



Sous la direction de
Gilles FERRÉOL
et
Sébastien HAISSAT

SPORTS DE RUE ET VIDÉO

QUATRIÈME JOURNÉE D'ÉTUDE C3S
(22 mai 2014)



Décembre 2014

SOMMAIRE

Gilles FERRÉOL.....	7
Introduction	
 Anne-Marie GRANIÉ et Jean-Pascal FONTORBES	
De la rue au stade : points de vue cinématographique.....	9
 Guy CHAPOUILLIÉ	
Le cinéma au cœur de la mêlée de rue malgache.....	21
 Maxime TRAVERT	
Football du stade et de la rue : jeu stratégique et jeu figuratif.....	31
 David SUDRE	
L'influence « <i>mixtape AND1</i> » sur les jeunes basketteurs franciliens.....	43
 Jean-François LOUDCHER	
La boxe de rue : la vidéo, le vrai troisième homme.....	61
 Thierry LESAGE	
Jeu des rois, jeu des rues : la pratique du jeu de paume dans l'espace urbain.....	77
 Jean-François HURAUT	
Adolescence, prise de risque et vidéo.....	95

Le cinéma au cœur de la mêlée de rue malgache

Guy CHAPOUILLIÉ

Professeur émérite, Université de
Toulouse Jean Jaurès

I. IDENTITÉ

Je suis né dans la rue avec un ballon dans les mains, un autre dans les pieds. Pas une rue de Casteljaloux n'a de secret pour moi, j'y ai même laissé quelques empreintes de sang avec mes deux premiers accidents graves de jeunesse liés à la mutation de notre société : une course de rue terminée en chute dans une tranchée d'adduction d'eau ; un accident de scooter, cet objet de tous les désirs qui venait d'apparaître dans notre paysage de pré-adolescence, alors que je n'avais pas l'âge de le conduire. Pas un coin de rue ni un recoin qui ne se souviennent du souffle de mes mains...

Mon principal espace de jeu pour aller à l'école ou en dehors de l'école, c'est l'entrelacs des places, des rues, des ruelles, de la rivière l'Avance. Nous étions vus et même un peu surveillés sur le chemin de l'école et souvent baptisés à l'emporte-pièce. Le pharmacien de la Grand-Rue m'avait baptisé *le champion du croche-patte*, un titre dont je me serais bien passé, le geste ne m'étant jamais apparu glorieux. Au centre de mon parcours, la place de la Mairie, haut lieu de pratiques diverses du ballon, là où je m'essayais à grandir en imitant les joueurs de rugby de Casteljaloux, ceux en qui je croyais, car ils me semblaient réussir : « *La balle au sol et les jeux de jambes étaient à mon niveau, mais le plus souvent mon corps se cabrait dans une douloureuse contre-plongée qui me faisait surgir plus grand. Ceux que je voyais d'en bas, de mon nid d'herbe, je les voyais comme une nouvelle espèce de chamans, les pieds sur terre et les mains dans le ciel, avec des corps de magiciens pliés dans tous les sens, recroquevillés, arc-boutés, plaqueurs, plaqués, sauteurs, coureurs, jongleurs, cueilleurs de balles dans des poses impossibles ; c'était tout simplement la chorégraphie du rugby d'alors, une dysmorphose volontaire de demi-dieux du stade en qui j'avais la plus grande confiance et à qui je voulais ressembler, comme on souhaite ressembler à ceux qui réussissent dans la reconnaissance générale* » (Chapouillié, 2007, pp. 12-13.)

J'ai donc appris à consacrer les lieux, aux règles et limites incertaines : les vitres cassés, les voitures déplacées, rares mais déjà suffisantes pour être évoquées, le père d'un nos copains ayant surgi au pas de course pour le sauvetage désespéré d'un véhicule qui filait doucement mais sûrement vers le mur de la Mairie. Nous avons même inventé une sorte de hockey avec les raquettes de ping-pong et des balles de jokary où les pouces et autres doigts de nos mains au plus près du sol de la halle de la Mairie ont appris la résistance agressive du sol.

