



HAL
open science

Images de la sportive au XXI^e siècle dans les cinémas français et chinois

Siyao Lin

► **To cite this version:**

Siyao Lin. Images de la sportive au XXI^e siècle dans les cinémas français et chinois. Education. Université de Limoges, 2023. Français. NNT : 2023LIMO0080 . tel-04398012

HAL Id: tel-04398012

<https://theses.hal.science/tel-04398012v1>

Submitted on 16 Jan 2024

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

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

Siyao LIN

Images de la sportive au XXI^e siècle dans les cinémas français et chinois

Thèse sous la direction de **Thomas BAUER**
Maître de Conférences HDR, Université de Limoges

Soutenance le mardi 19 décembre 2023

Jury :

Mme Patricia BESSAOUD-ALONSO, Professeure des Universités, Université de Limoges

Mme Carine ÉRARD, Maîtresse de conférences HDR, Université de Bourgogne

Mme Vanessa FRANGVILLE, Maîtresse de conférences HDR, Université libre de Bruxelles

M. Pierre-Olaf SCHUT, Professeur des Universités, Université Gustave Eiffel (Rapporteur)

M. Christian VIVIER, Professeur des Universités, Université de Franche-Comté (Rapporteur & Président du jury)

Remerciements

À Thomas Bauer, mon directeur de recherche. J'ai eu la chance de l'avoir rencontré lors de mon Master en sciences de l'éducation. Son cours sur « Francophonie et diversité » fut pour moi une initiation à l'analyse cinématographique. Je me souviens d'avoir analysé *L'Enfant d'en haut* et *Noces*, deux films déchirants. Le jour où il est venu en classe avec des viennoiseries pour fêter son HDR, je n'aurais jamais pensé au fait qu'il allait me diriger pour une thèse de plus de quatre ans, avec autant de rigueur académique et d'humour. Je tiens à lui exprimer toute ma gratitude pour son accompagnement professionnel et ce « beau voyage ».

À ma famille pour leur soutien tant moral que matériel durant mes études. Ma mère, toujours optimiste, souriante et travailleuse, n'a jamais perdu son enthousiasme pour la vie ; même quand elle a perdu ses parents à 16 ans et devait élever seule ses trois petites sœurs, ou quand elle s'est cassé une jambe et a été obligée de vivre avec un fauteuil roulant pendant trois mois. Ces dernières années, elle a pris l'habitude de se lever à cinq heures du matin pour courir : elle ne cesse jamais de me surprendre. Elle m'a élevée en se montrant en modèle et m'a toujours appris à devenir une meilleure personne. Mon père, enseignant de sport et grand fan du football, est probablement la personne la moins « sportive » dans la famille. Il m'a tout de même passé sa passion du sport (sur le canapé) et son dévouement pour l'enseignement. Je veux devenir un professeur respecté et aimé de ses élèves, comme mon père. Mon grand-père est ma toute première « idole ». Il paraissait « omniscient » dans ma mémoire d'enfance, m'apprenant le chinois, l'art plastique, la physique et beaucoup d'autres choses. Pour m'endormir, il me racontait autant de contes folkloriques (les monstres dansant aux chaussures rouges étaient pendant longtemps mon cauchemar) et que de romans classiques, comme *Notre-Dame de Paris* – mon intérêt pour la culture française vient probablement de lui. Ma grand-mère, née d'une famille modeste, a arrêté ses études à l'issue de l'école primaire afin de laisser à sa petite sœur la chance de poursuivre les siennes. Elle ne m'a jamais parlé de cette histoire. Je l'ai appris par les mots qu'elle prononçait par-ci par-là lors des crises d'Alzheimer, et j'ai appris dans le même temps à quel point elle aurait rêvé d'avoir continué l'école. Je suis toujours convaincue qu'elle est la personne la plus intelligente de la famille, d'autant plus qu'elle a élevé, avec rigueur et amour, trois étudiants : mon père, ma

tante et moi. Maintenant, elle ne se souvient plus de mon nom, mais je sais qu'elle m'aime toujours. Moi aussi je t'aime toujours, *nainai*. Je dois aussi remercier mes tantes, mes oncles et mes cousins qui sont toujours fiers de moi. Je suis heureuse d'être née dans une grande famille pleine d'affection.

À Alexandre D., mon compagnon, mon amour et mon « top cuistot ». Je ne sais pas combien de fois je l'ai embêté avec mes questions comme « comment ça se dit en français ? » ou « ma phrase est-elle correcte ? ». Il doit y avoir ses traces un peu partout dans ces trois cents pages. Je le remercie d'être toujours patient et à l'écoute, et de m'avoir accompagnée à traverser ma chaque petite crise de nerfs pendant la thèse.

À François C., mon élève de chinois et mon professeur de français. Je suis impressionnée par ses connaissances vastes et son enthousiasme pour découvrir de nouvelles choses, y compris ma thèse. Il doit l'avoir lue autant de fois que moi. Je le remercie pour le temps qu'il m'a consacré et ses nombreux encouragements.

À Camille J. qui, par un excellent professionnalisme, m'a aidé à améliorer la qualité linguistique de cette thèse et m'a appris à mieux écrire en français.

À Léa R., Lola L. et Sable L., mes chères amies avec lesquelles j'ai fondé le compte officiel Wechat nommé « Atelier-molière ». Cela fait onze ans que nous nous sommes connues et cinq ans que nous gérons ensemble ce compte sur lequel nous publions régulièrement des articles sur la langue et la culture françaises. Nous comptons aujourd'hui plus de seize mille abonnés. Ce n'est certainement pas très nombreux, mais ce qui compte le plus pour moi, c'est que nous avons passé d'innombrables bons moments à discuter et à développer notre projet. J'apprécie aussi tous les moments où nous parlons de la politique, de l'histoire, des actualités, du féminisme, des anecdotes des vedettes, de notre vie et de notre avenir, de tout et de n'importe quoi. Si je n'ai pas très mal vécu la COVID-19, c'est surtout grâce à elles.

La liste est encore longue : je suis profondément reconnaissante envers tous mes parents, professeurs et mes amis, sans le soutien desquels je ne serais pas devenue ce que je suis aujourd'hui.

Avertissements

1. Ce livre adopte le système de romanisation pinyin pour translittérer les noms chinois et termes chinois, sauf s'il existe des formes anglaises plus courantes. En ce qui concerne les noms chinois, nous mettons leur nom de famille devant le prénom comme le veut la coutume de la Chine, à l'instar du réalisateur Feng Xiaogang, à moins que les formes anglaises de leurs noms ne soient préférées, comme le cas du réalisateur Peter Chan.
2. En ce qui concerne la traduction du titre des films chinois, nous nous contentons d'emprunter leur titre anglais officiel, bien que celui-ci puisse être très différent de l'original. Et quand le film ne dispose pas d'un titre anglais, une traduction littérale en français a été donnée.

Table des abréviations

AOW : Art of war fighting championship

CIO : Comité international olympique

CNRTL : Centre national de ressources textuelles et lexicales

BNS : Bureau national de statistiques

DCPCC : Département de la communication du comité du parti communiste chinois

JO : Jeux olympiques

IFOP : Institut français d'opinion publique

INJEP : Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire

INSEP : Institut national du sport, de l'expertise et de la performance

IMDb : Internet movie database

LGBT : lesbiennes, gays, bisexuels et transgenres

MMA : Mixed martial arts

ONU : Organisation des nations unies

PCC : Parti communiste chinois

Introduction générale

« Si vous pouvez courir plus loin que moi, je démissionne immédiatement. Sinon vous m'obéissez ! » Tel est le défi lancé par Wen Jie, une ancienne basketteuse devenue entraîneuse d'une équipe masculine dans le film chinois *Female Coach & Male Player* de Qi Jian (2000). À son image, les femmes dans la vie réelle semblent s'imposer de plus en plus dans le sport, un domaine traditionnellement réservé aux hommes, en tant que pratiquantes, entraîneuses voire dirigeantes. Toutefois, on ne peut effacer d'un coup de gomme le mépris et les stéréotypes qu'elles subissent, ce qui rappelle combien leur situation est loin d'être satisfaisante. Ces sportives sont le reflet de nombreuses femmes bénéficiant d'une liberté qui semble s'élargir, mais est en réalité limitée et fragile¹. Ce décalage entre les avancées sociétales et un esprit conservateur toujours puissant s'observe partout dans le monde, malgré des manifestations bien différentes. Cette thèse essaie ainsi de distinguer, au sein des représentations de la sportive dans les films français et chinois au XXI^e siècle, ce qui relève de l'archétype et ce qui s'en dégage, afin de comprendre la manière dont on considère la femme à travers le monde, ce grâce à une comparaison entre l'Occident et l'Orient.

