les censurer sur tous les médias et réseaux sociaux.

# Boîte à questions

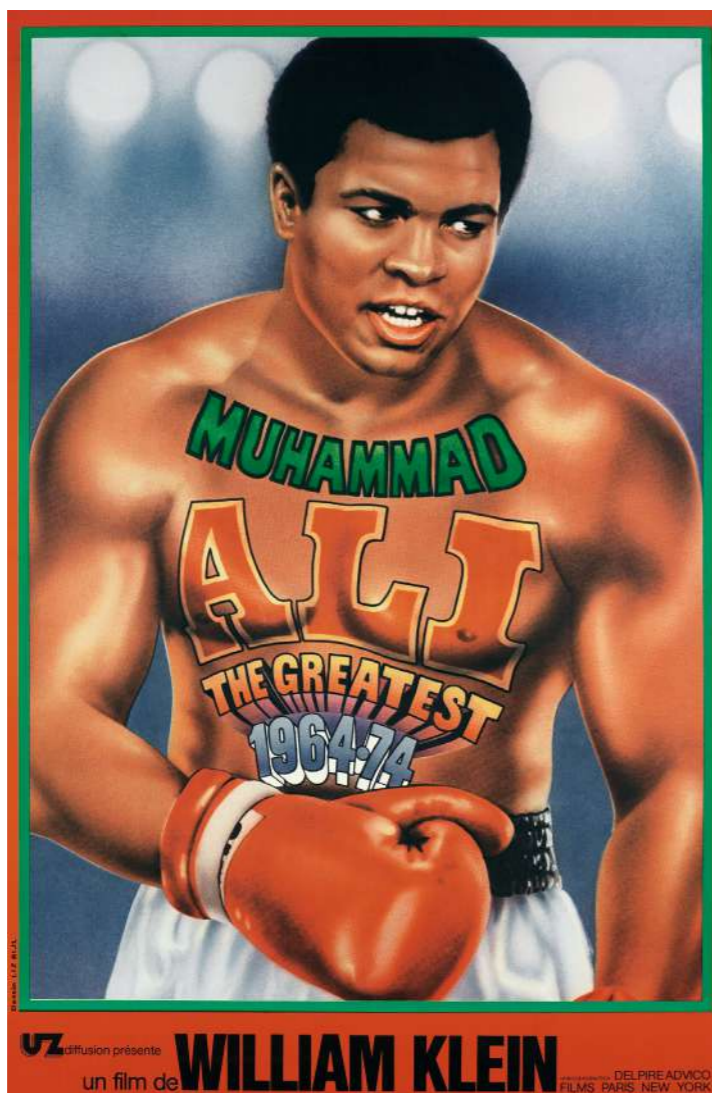
Des pistes pour ouvrir ou animer des débats avant ou après la projection de films...

→ Peut-on lancer des messages politiques avec le sport ? Avez-vous des exemples anciens ou récents de cela ?

→ Par quels moyens la réalité d'un événement de sport (un match, une compétition, la vie d'un.e athlète...) peut se transformer en fiction ?

→ Est-ce qu'une *histoire* peut servir à raconter l'Histoire ?

→ Est-ce que la représentation à l'écran d'un fait sportif passé peut avoir un quel que type de relation, effet, impact, influence... sur la réalité contemporaine, sur notre monde aujourd'hui ?



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

## FILMS

**90's**, Jonah Hill, 2019.

**Atrato**, Marcos Avila Forero, 2014.

**Beach Flags**, Sarah Saidan, 2014.

**Good luck Algeria**, Farid Bentoumi, 2015.

**Hors-Jeu**, Jafar Panahi, 2006.

**Infinity**, Uri Tzaig, 1998.

**L'autre Algérie - Echos des stades**, Abdelkader Ensaad, 1998.

**La permission**, Soheil Beiraghi, 2018

**La solitude du coureur de fond**, Tony Richardson, 1962.

**Le Ballon d'Or**, Cheik Doukouré, 1993.

**Le bout de la piste**, Sophie Thouvenin, 2018

**Les chariots de feu**, Hugh Hudson, 1981.

**Mercenaire**, Sacha Wolff, 2016.

**Muhammad Ali the greatest (1964-1974)**, William Klein, 1975.

**L'Odyssée des jeux Olympiques**, Benoît Heimermann et Jean-Christophe Rosé, 2021

**Olga**, Elie Grappe, 2021.

**On n'est pas des marques de vélo**, Jean-Pierre Thorn, 2003.

**The Red Army**, Gabe Polsky, 2014.

**This ain't California**, Marten Persiel, 2012.

**This means more**, Nicolas Gourault, 2019.

## ARCHIVES

**Algérie, terre de champions** (archive CNC).

**L'appel du stade** (archive CNC).

**Forces sur le stade** (archive CNC).

# Bibliographie

→ Bonzel, Katharina, *National Pastimes Cinema, Sports, and Nation*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019.

→ Camy Gérard, Camy Julien, « Le sport au cinéma raconte les États-Unis », *Amerika* [En ligne], n°25, 2023.

→ Cieutat, Michel, « La boxe selon hollywood », *Positif*, n°493, 2002, pp.14-16.