Alors oui, des écorchures et des doigts tordus qui motivaient l'absence au cours de piano, mais des parties à n'en plus finir jusqu'à ce que mon père vienne me chercher par la peau des fesses lorsque, trop pris par l'enjeu de réussir, je n'entendais pas son appel, un coup de sifflet personnalisé, pour le repas du soir.

Et puis, à notre tour, soucieux de regarder comme les grands, nous nous installions dans la vitrine de notre magasin, superbe poste de guet ou promontoire avancé. Nous prenions la place du spectateur des spectacles de rues : des rencontres de ceux qui se parlent sans se regarder, ce qui nous faisait tordre de rire (nous ne savions pas encore que là réside un des caractères de la gestuelle de toute conversation ordinaire et la force de l'effet acousmatique), les danses de ceux qui hésitent et font du surplace, les petits drames de ceux qui trébuchent, les envolées de ceux qui s'engueulent et les allures variées de ceux qui passent sans histoire devant nous et dont nous nous moquions le plus, car notre imagination avait vite fait de spéculer sur leur secret. Pour nous, ceux qui passaient sans histoire avaient des choses à cacher ou bien des affaires à traiter, sans tarder. Et puis, la pâtisserie d'en face, celle de monsieur Lafitte, *magicien des choux à la crème*, fixait très souvent notre désir, oublieux du spectacle pour lequel nous avions pris place.

La rue, je m'y suis fait des amis, j'y ai appris et consolidé des gestes, j'ai éprouvé le regard des autres, mesquins plus que méchants, j'y ai fréquenté les commerçants malins, croisé des inconnus (es) séduisants (es), vu, aimé et envié les regards croisés de couples amoureux.

Symptôme de l'importance des lieux, de l'origine de nos gestes, des relations de vie, il y avait, à la fin de la saison du rugby, un match opposant l'équipe du quartier de *La Caraque* à celle du quartier de *La Cardine*, une partie qui n'était pas qu'un moment de plaisir, mais qui

se terminait toujours par la troisième mi-temps, mythique, abolissant les écarts et mélangeant dans la fièvre du partage et du respect tout ce joli monde.

Je jouais partout, dès que j'en avais le temps, de l'étroite ruelle derrière chez moi jusque dans la Grand-Rue du centre de la ville, où ne circulaient que très peu de voitures, et qui était mon plus proche terrain au pied de ma maison, de mon vestiaire. Alors, je sais ce que c'est que l'espace exigü où il faut trouver les gestes qui vont avec, pour éviter l'adversaire et surtout faire les passes au cordeau. J'étais dans la gestion de la proxémie sans le savoir (Hall, 1971). L'expérience de rue de mon enfance est à jamais en moi, rapport au monde, relativisme, ironie, joie de vivre, et il en subsiste des lieux privilégiés, revus et corrigés par les caprices du souvenir, je veux parler du paysage natal qui est une étendue qui me perd et me nourrit, dans lequel la rivière l'Avance qui mouille la ville m'a fertilisé, où la maison natale et celle de mes grands-parents déploient leurs labyrinthes fondateurs, sans oublier le lieu et les gestes des premières amours, des premiers échecs, des premières joies, des premières humiliations, avec des coins de rue dans le cœur, autant de choses qui éternisent le souvenir, comme des reliques, ou comme l'intervalle de clarté d'une enfance qui bouge toujours en moi (Eliade, 1998).

II. AU CROISEMENT DE MADAGASCAR

En revanche, je ne connaissais pas la terre de Madagascar. Je connaissais bien quelques Malgaches dont un étudiant de mon école qui fera partie de l'équipe de réalisation du film *Une raison de vivre*. J'avais découvert la belle histoire des proverbes malgaches, porteurs de mémoire et de comportements, et puis j'avais entamé une recherche sur le pays pour y tourner le troisième volet de mon triptyque sur la pauvreté commencé avec le Professeur de Géographie Bernard Kayser, pour l'Association nationale des ruralistes.