Cette étude s'appuie sur des œuvres cinématographiques produites après l'an 2000. Notre siècle, « le temps des émeutes »² selon l'anthropologue Alain Bertho et l'époque de « révolutions vertigineuses » pour politologue Niels Planel, est marquée par une série de mobilisations et de mouvements citoyens susceptibles d'entraîner un réel changement de mentalité « Plus urbanisés, plus éduqués et plus connectés que

¹ À titre d'exemple, la Cour suprême américaine a révoqué le 24 juin 2022 l'arrêt *Roe vs. Wade*, ramenant les États-Unis 50 ans en arrière où chaque État définit sa propre réglementation sur l'avortement.

² BERTHO Alain, *Le Temps des émeutes*, Montrouge, France, Bayard, 2009.

jamais, précise Planel, les individus peuvent songer à prendre leur destin en main dans un espace délimité, souvent dense. Leur pari est même simple : ça ne peut pas être pire qu'avant ! »³ C'est dans ce contexte qu'une nouvelle tendance féministe se déclenche dans tous les rouages de la société, gagnant non seulement en envergure, mais aussi en profondeur. Le mouvement féministe, de même que le mouvement LGBT⁴, dépasse graduellement l'expression individuelle pour prendre des formes collectives dont l'ampleur est de plus en plus grande, à commencer par la première marche mondiale des femmes en 2000 dont l'objectif était de lutter contre la pauvreté et les violences faites aux femmes. Dans le même temps, outre certaines Organisations non gouvernementales (ONG) mondiales, de plus en plus d'associations locales revendiquant les droits des femmes se développent dans le monde entier comme *La Barbe* en France, *Women Voice* en Chine, *FEMEN* en Ukraine et *Hollaback!* aux États-Unis. Cependant, d'un autre point de vue, l'épanouissement de ces mouvements ne témoigne-t-il pas justement du fait que la situation des femmes reste toujours insatisfaisante aujourd'hui ?

En effet, alors que les manifestations pour les droits des femmes concernent des revendications de plus en plus précises, de manière à révéler l'inégalité entre les sexes persistante dans notre société – citons le mouvement *#MeToo* lancé en 2007 contre les abus sexuels –, des écarts majeurs s'observent entre les différentes régions du monde en ce qui concerne le statut des femmes. L'anthropologue Emmanuel Todd parle par exemple de « l'axe Pékin-Bagdad-Ouagadougou » (PBO), une ceinture allant de la Chine à l'Afrique marquée par un patriarcat le plus puissant du monde, en tenant compte du sex-ratio (nombre d'hommes pour cent femmes), du statut des femmes et du taux de patrilinearité⁵. Les mouvements féministes se sont-ils également emparés de cet Ancien Monde ? Si oui, y ont-ils le même impact que dans les pays développés ? Rencontrent-ils des résistances ? Ces dernières ont-elles des formes différentes en fonction de pays ? C'est pour répondre à ces questions qu'une comparaison entre la France et la Chine – l'une est pionnière des luttes féministes

³ PLANEL Niels, « Le 21^e siècle marque-t-il l'entrée du citoyen sur la scène politique ? », Text, *Sens public*, 26.01.2014, consulté le 14.04.2020.

⁴ LGBT prend la première lettre de « lesbiennes, gays, bisexuels et transgenres ». Aujourd'hui, nous parlons aussi de LGBTQI+, qui ajoute « queers, intersexes et les autres ».

⁵ TODD Emmanuel, *Où en sont-elles? : une esquisse de l'histoire des femmes*, Paris, Éditions du Seuil, 2022, pp. 41-48.

modernes ayant accueilli en 1878 le premier Congrès international du droit des femmes, l'autre est la plus grande économie du Tiers-Monde et occupe une extrémité de l'axe « PBO » – s'avère utile.

Alors que les études portant sur la représentation des athlètes (dans la littérature⁶, l'iconographie⁷, cinéma⁸...) concernent majoritairement les hommes, le choix d'étudier celle des femmes n'est pas anodin : c'est dans les domaines traditionnellement réservés à l'homme que l'on peut mieux observer les luttes féministes et leurs résultats. L'entrée des femmes aux Jeux olympiques, en 1912 à Stockholm, datant déjà de plus d'un siècle, il n'est plus question aujourd'hui, dans la plupart des pays, de refuser à une femme d'accéder à un terrain de sport sous prétexte de son sexe comme ce fut longtemps le cas. Les Jeux olympiques de 2016, à Rio de Janeiro, ont battu le record de participation féminine avec 45% de femmes athlètes, contre 23% aux Jeux de Los Angeles en 1984. En 2018, la représentation des femmes au sein du Comité international olympique (CIO) a également été un record avec 42,7% de membres féminins⁹. Certes, il ne faut pas négliger la sous-représentation des femmes dans les disciplines dites masculines, les immenses inégalités de salaires entre footballeurs et footballeuses, les règles vestimentaires imposées aux pratiquantes¹⁰ et beaucoup d'autres formes d'inégalité qui persistent. Ainsi, comprendre l'image de la sportive, c'est comprendre l'image de la femme sous diverses identités. Si les reportages médiatiques peuvent aussi refléter l'image d'une certaine communauté dans l'opinion publique, nous avons choisi le support du cinéma afin de cerner, entre réalité et fiction, l'imaginaire collectif vis-à-vis de ces femmes qui « s'emparent » d'un domaine phallogocentrique. Un nombre croissant de films de fictions est axé sur les athlètes féminines, certains de ceux-ci ayant même été commercialement très réussis comme *Million dollar baby* de Clint Eastwood (2004). Ces œuvres ont pris une telle

⁶ CHARRETON Pierre, *Les fêtes du corps : histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France, 1870-1970*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1985.

⁷ LAFFAGE-COSNIER Sébastien, VIVIER Christian et LICARI-GUILLAUME Isabelle, « Sports heroes in graphic narratives », *Loisir et Société / Society and Leisure*, 15.10.2018.

⁸ WILKES-KRIER Patrick, *Heros in the outfield : a study of the American hero in sports films*, Ball State University, 2006.

⁹ « Les dates clés de l'histoire des femmes au sein du Mouvement olympique », *International Olympic Committee*, 04.07.2019, consulté le 14.04.2020.

¹⁰ À titre d'exemple, en 2021, l'équipe de Norvège féminine de handball de plage a reçu une amende de 1 500 euros parce que ses joueuses ne voulaient pas porter le bikini lors du championnat d'Europe. Voir : « Plus de bikini mais des shorts serrés pour les joueuses de handball de plage », *L'Équipe*, consulté le 08.11.2022.

envergure que de plus en plus de festivals cinématographiques leur sont destinés. C'est le cas par exemple du festival *Sport, Littérature et Cinéma*¹¹ mis en place par l'Institut Lumière à Lyon. Sa 5^e édition (2018) est consacrée à la place des femmes dans le sport et aux luttes féministes. C'est également le cas du 36^e *Festival de films de Femmes de Créteil*¹² (2014) dont le thème était « le corps/les femmes/le sport ». Citons enfin le *Women Sport Film Festival*, un événement qui est organisé annuellement depuis 2016 et qui récompense les documentaires sur les sportives. Tout cela prouve la nécessité de traiter un tel corpus dans le cadre de la représentation des sportives.