→ Crosson, Séan, *Sport and Film*, New York, Routledge, 2013.

→ Favero, Jean-Pierre, « La place du sport dans la propagande fasciste à travers la presse et le cinéma, son impact chez les émigrés italiens de France », *Sciences sociales et sport*, n°6, 2013, pp. 63-102.

→ Fontanel, Rémi « Le biopic du sportif américain », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. 14, n°2, 2016.

→ Herbreteau, Julien, « Histoires de boxeurs », dans FONTANEL Rémy (dir.), « Biopic : de la réalité à la fiction », *CinémAction*, n°139, Condé-sur-Noireau, Editions Corlet, 2011.

→ Valmary, Hélène, «Le biopic sportif », dans FONTANEL Rémy (dir.), « Biopic : de la réalité à la fiction », *CinémAction*, n°139, Condé-sur-Noireau, Editions Corlet, 2011.

→ Véray, Laurent, « Aux origines du spectacle sportif télévisé : le cas des vues Lumière », dans *Les Cahiers de l'INSEP*, hors-série Montrer le sport, 2000, pp. 75-85.

→ Vicini, Sergio, *Le stelle del duce : cinema, sport e regime fascista in quindici biografie esemplari*, Bresso, Milan, Hobby & Work, 2008.

## CREDITS PHOTO

(par ordre d'apparition)

### page de couverture

- *Olga* © Point Prod, Cinéma Defacto  
- *Red Army* © 2014 Polsky Films / ARP Selection  
- *Les chariots de feu* © Hugh Hudson / Ciné-Sorbonne

### dans le dossier

p. 5  
- *Red Army* © 2014 Polsky Films / ARP Selection  
- *Olga* © Point Prod, Cinéma Defacto  
- *Beach Flags* © Sarah Saidan / Sacrebleu productions  
- *Beach Flags* © Sarah Saidan / Sacrebleu productions

p. 6  
- *Olga* © Point Prod, Cinéma Defacto  
- *Les chariots de feu* © Hugh Hudson / Ciné-Sorbonne

p. 7  
- Stade du 20 mai, Kinshasa (Ali a gagné, délire dans le stade, au Zaïre et dans toute l'Afrique, 1974) - *Muhammad Ali The Greatest 1964-74* © William Klein / Films Paris New York  
- *Good luck Algeria* © Farid Bentoumi / Ad vitam

p. 8  
*Beach Flags* © Sarah Saidan / Sacrebleu productions

p. 9  
- *Good luck Algeria* © Farid Bentoumi / Ad vitam  
- *Les chariots de feu* © Hugh Hudson / Ciné-Sorbonne  
- *Red Army* © 2014 Polsky Films / ARP Selection

p.10  
*Olga* © Point Prod, Cinéma Defacto

p. 12  
- *Red Army* © 2014 Polsky Films / ARP Selection

p. 14  
- Ali et Bundini à l'entraînement avant combat contre Foreman, Kinshasa, Zaïre, 1974 © William Klein / Films Paris New York  
- Ali, Lewiston, 1965, *Muhammad Ali The Greatest 1964-74* © William Klein / Films Paris New York

p. 15  
- *Le Ballon d'or* © 1994 - STUDIOCANAL / France 2 CINEMA Tous Droits Réservés  
- *Les chariots de feu* © Ciné-Sorbonne

p. 16  
© Thomas Hoepker | Magnum Photos

p. 19  
© TIME Michael Zagaris - Getty Images

p. 20  
Affiche du film *Muhammad Ali The Greatest 1964-74* © William Klein / Films Paris New York

p. 22  
*Olga* © Point Prod, Cinéma Defacto

## DANS LE CADRE DE

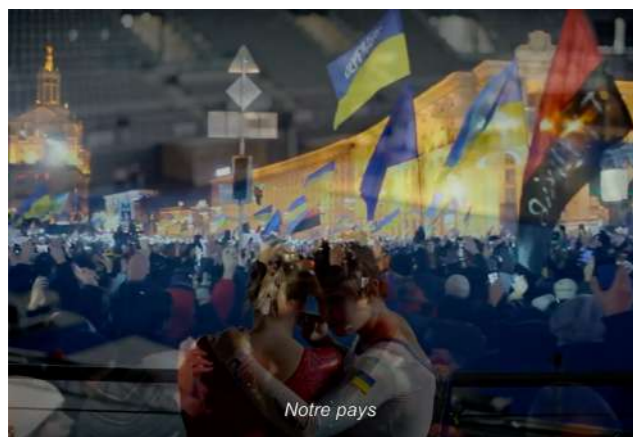
Le projet *Cours, Saute, Filme, Regarde !* (CSFR) vise à rencontrer les jeunes (15-25 ans) dans leurs pratiques sportives, en rattachant celles-ci à des pratiques cinématographiques, afin de les remobiliser vers la découverte d'œuvres, la rencontre avec des artistes, l'implication dans des gestes liés 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

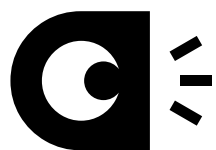


Ressource réalisée avec le soutien



en partenariat avec





**l'archipel  
des lucioles**

— réseau national —  
d'éducation aux images

*Cours  
suite  
filme  
regarde!*