En réalité, il aura suffi qu'un ami me parle du rugby de Madagascar, que mon fils m'informe de sa pratique avec l'équipe malgache de Paris et que je me mette à lire les quelques articles sur la question dans le journal *L'Équipe* notamment, pour que je me décide à regarder cette affaire de plus près à l'aide de photos, d'un film ancien tourné dans des endroits pour moi improbables, un document de l'INA sur la tournée de l'équipe nationale de Madagascar en France en 1957, le match contre Toulon en particulier. C'est l'auscultation

minutieuse de tout ça qui a favorisé la germination du projet. En vérité, deux raisons décisives se sont croisées : d'une part le besoin de l'association *École de la vie, École du rugby* de se faire connaître et, d'autre part, mon intérêt personnel de saisir au plus près cette réalité du rugby des rues, des quartiers, des villages, des champs, bien au-delà de la pauvreté.

Pour le processus de réalisation, j'ai décidé de ne rien faire d'autre que d'aller voir si le rugby était ce qu'on en disait : un sport du peuple en pleine progression, enraciné au cœur des quartiers les plus chauds et des villages qualifiés de *maudits*.

Alors, j'ai choisi la procédure d'un relevé de données sans repérage pour ne pas que les choses vues, entendues une première fois, s'échappent ou plutôt qu'elles ne se transforment, avant mon retour sur elles-mêmes.

Une démarche proche de l'ethnographie descriptive qui recommande de la rigueur, du soin pour observer et identifier les phénomènes sociaux, sans oublier que l'utile et le beau sont souvent accouplés dans des gestes et des productions quotidiennes, les gestes divins aurait écrit Cesare Pavese. Je ne sais pas s'il s'est agi là d'*Un singulier bien beau*, mais j'ai rencontré une dimension humaine qui m'était inconnue et qui a d'emblée changé ma manière de filmer. Mon relativisme s'est élargi.

Au fond, j'ai tout simplement trouvé ceux qui travaillent et jouent de leurs mains, des femmes, des hommes et des enfants qui savent beaucoup de choses, jamais avares d'en dispenser la connaissance, et la relation a pris progressivement des allures de don.

Loin, très loin, de ces économistes qui ont exclu de leur analyse tout ce qui relève du comportement social collectif, du don justement, du sens de la justice, j'ai croisé l'homme de raison (*Homo sapiens*), l'homme technicien, producteur d'outils et d'instruments de musique (*Homo faber*), l'homme logique (*Homo œconomicus*), mais encore l'homme dément (*Homo demens*), c'est-à-dire non pas des cas limites qu'on enferme dans des asiles, mais des potentialités humaines qui se révèlent dans le désir infini de conquête, souvent dans la démesure. Bref, une étendue d'affectivité dans laquelle l'activité rationnelle est en mouvement. Je pourrais résumer l'observation de la manière suivante : *avec presque rien, ils font de l'or ou quelque chose d'approchant*, avec souvent la rue pour simple atelier.

En tout cas, une chose s'est manifestée là qui n'appartenait pas au monde que je connaissais et qui a tracé une orientation, décidé d'une conduite : « *L'entraîneur de l'équipe nationale de Madagascar [les Makis] nous a parlé sans retenue, il nous a fait confiance comme d'autres conçoivent le don et il nous a présenté à plus de 2 000 enfants engagés dans un tournoi de rugby, filles et garçons de tous âges. Là, nous avons rencontré les éducateurs qui nous ont ouvert leurs quartiers ou leurs villages, et les familles prirent le relais en nous recevant généreusement chez elles. Et puis, le jour viendra de l'arbitre femme qui nous raconte sa vie, ses espérances, qui nous présente sa famille et surtout qui contribue à la rencontre de la poétesse qui elle-même nous racontera l'histoire d'un village réel où le rugby a changé les gens et les choses. Enfin, tout s'emballa, comme un mouvement exponentiel où se croisent les équipes de femmes, les anciens internationaux, les spectateurs, les parieurs et les joueurs de tous les niveaux. Le film vient de là, de cet enchaînement qui a fonctionné comme une chorégraphie de passes de rugby où chaque personne rencontrée n'a eu que le souci de nous en faire rencontrer d'autres jusqu'à la ligne d'essai, l'achèvement de toute belle figure, là où le film a trouvé sa raison d'être » (Chapouillié, 2013, p. 1-2.)*