Ce travail de recherche nécessite une démarche pluridisciplinaire s'appuyant sur les *gender studies*¹³ et au carrefour d'une étude culturelle sur le sport et d'une approche comparative. N'oublions pas en effet que le sport est un terrain culturellement masculin. Si Pierre Bourdieu a certainement ouvert la discussion en signalant que le sport contribue à naturaliser un système de différences entre les deux sexes et ainsi à justifier la domination masculine¹⁴, maints chercheurs lui ont emboîté le pas en étudiant le rôle sexiste que joue le sport. Citons notamment Christian Pociello¹⁵ et Christine Mennesson¹⁶ qui ont noté que certaines disciplines sportives, – surtout celles qui sont violentes, techniques ou technologiques – se fondent sur une construction sociale masculine et des valeurs patriarcales qui découragent la participation des femmes, ces dernières étant orientées vers les sports dits gracieux. Les chercheurs d'aujourd'hui s'intéressent de plus en plus à la féminité sportive au croisement d'autres domaines. Catherine Louveau, par exemple, attire l'attention sur la hiérarchie au sein des femmes et montre que celles qui sont issues de la classe aisée bénéficient d'un plus grand accès aux activités physiques¹⁷. L'histoire du sport

¹¹ Le festival *Sport, Littérature et Cinéma* est un événement multidimensionnel avec des projections de fictions et de documentaires, des rencontres, des expositions et des ventes de livres.

¹² Le *Festival de films de Femmes de Créteil* est un festival cinématographiques créé en 1979 et récompense les films réalisés par des femmes.

¹³ Les *gender studies*, ou les études de genre en français, désigne un champ de recherche pluridisciplinaire qui étudie les rapports sociaux entre les sexes.

¹⁴ BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Le Seuil, 2016, p. 43.

¹⁵ POCIELLO Christian, *Les Cultures sportives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 111-134.

¹⁶ MENNESSON Christine, « Être une femme dans un sport « masculin » », *Sociétés contemporaines* no 55 (3), 2004, pp. 69-90.

¹⁷ LOUVEAU Catherine, « Inégalité sur la ligne de départ : femmes, origines sociales et conquête du sport », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* n° 23 (1), 2006, pp. 119-143.

féminin est également de plus en plus étudiée, comme dans l'ouvrage d'Anaïs Bohuon sur le test de féminité¹⁸ ou l'article de Huan Xiong sur le sport féminin en Chine¹⁹. Les constats de ces chercheurs concernant la bicatégorisation sexuelle du monde sportif sont soutenus par un certain nombre de statistiques françaises et chinoises. Selon l'Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire (INJEP), parmi les fédérations unisport olympiques en France, celle de football est la plus masculinisée avec moins de 10% de licenciées en 2021, suivi par celles de tir (10,19%), de rugby (11,18%) et de cyclisme (11,40%). Les fédérations unisport non olympiques s'avèrent encore moins accueillant pour les femmes : celles de ballon au poing, d'aéromodélisme, d'hélicoptère, de planeur et de pêche sportive en apnée comptent moins de 5% de licenciées. En revanche, les femmes représentent une majorité écrasante (plus de 80%) dans les fédérations d'équitation, de sports de glace, de gymnastique, de danse et de twirling bâton²⁰. Du côté chinois, selon les données publiées en 2009 par le Bureau national de statistiques (BNS), en ce qui concerne les sportifs qualifiés de « sportifs d'élite », titre attribué aux professionnels ayant remporté des prix aux compétitions sportives, la natation synchronisée, la gymnastique rythmique et le softball sont 100% féminins, tandis que le baseball, l'aéromodélisme, le navimodélisme ne regroupent que des hommes²¹. Il est tout de même intéressant de remarquer que le football est un sport très masculinisé en France, mais présente un équilibre des sexes en Chine. Cette différence suggère que la division sexuelle du sport est une notion plus sociale que biologique.

Cette tradition patriarcale étant mise en lumière, de plus en plus de chercheurs tentent de dessiner le portrait des sportives, notamment celles qui ont pu pénétrer dans les disciplines traditionnellement masculines. L'enquête menée par Christine Mennesson entre 1995 et 2000 révèle que beaucoup de footballeuses et de boxeuses

¹⁸ BOHUON Anaïs, *Le test de féminité dans les compétitions sportives : une histoire classée X?*, Donnamarie-Dontilly, iXe, 2012.

¹⁹ XIONG Huan, « Social Dynamics and Historical Experience of Women's Sport over the Past 70 Years in New China », *China sport science* 40 (7), 2020, pp. 31-39.

²⁰ « Recensement des licences et clubs sportifs 2021 », INJEP, <https://injep.fr/donnee/recensement-des-licences-et-clubs-sportifs-2021/>, consulté le 04.07.2023.

²¹ « 各项目分性别和民族在队优秀运动员人数(Excellent Athletes with Contracts by Sex, Nationality and Sports Item) (2009) », 中国国家统计局 (National Bureau of Statistics of China), consulté le 16.04.2020.

ont eu une « socialisation sportive compétitive précoce »²², introduite par des parents masculins et consolidée par des amis garçons. La même étude indique que les enquêtées sont majoritairement issues des familles modestes dont deux caractères poussent les filles à agir « comme des garçons » : la déception fortement exprimée des pères de ne pas avoir une descendance masculine et la prise en charge de la socialisation des filles par les frères dans les familles nombreuses²³. Les sportives chinoises n'ont pourtant pas le même profil. Une enquête sur les médaillés chinois aux Jeux olympiques de Beijing, hommes et femmes, montre que le facteur familial a eu un impact peu significatif sur leur choix de carrière. Moins d'un cinquième des lauréats a un parent en ligne directe qui est amateur de sport²⁴, ce qui s'explique en partie par un « système étatique »²⁵ du sport chinois qui prend en charge de manière précoce et complète la sélection des athlètes. Malgré cette différence, en France et en Chine, les médias tendent tous de se focaliser sur les aspects féminins des sportives, c'est-à-dire leur corps et leurs relations sentimentales, de manière à les réduire au rang d'objet de divertissement public (voir par exemple l'article de Qiang Jiao sur la Chine²⁶, et celui d'Oumaya Hidri Neys *et al.* pour le cas de la France²⁷).

Le cinéma, en tant que miroir relativement subjectif de la société, constitue une source intéressante pour les sociologues qui souhaitent analyser l'image de la sportive²⁸. Les films de sport suscitent un grand intérêt ces dernières années et font l'objet d'un nombre croissant de publications universitaires. Par son ouvrage sur le cinéma américain, Aaron Baker est l'un des premiers à étudier les enjeux sociaux

²² MENNESSON, « Être une femme dans un sport « masculin » », *art. cit.*, 2004.

²³ *Ibid.*

²⁴ ZHAO Yiping et SUN Qingzhu, « 北京奥运会中国冠军的成长特征及启示 [The Enlightenment of the Growth Characteristics of Chinese Champion in Beijing Olympic Games] », *China Sport Science and Technology* 45 (04), 2009, pp. 3-7.

²⁵ ZHONG Bingshu, « Ways of nurturing Chinese high level athletes », *Journal of Wuhan Institute of Physical Education* 43 (12), 12.2009, pp. 5-10.

²⁶ JIAO Qiang, « 多重目光的“凝视”：社会性别视角下女性职业运动员的身体规训 [Contemplation par de multiples regards : discipline corporelle des sportives professionnelles sous l'angle de sexe social] », *China school physical education (Higher education)* (2), 2015.

²⁷ HIDRI NEYS Oumaya, JUSKOWIAK Hugo, BOHUON Anaïs *et al.*, « Ce que la presse écrite jeunesse donne à lire et à voir : le genre du sport », *Éducation et sociétés* 47 (1), Louvain-la-Neuve, 2022, pp. 63-80.

²⁸ PORTIS Larry, « Cinéma documentaire et documentation dans le cinéma », *L'Homme la Société* n° 142 (4), 2001, pp. 3-7.

reflétés dans les films de sport²⁹. Le travail de Seán Crosson a élargi le terrain en retraçant l'histoire des films de sport dans le monde entier³⁰. Les études d'aujourd'hui sont de plus en plus nombreuses à explorer ce support particulier afin d'appréhender les questions du nationalisme³¹, la situation des ethnies marginalisées (les Afro-Américains³², les Amérindiens³³, les ethnies minoritaires en Chine³⁴), la classe sociale³⁵ et la représentation des athlètes féminines³⁶. Elles font partie intégrante des *cultural studies*³⁷ et permettent d'extraire les éléments saillants qui circulent dans l'imaginaire collectif. Cependant, ces études restent surtout l'apanage des recherches anglophones, alors que le sport dans les films français et chinois demeure à ce jour un sujet encore peu développé, malgré un petit nombre de travaux tels que l'ouvrage de Hélène Valmary intitulé « Le Biopic sportif »³⁸, ou l'article de Ningyu Zhao sur les films de sport chinois³⁹.

Le cinéma est également un terrain essentiel pour étudier les rapports de pouvoir entre les deux sexes. Selon Geneviève Sellier, ces *gender studies* permettent de « rendre visibles à la fois les mécanismes de domination qui organisent socialement la différence des sexes et les idées reçues sur la masculinité et la féminité

²⁹ BAKER Aaron, *Contesting Identities: Sports in American Film*, Champaign, University of Illinois Press, 2003.

³⁰ CROSSON Seán, *Sport and film*, London, Royaume-Uni, Routledge, 2013.

³¹ WIEDENFELD Grant, *Hollywood Sports Movies and the American Dream*, Oxford University Press, 2022.

³² SHEPPARD N. Samantha, *Sporting Blackness: race, embodiment, and critical muscle memory on screen*, Oakland, University of California Press, 2020.

³³ BAUER Thomas, DELSAHUT Fabrice et LECONTE Maxence P., « Sporting Indianness: challenging the cinematic representation of Native American athletes », *Sport in Society* 24 (5), 04.05.2021, pp. 731-747.

³⁴ MA Xiaohu, « 改革开放以来少数民族题材体育电影中的主流文化表达 [Le discours dominant dans les films sportifs de minorités ethniques depuis la Réforme et l'Ouverture] », *New Films* (04), 2019, pp. 108-111.

³⁵ BAUER Thomas et LECONTE Maxence Pascal Philippe, « In the Shoes of Dave Blase: Cycling, Cinema, and Social Class in Peter Yates' *Breaking Away* », *The International Journal of the History of Sport* 37 (10), 02.07.2020, pp. 838-852.

³⁶ LIEBERMAN Viridiana, *Sports Heroines on Film: A Critical Study of Cinematic Women Athletes, Coaches and Owners*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Co Inc, 2014.

³⁷ Les *cultural studies*, ou études culturelles en français, consiste à comprendre « en quoi la culture d'un groupe, et d'abord celle des classes populaires, fonctionne comme contestation de l'ordre social ou à l'inverse comme mode d'adhésion aux rapports de pouvoir ». Voir : MATTELART Armand et NEVEU Érik, « Introduction », in: *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008 (Repères), pp. 3-7.

³⁸ VALMARY Hélène, « Le biopic sportif », *CinémaAction* (139), 2011, pp. 204-210.

³⁹ ZHAO Ningyu, « 中国体育电影概览 [Aperçu des films sportifs de la Chine] », *Film Art* (04), 2008, pp. 113-116.

qui masquent cette domination »⁴⁰. La chercheuse considère que le criticisme féministe du cinéma est né dans au début des années 1970⁴¹. De nombreux chercheurs, et surtout des chercheuses, concourent alors à identifier les représentations patriarcales dans les films ainsi que leur relation avec le phallocentrisme dans la société réelle. Marjorie Rosen⁴² et Molly Haskell⁴³ dénoncent toutes deux une industrie cinématographique dominée par le sexe masculin qui utilise les personnages féminins comme bouc émissaire, objet sexuel ou instrument de sacrifice, de manière à renforcer l'infériorité des femmes dans la vie réelle. D'un point de vue psychanalytique, Laura Mulvey révèle que le cinéma est un reflet de l'inconscient phallogénique, et que l'infériorité féminine s'y manifeste par la division entre le rôle voyeuriste actif de l'homme et le rôle exhibitionniste passif de la femme. Elle signale que la femme dans le cinéma est réduite à un objet qui se fait regarder par les personnages masculins, les caméramans, et les spectateurs masculins⁴⁴. Les analyses des représentations cinématographiques féminines sont également de plus en plus nombreuses et portent sur des sujets plus précis. Geneviève Sellier a effectué un recensement des rôles féminins dans le cinéma de la Nouvelle Vague, grâce auquel la chercheuse française révèle que, malgré une représentation plus moderne de femmes, les films de la Nouvelle Vague restent empreints de domination masculine⁴⁵. Elle a aussi travaillé étroitement avec Noël Burch dans l'analyse des rapports entre les deux sexes dans le cinéma français avec plusieurs publications conjointes telles que *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, et *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Les travaux de Gwenaëlle Le Gras, comme ceux sur Catherine Deneuve⁴⁶ et Edwige Feuillère⁴⁷, offrent des

⁴⁰ SELLIER Geneviève, « Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises », *Diogène* n° 225 (1), 2009, pp. 126-138.

⁴¹ Ibid.

⁴² ROSEN Marjorie, *Popcorn Venus; women, movies & the American dream*, Coward, McCann & Geoghegan, 1973.

⁴³ HASKELL Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt, Rinehart & Winston, 1974.

⁴⁴ MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16 (3), 09.1975, p. 6.

⁴⁵ SELLIER Geneviève, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle vague », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* (10), 1999, JSTOR, pp. 216-232.

⁴⁶ GRAS Gwenaëlle Le, *Le mythe Deneuve : Une star entre classicisme et modernité*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2010.

⁴⁷ LE GRAS Gwenaëlle, « Edwige Feuillère, une escroc mondaine entre deux genres », in: CHEDALEUX Delphine et LE GRAS Gwenaëlle (éds.), *Genres et acteurs du cinéma français : 1930-1960*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019 (Spectaculaire | Cinéma), pp. 173-187.

exemples essentiels pour l'analyse d'actrices spécifiques. Cette tendance féministe de l'analyse cinématographique n'a pas échappé aux chercheurs chinois. Ils mettent en avant les caractéristiques les plus fréquentes chez les personnages féminins, profondément marqués par la culture communiste. Par exemple, dans un article publié en 1994 intitulé « Femme invisible », Dai Jinhua montre que, dans les films chinois, les rôles de femmes bénéficient souvent d'une grande égalité de sexe avec les hommes, mais en tant que citoyen sous le régime communiste plutôt que femme, la domination masculine étant temporairement cachée par les choix politiques du pays⁴⁸. L'année suivante, cette chercheuse a développé ce constat dans son ouvrage en comparant la situation des femmes chinoises modernes à une « cité de miroirs ». Elles se définissent par leur infériorité dans de multiples relations de domination (des « miroirs ») – l'homme sur la femme, l'État nationaliste sur son peuple, la culture occidentale sur la culture orientale postcoloniale –, sans savoir qui elles sont réellement, ou comment développer un discours féministe propre à elles⁴⁹. Les opinions de Dai sont généralement partagées par les chercheurs d'autres domaines, dont Harriet Evans. Cette sinologue anglaise a analysé les traces de vie des femmes chinoises, concluant que la sexualité constitue dans ce pays un outil de manipulation politique⁵⁰.

Il existe bien des études pionnières sur la femme sportive concernant tant la littérature que le cinéma, mais elles mériteraient d'être approfondies et mises à jour. En effet, certaines recherches ouvrent des pistes pour analyser la question du genre dans la littérature sportive, à l'instar de celles de Julie Gaucher⁵¹ et de Thomas Bauer⁵² qui recensent différents modes de représentation des féminités dans la littérature française de sport du XX^e siècle. L'étude de Huang Xincong analyse le féminisme en difficulté à travers un roman des années 1930 sur une sportive

⁴⁸ DAI Jinhua, « 不可见的女性：当代中国电影中的女性与女性的电影 [Femme invisible : la femme dans le cinéma chinois contemporain et le film féministe] », *Contemporary Cinema* (06), 1994, pp. 37-45.

⁴⁹ DAI Jinhua, *镜城突围：女性·电影·文学 [Briser la cité des miroirs : femme, film et littérature]*, Writers Publishing House, 1995, pp. 11-12.