Ainsi, l'observation, le relevé et la construction ont vérifié l'hypothèse de Dziga Vertov qui désigne le montage comme une opération d'avant et de pendant la totalité du processus de construction du regard.

C'est ainsi que s'est formée pour moi la possibilité d'une réponse, d'une réponse propre au cinéma, par les cadres, les angles, les mouvements qui sont autant de preuves de la singulière qualité d'un relevé de données que seul le cinéma est en mesure d'offrir au monde. Une manière de fixer les choses et de les enchaîner sans que jamais ne s'efface l'empreinte irréductible du vécu. Ça paraît facile, mais il faut savoir trouver sa place, celle de l'observateur qui plante sa caméra, son regard, comme le paysan sème et plante sur un terrain où il sait que ça peut prendre racine. Et cette place, je l'ai trouvée avec l'aide et la générosité de nombreux Malgaches qui ont fait de l'instance de récolte et d'élaboration, une instance soucieuse du partage, sans jamais troubler la pratique et la signature du cinéaste-chercheur qui doit tout mettre en œuvre pour ne jamais s'effacer, au risque d'oublier l'image qui est toujours une construction poétique.

Certes, j'ai vécu intensément la diversité de la notion de rue qui, parfois, se perd dans les terres de l'arrière-pays ou se confond avec une ancienne voie de chemin de fer. Mais,

quelle que soit l'occurrence, elle s'est imposée à moi comme lieu d'apprentissage des autres, de construction de soi, mais aussi lieu idéal d'observation des formes d'organisation sociale, avec ceux qui passent (les écoliers, les marchands ambulants), ceux qui s'arrêtent (comme ces tout jeunes qui, un ballon de rugby sous le bras, sont là pour être vus et par conséquent exister), ceux qui s'installent pour le jeu et pour le travail (les kiosques à journaux, le balayeur, les musiciens, les porteurs de bois, les porteurs d'eau, les porteurs de tout, les cantonniers, les artisans, les commerçants, qui sont la chair et le sel d'une vie dans laquelle s'installent ceux qui négocient l'espace, sans aucune condition, pour y installer un *stade* qui prend souvent la forme concrète d'une cuvette, souvent proche d'un cloaque, consacrée en un espace pour le rituel du jeu de rugby, de l'initiation à l'affirmation).

En tout cas, jeté dans ce monde, comme étranger, ce monde m'est devenu familier parce que, sans l'éventrer, il s'est ouvert et donné.

Alors j'ai pu, pas à pas, engager un processus où le cinéma est un contact tout simplement avec mon propre regard, comme témoin imparfait d'un monde imparfait. Autrement dit, j'ai tout simplement tenté de saisir, pour l'interroger, la condition matérielle et spirituelle du peuple ovalien de Madagascar. Une condition que j'ai abordée comme une réalité propice à la liberté des hommes et des femmes rencontrés, libres de leur engagement au monde, libres de réaliser des actes émancipateurs, libres de créer leur propre histoire.

Pour moi, l'objectif de la caméra n'est pas un œil vierge, mais une belle étendue de possibilités pour multiplier les rapports au monde, aux objets, aux personnes, comme l'avait envisagé Marcel Mauss, pour améliorer la pratique des relevés de données, et avec la manière chère à Dziga Vertov de *s'approcher des choses, d'aller sous elles, derrière elles, d'entrer en elles*.