⁵⁰ EVANS Harriet, *Women and Sexuality in China*, Polity Press, 1996.

⁵¹ GAUCHER Julie, *Sport et genre : quand la littérature s'en mêle : féminités et masculinités dans l'écriture littéraire du sport (1920-1955)*, Thèse de doctorat, Université de Saint-Étienne, 2008.

⁵² BAUER Thomas, *La Sportive dans la littérature française des années folles*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.

renonçant à sa carrière professionnelle pour devenir femme au foyer⁵³. Quant au cinéma, Demetrius W. Pearson propose un panorama des représentations des sportives dans les films américains de 1930-1999, en signalant que leurs compétences professionnelles sont souvent rejetées à l'arrière-plan, au profit de leur charme hétérosexuel⁵⁴. Dans son ouvrage intitulé « Sports heroines on film: A critical study of cinematic Women Athletes, Coaches and Owners », Viridiana Lieberman dessine le portrait de sportives occupant différentes fonctions, mais seulement dans les sports dominés par les hommes⁵⁵. Les articles de Jayne Caudwell⁵⁶, de Katharina Linder⁵⁷ et de David Sudre⁵⁸ analysent aussi l'impact de la tradition hétéronormative sur la représentation filmique des sportives. D'autres études s'articulent autour des interactions entre les deux sexes, par exemple la relation typique entre un homme sauveur et une femme sauvée⁵⁹. Force est de constater que ces recherches portent principalement sur les films anglophones et se limitent à la dénonciation de la domination masculine, négligeant *de facto* l'évolution de l'image de sportive au fur et à mesure des mouvements féministes du XXI^e siècle. Cette thèse souhaite s'inscrire dans les pas de ces travaux en poursuivant la recherche sur les personnages de femmes sportives dans les films français et chinois d'aujourd'hui, quels que soient le sport pratiqué et la fonction exercée.

Cette réflexion genrée et culturelle doit s'enrichir d'une approche comparative. Faute d'études comparées sur les sportives au cinéma chinois et français, une telle analyse nécessite de s'inspirer de travaux comparatistes menés sur d'autres objets. Comme l'affirme Durkheim : « On n'explique qu'en comparant. Une investigation scientifique ne peut donc arriver à sa fin que si elle porte sur des faits comparables

⁵³ HUANG Xincong, « 救赎与沉沦——对《新女性的挽歌》中的女主人公玉婕形象的解析 [Rédemption et damnation : analyse de la protagoniste Yujie dans Le Chant Funèbre de la Nouvelle Femme] », *The Youth Writers* (3), 2014, p. 7.

⁵⁴ PEARSON Demetrius W., « The Depiction and Characterization of Women in Sport Film », *Women in Sport and Physical Activity Journal* 10 (1), 01.04.2001, pp. 103-124.

⁵⁵ LIEBERMAN Viridiana, *Sports Heroines on Film: A Critical Study of Cinematic Women Athletes, Coaches and Owners*, Jefferson, NC, McFarland & Company, 2014.

⁵⁶ CAUDWELL Jayne, « Girlfight and Bend it Like Beckham: Screening Women, Sport, and Sexuality », *Journal of Lesbian Studies* 13 (3), 2009, pp. 255-271.

⁵⁷ LINDNER Katharina, « Bodies in Action », *Feminist Media Studies* 11 (3), 01.09.2011, pp. 321-345.

⁵⁸ SUDRE David, « L'héroïne sportive au cinéma, entre représentation régressive et domination patriarcale », *Éducation et sociétés* 47 (1), 25.02.2022, pp. 43-62.

⁵⁹ CHEN Huifen, « 左翼电影的都市和性别叙事：以《体育皇后》为例 [Narration urbaine et sexuelle des films de gauche : Avec l'exemple de Reine de sport] », *Nankai Journal(Philosophy,Literature and Social Science Edition)* (6), 2008, pp. 75-80.

»⁶⁰. Dans les études culturelles, ces « faits comparables » sont définis par Marcel Détiénne comme des « plaques d'enchaînement décidées par [...] un choix initial »⁶¹. Au lieu de se limiter aux phénomènes superficiels, la primauté doit ainsi être accordée par les chercheurs au « choix initial » d'un peuple, soit son système de pensée, qui fait que sa société se distingue de celle du temps passé ou d'un autre peuple. L'ouvrage de Corrado Neri, intitulé *Rétro Taiwan*⁶², en offre un exemple en expliquant les raisons culturelles, sociales et géopolitiques derrière la tendance passéiste partagée par les films sinophones taiwanais, hongkongais et de la Chine continentale. Ne peut-on pas également tisser un lien entre le cinéma occidental et oriental en ce qui concerne les rôles de sportive ? En outre, des études comparatives dans d'autres domaines sont parfois transposables dans la comparaison cinématographique. Il s'agit des ouvrages qui mettent en parallèle la France et la Chine en ce qui concerne la philosophie⁶³, la littérature⁶⁴, le droit⁶⁵ et l'historiographie⁶⁶. Enfin, sont également exploitables les recherches existantes sur le cinéma sportif qui comparent la Chine ou la France avec d'autres pays, souvent les États-Unis. Elles portent sur le scénario typique des films sportifs⁶⁷, les valeurs mises en avant⁶⁸ et la question du genre⁶⁹. L'article de Valérie Bonnet est un exemple en signalant que la différence entre les films de sport français et américains ne réside pas dans les critères sémantiques tels que les sportifs et les équipements de sport, mais dans les critères syntactiques, c'est-à-dire la relation entre les éléments majeurs du film, entre autres la narration, l'équipe, le sport, le cycle

⁶⁰ DURKHEIM Émile, *Le suicide : étude de sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2004 (Quadrige), p. 1.

⁶¹ DETIENNE Marcel, *Comparer l'incomparable*, Paris, Ed. du Seuil, 2000 (La librairie du XXe siècle), p. 52.

⁶² NERI Corrado, *Rétro Taiwan : le temps retrouvé dans le cinéma sinophone contemporain*, L'Asiathèque, 2016.

⁶³ JULLIEN François, *De l'être au vivre : lexique euro-chinois de la pensée*, Gallimard, 2015 (Bibliothèque des idées).

⁶⁴ ZHANG Yinde, « Parallèle Chine-Occident : problèmes et démarches », *Revue de littérature comparée* 298 (2), 2001, pp. 284-291.

⁶⁵ SUN Xiaowei, *De la relation entre service public et fonction publique. Etude comparée des droits français et chinois*, Thèse, Université de Franche-Comté, 2014.

⁶⁶ YUAN Lili, *L'Historiographie comparée des femmes et du genre en Chine et en France : de 1980 à aujourd'hui : une étude comparée des enjeux d'un champ nouveau en évolution*, Thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2015.

⁶⁷ ZHAO, « 中国体育电影概览 [Aperçu des films sportifs de la Chine] », *art. cit.*, 2008.

⁶⁸ SHANG Zhiqiang et HUANG Feiyue, « 中美体育电影对比研究 [Étude comparative sur les films sportifs de la Chine et des États-Unis] », *Sports Culture Guide* (11), 2012, pp. 156-158.

⁶⁹ SELIER Geneviève et ROLLET Brigitte, « Cinéma et genre en France : état des lieux », *Clio* [En ligne] (10), 1999.

sportif, le son et l'image⁷⁰. Dans les films américains, le sport sert plutôt de point de départ pour développer des sujets sociaux ou familiaux, alors que les films français considèrent souvent le sport comme un moyen de contextualisation, par exemple, en référence à la classe sociale du héros ou de l'héroïne⁷¹.

Sur le plan méthodologique, cette thèse étant axée sur les représentations cinématographiques, il convient d'étudier un corpus varié de films français et chinois mettant en scène un personnage de femme sportive, professionnelle ou amatrice. Le choix du corpus a été dicté par la volonté de respecter de cinq principaux critères. Premièrement, chaque film analysé a été produit après l'an 2000. Comme indiqué précédemment, le XXI^e siècle est marqué par une montée en puissance du mouvement féministe qui n'a pas échappé aux réalisateurs. Pourtant, l'époque que le film dépeint peut être plus ancienne (à l'instar de *Comme des garçons* de Julien Hallard (2018) dont le scénario se déroule en 1969), dans la mesure où elle fait sens pour avancer une hypothèse sur la raison de certains choix de société d'aujourd'hui. Destinés à un public contemporain, ces films sont en prise directe avec la réalité et tentent de donner des éléments de compréhension sociétale.