Un regard, le mien, qui n'échappe pas au désir, à l'engagement, mais aussi à la connaissance d'une certaine efficacité du cinéma, qui offre une singulière relation au monde, « *car à l'instant où ma vision de réalisateur-chercheur se fait geste, quand je pense en cinéma, j'hésite puis choisis comment filmer, comment écouter, comment poser ou ne pas poser de questions, comment prendre et couper la parole, comment construire les fragments – quel cadre, quel mouvement – avant de les combiner et de les agencer dans une coulée sans heurts ou bien dans un enchaînement chaotique de fragments disparates, pour lier au mieux,*

selon ses hypothèses, la surface à la profondeur et l'instant à la simultanéité » (Chapouillié, 2011, pp. 392-393).

Alors, tout peut être possible, il suffit de le tenter, et ils l'ont tenté cette épreuve du film, avec un élan et une confiance que j'ai vécus comme une offrande. Ils l'ont vécu, mais sans jamais se voiler la face. Pourquoi un film et pour qui ? La mère d'un jeune joueur proteste sur le devant de sa porte, presque dans la rue, car elle ne comprend pas pourquoi nous filmons. Elle dit que d'autres sont déjà venus et qu'elle n'a rien vu venir en retour, ni son fils. Elle témoigne de ce qu'est leur condition et, par conséquent, de l'immense tâche, désespérante, qu'ils reproduisent chaque jour dans l'effort. Là, mon relativisme a grandi, non déterminé par une chose plus immense que l'homme, mais bien au regard d'une condition qui mérite des égards et des actes que le chercheur ne peut ignorer.

Ce film se base sur l'analyse directe de l'expérience vécue par un sujet. Dans cette poursuite de la vérité d'une condition, il n'y a pas qu'une seule vérité. Alors, c'est une approche itérative, mais qui, dans sa réitération, ne peut s'exonérer d'une certaine interprétation.

Dans cette expérience de rugby de rue, le phénomène premier est sans aucun doute la transmission entre les joueurs adultes du stade des Cheminots et les enfants des rues qui regardent attentivement l'accomplissement des gestes de leurs modèles. Un phénomène voisin de *l'imitation prestigieuse*, c'est-à-dire de l'imitation des actes qui ont réussi et que les jeunes ont vu réussir par des personnes en qui ils ont confiance. C'est dans ce croisement que se transmettent les techniques de jeu qui, la plupart du temps, sont des techniques du corps des grands joueurs qui se déploient sur le terrain adapté à la pratique du rugby.

Or, l'espace de la rue, aux dimensions variables, à Madagascar surtout, impose une adaptation et une invention de la part des enfants et des adolescents qui suscitent l'admiration. Comment faire une passe et percer la ligne adverse lorsque les défenseurs forment une ligne compacte ? J'ai vu et saisi des feintes de corps qui créent les brèches et des accélérations singulières qui s'y engouffrent, là où le geste de référence ne serait pas passé.

Alors, nous sommes face à des techniques du corps qui s'appuient sur la tradition – un cumul d'avancées efficaces et reproductibles – tout en la transgressant par des trouvailles qui

tiennent de la souplesse, de la variabilité de la course, du contact négocié pour transmettre autrement. À tous les moments se modifie la tension entre la charpente corporelle et le système nerveux où le *Demens* s'accomplit.

De sorte que les enfants malgaches apprennent à grandir dans la rage d'imiter et d'inventer. Ils ont des projets et mettent tout en œuvre pour y parvenir, notamment par le truchement du rugby. Ils veulent apparaître et exister dans leur milieu et en dehors. Cette pratique du va-et-vient entre le stade et la rue mène à l'accomplissement et donne corps à une raison de vivre. Ils ont le ballon chevillé au corps dès le plus jeune âge, un ballon de leur âge, plus petit, mais qui aiguise leur adresse.

Et puis, quelle que soit la qualité du sol, rugueux, boueux, ils ne pensent qu'à jouer, à s'opposer, à se défier, non plus dans un combat de rue, mais dans un jeu de rue.

Mais pour tenter de vivre au plus près le contact du ballon, des corps et du sol, j'ai tenté d'abolir les distances classiques de la collecte. Je suis allé au cœur du jeu, à leurs côtés, comme un joueur sans ballon, mais toujours placé pour le voir circuler. Je ne sais si c'est ça, rencontrer la vie, mais il me semble qu'il y a là quelque chose d'approchant : abolir la distance physique entre eux et moi jusqu'au moment où le réel finit par ouvrir un passage. La caméra n'est nullement un ouvre-boîte, encore moins un ouvre-monde, mais elle est celle qui me permet d'aller fixer partout, du plus petit au plus grand ; il suffit de le vouloir pour élargir les limites de la connaissance.

C'est un peu la manière de Jean Rouch qui danse avec sa caméra « participante » pour être dedans, comme un maître fou, pour mieux fixer les gestes et leurs liens qui s'articulent en un langage de l'intime.

De très jeunes enfants font une partie débridée où il est difficile de saisir qui est contre qui, ils sont à deux pas des grands, derrière les poteaux du stade des Cheminots où s'entraîne au même moment l'équipe nationale des Makis. Ils n'ont pas de ballon mais tout simplement une bouteille d'eau minérale en plastique ; la bouteille est broyée de main en main, elle est jetée au sol, et un des plus jeunes s'en saisit, dans un geste d'équilibriste. Dès l'instant où il la touche, il la met à la bouche pour la gonfler, car l'enfant a incorporé la matérialité du ballon qui est un corps vivant, désiré, avec une peau et de l'air pour que le toucher n'ait plus à faire à

pas couper, ne pas questionner, la laisser, dans ses répétitions, ses hésitations, nous donner la forme pleine de sa colère.

C'est ainsi que je conçois la pratique du cinéaste-chercheur, dans le doute et la prudence. Au fond, comme toute pratique de rédaction d'une publication et d'un rapport écrits. Pour moi, ni fiction, ni documentaire, un film est un film. Néanmoins, il y a bien deux procédures : l'une à dominante de fiction, et l'autre à dominante documentaire, mais au bout de la collecte du matériaux il y a un assemblage, une construction, celle d'une hypothèse. Et puis, si le cinéma est une forme de parole, c'est-à-dire – comme l'indique sa définition la plus classique – un ensemble de choses mises en scènes, alors tout peut être possible : il suffit simplement d'essayer pour inventer.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CHAPOUILLIÉ Guy (2001), « Le cinéma n'a pas peur du vide », in *Catalogue Image et science : le doute*, XVIII^e Rencontres internationales de l'audiovisuel scientifique, Paris, septembre-octobre, pp. 392-393.

CHAPOUILLIÉ Guy (2007), *La Passe glorieuse de Pierre Canton*, Toulouse, Clair Sud.

CHAPOUILLIÉ Guy (2013), *Donner, recevoir, rendre*, Toulouse, École de la vie, École du Rugby, pp. 1-20.

ELIADE Mircea (1987), *Le Sacré et le profane*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{re} éd. en allemand : 1959).

HALL Edward (1971), *La Dimension cachée*, trad. fr., Paris, Seuil (1^{re} éd. en anglais : 1966).

Ont participé aux Journées d'études : Cédric BRETON, Guy CHAPOULLIÉ, Jean-Jacques DUPAUX, Gilles FERRÉOL, Jean-Pascal FONTORBES, Anne-Marie GRANIÉ, Sébastien HAISSAT, Jean-François HURAUT, Thierry LESAGE, Jean-François LOUDCHER, David SUDRE, Maxime TRAVERT

Journées organisées avec le soutien de :