Deuxièmement, chaque exemple étudié est un film de fiction, ce qui exclut *de facto* les documentaires et les vidéos scientifiques. Si pour Christian Metz tout film est fictionnel⁷², le film de fiction se distingue d'autres genres par sa tentative de faire oublier sa « fictionnalité » : « Le film de fiction [...] s'emploie tout entier à effacer les traces de ses pas, à s'ouvrir immédiatement sur la transparence d'un signifié, d'une histoire, qui est en réalité fabriquée par lui, mais qu'il fait semblant de seulement "illustrer". »⁷³ C'est bien à travers ce jonglage entre réalité et imagination que les fictions révèlent les traits de la société, de manière à attirer des psychologues qui voient dans ces œuvres une « feintise ludique partagée »⁷⁴, des historiens qui y lisent une « histoire publique » (ou l'histoire telle qu'elle est appréhendée par le peuple)⁷⁵ et

⁷⁰ BONNET Valérie, « Sport in Films: Symbolism versus Verismo. A France-United States Comparative Analysis », *InMedia* [En ligne] (6), 2017.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² METZ Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, C. Bourgois, 1993 (Choix essais), p. 63.

⁷³ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁴ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1999 (Poétique), pp. 288-293.

⁷⁵ CUSTEN George Frederick, *Bio/pics : how Hollywood constructed public history*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992, p. 12.

des économistes qui les considèrent comme une « production culturelle ». Plus subjectives, elles permettent de mieux cerner l'imaginaire collectif que les documentaires où – même s'ils ne sont en aucun cas la garantie de la vérité totale – la caméra n'est bien souvent qu'un « simple appareil d'enregistrement au service de ce qu'elle est chargée de fixer sur la pellicule »⁷⁶. Toutefois, cette subjectivité de la fiction appelle à un recul épistémologique. Force est de « distinguer ce qui relève des représentations collectives et de l'imaginaire individuel, et de différencier ce qui ressort de la mythologie, du sociétal et de la créativité »⁷⁷, mais aussi d'« analyser avec précision les points de convergence et de divergence entre réalité et imaginaire »⁷⁸. Pour ce faire, l'analyse des composants expressifs (images, sons, paroles...) est nécessaire, et plusieurs sources d'information autres que le film même doivent aussi être explorées, notamment la biographie des personnalités ayant inspiré les films, les études cinématographiques, les articles dans la presse généraliste ou spécialisée (y compris les critiques du film, les interviews de l'équipe du film et les reportages sur des événements sportifs représentés) et les témoignages du réalisateur et des comédiens livrés ici et là lors de la promotion du film. À cela doit s'ajouter les analyses du jeu d'acteur – il s'agit notamment de comprendre si l'acteur a consacré un jeu naturel ou exagéré, quel travail il a réalisé afin d'intérioriser le rôle et de quelle manière il a négocié avec le réalisateur pour la construction du personnage –, parce qu'un héros filmique, comme le dit Olivier Fournout, est un produit de la relation « entre la figure du personnage et l'acteur qui la construit, l'incarne, la met en signes »⁷⁹.

Troisièmement, chaque film étudié évoque le thème du sport, ce qui nous amène à clarifier les activités que l'on considère comme relevant du champ sportif. Le Centre National de Ressources textuelles et lexicales (CNRTL) définit ainsi le sport : « Activité physique, le plus souvent de plein air et nécessitant généralement un entraînement, qui s'exerce sous forme de jeu ou de compétition, suivant des règles

⁷⁶ MARTIN Marcel et BARROT Olivier, *Le langage cinématographique*, Nouvelle édition, Paris, Éd. du Cerf, 2001 (7^e art 75), p. 25.

⁷⁷ BAUER Thomas, *La Sportive dans la littérature française des Années folles*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2011, p. 16.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁹ FOURNOUT Olivier, « La fabrique du héros hollywoodien. L'acteur et l'intériorité », *Communication & langages* 172 (2), Paris, 2012, pp. 137-156.

déterminées⁸⁰. » Trois conditions obligatoires peuvent être déduites de cette définition : le caractère physique, la forme de jeu ou de compétition, et la présence de règles déterminées. Si certaines activités (comme le basketball ou le football) relèvent incontestablement de cette catégorie, d'autres peuvent partager les opinions publiques. Cette thèse s'appuie sur une définition assez vaste du « sport ». Nous prenons d'abord en compte la définition des professionnels, en incluant les disciplines des Jeux olympiques et régionaux, ainsi que celles qui sont reconnues par les administrations locales. C'est pour cette raison que le pilotage et la danse figurent dans la liste – La Fédération française d'aéronautique et celle de la danse sont officiellement reconnues comme des fédérations sportives⁸¹. Le *breakdance*, dont la « sportification » a suscité l'attention de certains chercheurs, sera par ailleurs introduit aux Jeux olympiques de Paris 2024⁸². Par extension, le film *Youth*, représentant une ballerine de la troupe artistique de l'armée chinoise, a aussi été sélectionné. Nous aurions pu inclure le sujet d'Esport, discipline des Jeux asiatique depuis 2022, mais aucun film n'a été trouvé à ce titre. Ensuite, la définition du « sport » par les universitaires est aussi prise en compte. Elle s'est ainsi élargie en incluant les sports professionnels, amateurs et dilettantes (comme les nageuses occasionnelles analysées dans l'ouvrage de Thomas Bauer sur la littérature sportive⁸³), mais aussi le coaching et la gestion sportive comme dans le livre de Leger Grindon sur les films de boxe américains⁸⁴. À cela doit ajouter une troisième définition, celle qui est « populaire ». Nous considérons un long-métrage comme film de sport s'il est classé sous cette catégorie dans les sites cinématographiques (comme IMDb). Nous respectons également la définition spéciale du sport (*tiyu*) de la société chinoise : elle comprend les pratiques corporelles traditionnelles⁸⁵ telles que les arts martiaux (gongfu) et « la danse de lion (*wushi*) ». Toutefois, la plupart des films d'arts martiaux ont été écartés puisqu'ils sont trop souvent figurés de manière caricaturale, irréaliste et parfois fantastique de manière à

⁸⁰ « SPORT : Définition de SPORT », consulté le 25.03.2020.

⁸¹ <https://www.sports.gouv.fr/annuaire-des-federations>, consulté le 35 juin 2023.

⁸² COLLINET Cécile, DELALANDRE Matthieu, SCHUT Pierre-Olaf et al., « Physical Practices and Sportification: Between Institutionalisation and Standardisation. The Example of Three Activities in France », *The International Journal of the History of Sport* 30 (9), 01.05.2013, pp. 989-1007.

⁸³ BAUER, *La sportive dans la littérature française des Années folles*, op. cit., 2011.

⁸⁴ GRINDON Leger, *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011.

⁸⁵ BOUCHER Aurélien, « Le sport en Chine au début du XXe siècle », *Perspectives chinoises* 2008 (1), 06.01.2008, pp. 50-55.

dépasser le cadre du sport. *Kung-fu Zohra* de Mabrouk el Mechri (2022) est le seul film retenu qui appartienne à cette catégorie.

Quatrièmement, chaque film étudié compte au moins une sportive parmi ses personnages principaux. Or qu'est-ce qu'une femme sportive ? Pour répondre à cette question, nous emprunterons la définition de Thomas Bauer dans le cadre de son étude littéraire sur les Années folles : « Une femme s'adonnant à une activité physique plus ou moins ludique, en loisir ou en compétition, quels que soient le lieu (stade, piscine, plage, montagne, gymnase...) et le volume de pratique (entraînement régulier, une journée de plein air, une partie de tennis de temps à l'autre...), en vue de lutter, de s'amuser ou de soigner son corps (beauté et santé). »⁸⁶ Ainsi, le corpus étudié dans cette thèse regroupe des entraîneuses formées dans des écoles spécialisées, des femmes au foyer s'affrontant sur le terrain de football, des pilotes servant dans l'armée, des nageuses synchronisées adolescentes, des ballerines, des cavalières, des boxeuses, voire un boxeur ayant échangé de corps accidentellement avec une fille dans une comédie fantastique. Un recul épistémologique est toutefois nécessaire, car une footballeuse et une ballerine ne peuvent pas être analysées de la même façon. Il convient de ne pas mélanger les sports collectifs et les sports individuels, les sportives professionnelles et amatrices, les sports de combat et les sports artistiques.

Cinquièmement, chacun des films repérés par cette thèse est de nationalité française et/ou chinoise. La définition de la nationalité d'un film est pourtant polémique et mérite d'être précisée, d'autant plus que les coopérations internationales se généralisent dans le domaine du cinéma. Le critère dont dépend l'attribution de la nationalité varie en fonction des pays, des régions et des événements. Certains pays, dont la France, déterminent l'origine d'un film par la source financière, à savoir qu'un film est considéré de nationalité française « lorsqu'au moins 50% des investissements sont français »⁸⁷. C'est pour cette raison que *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven (2015), tourné à Inebolu avec des actrices turques sous la direction d'une réalisatrice turque, peut être estampillé comme français. Pour le Festival de Cannes, « c'est la

⁸⁶ BAUER Thomas, « La Sportive dans la littérature populaire des années 1920 », *Staps* n° 84 (2), 22.07.2009, p. 18.

⁸⁷ « Objectif Cinéma : Proposition de réforme d'un cinéma basé sur la nationalité du film (Hors Champs) », consulté le 05.03.2020.

nationalité du réalisateur qui prime sur celle du financement »⁸⁸. Ainsi, *Amour* de Michael Haneke (2012), long-métrage principalement francophone, peut être considéré comme autrichien. Il existe donc plusieurs définitions d'un film qualifié de français. Quant à celle du film « chinois », une définition unique se heurte à la législation chinoise qui fait intervenir des textes complexes et parfois contradictoires⁸⁹. Même les systèmes les plus élaborés comme le test culturel du *British Film Institute* qui distribue des points selon dix-sept critères pour décider si un film peut être qualifié de « british »⁹⁰ sont sujets à caution. Aussi nous considérerons comme français un long-métrage de langue française, ayant un réalisateur ou un scénariste français, et dont l'intrigue est en lien avec la France (par ses personnages et/ou le lieu où elle se déroule). Il en sera de même pour les films chinois. Pour des raisons de cohérence, nous ne prendrons pas en compte les films de la France d'outre-mer comme les films chinois de Hongkong, Macao et Taiwan ; ces territoires spécifiques peuvent en effet différer beaucoup de la métropole par leurs aspects culturels et politiques.

Ces critères étant établis, c'est à leur aune que nous avons construit un corpus se voulant le plus complet et représentatif possible. Les informations archivistiques des films cités ici viennent principalement de quatre sites spécialisés : IMDb (*Internet Movie Database*), Allociné, Douban et 1905. Le premier est anglais et le deuxième est destiné au public francophone, alors que les deux derniers s'adressent aux spectateurs ou critiques chinois. Toutefois, la recherche directe sur ces sites n'est pas toujours aisée et peut s'avérer peu fructueuse ; les films de sport étant souvent classés dans diverses catégories (comme celle de « drame »), les quatre sites utilisés montrent aussi leurs limites. IMDb ne propose pas de recherche par pays ni par année : il est donc peu productif de vérifier un par un les 4 536 films affichés sous la catégorie « sport » afin de déterminer lesquels correspondent aux critères choisis. Allociné, s'il a une fonction de recherche avancée, possède en revanche une base de données beaucoup moins riche que IMDb, avec seulement 115 films de « sport ». Après des recherches

⁸⁸ PUDLOWSKI Charlotte, « Cannes 2013 : qu'est-ce qui fait la nationalité d'un film? », *Slate.fr*, 18.05.2013, consulté le 05.03.2020.

⁸⁹ PENG Caixia, « 外资投资拍摄电影的国籍认定分析 [Analyse de la détermination de la nationalité du film à capitaux étrangers] », *Macau Law Reivew* (3), 2013, p. 105.

⁹⁰ « The cultural test for film », *British Film Institute*, consulté le 05.03.2020.

croisées avec les trois mots clés « sport event », « France » et « 2000-2020 », il ne reste qu'un seul film convenant à cette étude : *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2010). L'exploration des films chinois sur les deux sites mentionnés plus haut est plus aisée. Douban et 1905 sont tous deux équipés d'une fonction de recherche croisée et offrent une large gamme de films chinois ; Douban est un réseau social dont les utilisateurs (plus de 100 millions de visiteurs par mois en 2012⁹¹) sont liés par le partage d'informations sur les livres, les musiques, les films, etc. 1905 est la plateforme cinématographique officielle subordonnée à la CCTV6 (*China Central Television 6*). Quinze longs-métrages chinois du XXI^e siècle sur les sportives ont ainsi pu être repérés, même si les deux sites contiennent en définitive peu de films français. Il a donc été nécessaire d'enrichir le corpus, surtout la partie française. Aussi de nombreuses études cinématographiques ont-elles été consultées.

En fin de compte s'est établi un corpus contenant vingt-trois films français et vingt-deux films chinois, un chiffre plutôt équilibré. Le corpus offre une palette assez complète de figures féminines pratiquant différents sports, d'où ressortent les premières différences entre les deux pays. La danse, étant présente dans plus d'un quart des films français, est de loin le sport féminin le plus représenté en France, alors que les films chinois privilégient légèrement la boxe (présente dans 4 films chinois). Cela dit, les diverses formes de danse mises en scènes (ballet, breakdance, chorégraphie...) ne doivent pas être interprétées de la même façon. Par ailleurs, certaines disciplines ne sont présentes que dans le cinéma d'un pays ou de l'autre : c'est l'équitation dans le long-métrage français *Sport de filles* de Patricia Mazuy (2011), et le bateau-dragon⁹² dans la comédie chinois *Breaking the waves* de Liang Bojian (2010). Ces divergences consolident la remarque de Christian Pociello selon laquelle le sport est un indicateur socioculturel de différents pays⁹³. Certains sports fréquentent le cinéma des deux pays, notamment la boxe et le football, ce qui prouve non seulement la popularité de ces sports à travers le monde, mais aussi leur capacité à véhiculer certaines valeurs humaines sur grand écran. À titre d'exemple, la boxe, qui est aussi un sujet courant du cinéma hollywoodien, est souvent représenté comme un

⁹¹ « 豆瓣网(Douban)_百度百科 », consulté le 19.02.2020.

⁹² Le bateau-dragon est un sport nautique d'équipe traditionnel de la Chine. Il utilise un type de pirogue appelé bateau-dragon.

⁹³ POCIELLO, *Les cultures sportives, op. cit.*, 1999.

symbole du conflit social, en reflétant le souhait que « la position sociale et la richesse soient déterminée par la lutte individuelle, non pas par l'héritage et la classe »⁹⁴.

Titre	Année	Sport concerné	Rôle des sportives	Recettes* (dollar américain)
<i>Dans les cordes</i>	2007	Boxe	Pratiquante	94 637 \$
<i>Naissance des pieuvres</i>	2007	Natation artistique	Pratiquante/entraîneure	276 697 \$
<i>Le Bel âge</i>	2009	Natation	Pratiquante	--**
<i>Fais danser la poussière</i>	2010	Danse	Pratiquante	--
<i>La Ligne droite</i>	2011	Course à pied	Pratiquante/guide	778 731 \$
<i>Les Reines du ring</i>	2012	Catch	Pratiquante	1 605 208 \$
<i>Sport de filles</i>	2012	Équitation	Pratiquante/patronne	--
<i>Danbé, la tête haute</i>	2015	Boxe	Pratiquante	--
<i>L'Effet aquatique</i>	2016	Natation	Pratiquante	1 674 748 \$
<i>La Danseuse</i>	2016	Danse	Pratiquante	1 483 515 \$
<i>Timgad</i>	2016	Football	Pratiquante	--
<i>Break</i>	2018	Danse	Pratiquante	1 118 130 \$
<i>Comme des garçons</i>	2018	Football	Pratiquante	592 954 \$
<i>Le Grand Bain</i>	2018	Natation artistique	Entraîneure	31 468 380 \$
<i>Les Chatouilles</i>	2018	Danse	Pratiquante	2 765 772 \$
<i>Girls with balls</i>	2019	Volley-ball	Pratiquante	--
<i>Let's Dance</i>	2019	Danse	Pratiquante	2 715 150 \$
<i>Mica</i>	2020	Tennis	Entraîneure	--
<i>Mignonnes</i>	2020	Danse	Pratiquante	692 459 \$
<i>Slalom</i>	2020	Ski	Pratiquante	555 423 \$
<i>Une Belle équipe</i>	2020	Football	Pratiquante	2 465 222 \$
<i>Kung-fu Zohra</i>	2021	Kongfu	Pratiquante	293 188 \$
<i>En corps</i>	2022	Danse	Pratiquante	9 840 804 \$

* Recettes en France, données recueillies du site jpbbox-office.com le 27 avril 2023.

** Données manquantes.

Tab. 1 Films français

Titre	Année	Sport	Rôle des sportives	Recettes* (yuan)
<i>Woman Soccer Player</i>	2001	Football	Pratiquante	--

⁹⁴ GRINDON, *Knockout*, op. cit., 2011, p. 7.

9				
<i>Female coach & male players</i>	2000	Basketball	Entraîneure	--
<i>Tae kwon do</i>	2004	Taekwondo	Pratiquante	--
<i>Maimaiti's 2008</i>	2008	Football	Pratiquante	--
<i>Shinning feather</i>	2008	Badminton	Pratiquante	--
<i>Invisible Wings</i>	2009	Cyclisme	Pratiquante	--
<i>Breaking the waves</i>	2010	Bateau-dragon	Entraîneure	4 981 000 ¥
<i>Speed angels</i>	2011	Course automobile	Pratiquante	37 431 000 ¥
<i>A Girl of archery village</i>	2013	tir à l'arc	Pratiquante/Entraîneure	--
<i>High kickers</i>	2013	Taekwondo	Pratiquante	36 000 ¥
<i>Fancying at First Sight</i>	2014	Escrime	Pratiquante/Entraîneure	--
<i>40 000 Kilometers</i>	2017	Course à pied	Pratiquante	23 000 ¥
<i>Roaring Youth: Boxing Girl</i>	2017	Boxe	Pratiquante	--
<i>Running like wind</i>	2017	Football	Pratiquante/Entraîneure	343 000 ¥
<i>Never say die</i>	2017	Boxe	Pratiquante	2 213 000 000 ¥
<i>Youth</i>	2017	Danse	Pratiquante	1 422 000 000 ¥
<i>The Battle of Octagon Cage</i>	2018	Arts martiaux mixtes (MMA)	Pratiquante	--
<i>My people, My country : One for all</i>	2019	Pilotage	Pratiquante	3 170 000 000 ¥
<i>Leap</i>	2020	Volleyball	Pratiquante/Entraîneure	836 000 000 ¥
<i>Shallow</i>	2021	Boxe	Pratiquante	3 987 000 ¥
<i>Breaking through</i>	2022	Patinage de vitesse	Pratiquante	6 331 000 ¥
<i>Fly ! Skating Star</i>	2022	Patinage de vitesse	Entraîneure	1 007 000 ¥

* Recettes en Chine, données recueillies de l'application *Beacon* le 27 avril 2023.

Tab. 2 Films chinois

Ce corpus est représentatif aussi parce qu'il inclut non seulement des films français et chinois qui sont issus de la production commerciale et populaire, mais aussi ceux qui sont à réception plus confidentielle. Une précaution méthodologique est ainsi nécessaire pour ne pas analyser de la même façon le « cinéma de genre » qui implique « des récits et des représentations stéréotypées » et le « film d'auteur » qui

reflète « un imaginaire propre ou un point de vue personnel sur le réel »⁹⁵ de la part du cinéaste. En ce qui concerne la première catégorie, il est en outre important d'adapter les méthodes d'analyses en fonction de genres filmiques – comédie, drame, film fantastique, etc. –, puisque chacun d'entre eux possède son « système narratif » conventionnel et sert, selon Rick Altman, à pailler un problème sociétal spécifique⁹⁶. Étudier une « comédie »⁹⁷, par exemple, nécessite d'identifier non seulement sa structure narrative – « l'exposition », « la complication » et « la résolution » du conflit⁹⁸ –, mais aussi ses approches comiques – *Slapstick* ou « violence grotesque », *Deadpan* ou « expression faciale hilarante », *Screwball* ou « comportements excentriques », absurdité verbale et enfin, humour noir⁹⁹. Le genre de biopic, quant à lui, s'inspire d'une personnalité factuelle et suppose, en plus de l'analyse du film, une mise en contexte qui prend en compte l'histoire vraie derrière le scénario et son retentissement parmi le public de la même époque comme d'aujourd'hui, afin de comprendre la volonté du cinéaste de reproduire et/ou de reconstruire le discours public à ce sujet.

La prise de parole féminine étant de plus en plus favorisée, les sportives à travers le monde bénéficient d'une visibilité croissante non seulement dans la réalité, mais aussi sur grand écran. Nombre de cinéastes tentent de proposer une nouvelle image de la sportive plus en phase avec les aspirations sociétales. En effet, les personnages de sportive qu'ils campent progressivement dans leurs fictions se libèrent des stéréotypes sexués, transcendant ainsi les archétypes du « garçon manqué » ou de l'« éternel féminin ». À l'écran, ces femmes athlétiques se démarquent par leur diversité et incarnent tout aussi bien un militantisme féminin, une ascension sociale, une revendication identitaire, une dénonciation d'abus sexuel ou encore une expression ethnique. Cette transformation contemporaine du regard

⁹⁵ SERCEAU Michel, *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 21.

⁹⁶ ALTMAN Rick, « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre », *Cinema Journal* 23 (3), 1984, pp. 6-18.

⁹⁷ La « comédie », dans le cinéma, a deux définitions : le film ayant une fin heureuse et celui qui a pour l'objectif de faire rire. Ici nous nous référons à la seconde définition. Voir : KRUTNIK Frank et NEALE Steve, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, 2006, p.2.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁹ BRIANDANA Rizki et DWITYAS Nindyta Aisyah, « Comedy films as social representation in the society: an analysis of Indonesian comedy films », *International Journal of Humanities and Social Science Studies (IJHSSS)* 6959 (107), 2018, pp. 107-118.

cinématographique reflète l'engagement renouvelé de plusieurs scénaristes et réalisateurs qui, désormais ancrés dans une approche intersectionnelle, reconnaissent non seulement les spécificités de chaque individu mais aussi celles propres à chaque nation. À travers une analyse comparative de vingt-trois films français et vingt-deux films chinois, cette thèse s'attèle à examiner la reconstruction en cours de l'imaginaire collectif sur la femme sportive, afin d'appréhender l'évolution des mentalités du temps présent. Elle met en évidence un cinéma français qui démantèle graduellement la masculinité (ou la féminité) hégémonique, et un cinéma chinois qui, de manière beaucoup plus discrète, conteste la suprématie du régime communiste sur les individus.

Dans la première partie, cette thèse présentera l'image que le cinéma donne généralement des sportives, oscillant entre une représentation masculinisée et un modèle de féminité. D'une part, notamment pour les femmes dans les disciplines sportives culturellement masculines, les films tendent à rapprocher leur image de celle des hommes tant physiquement que psychologiquement. Si à première vue ces femmes semblent acquérir la même position que l'homme, leur engagement sportif est souvent représenté comme un simulacre burlesque de celui du sexe opposé. D'autre part, une grande partie de ces personnages féminins n'échappent pas pour autant au *male gaze*. Le sport n'est qu'un court épisode de leur vie avant qu'ils ne retrouvent la place « légitime » de la femme : objet sexuel, fille-épouse-mère ou sujet de plaisanterie. Cela dit, certaines tentatives pour briser ces stéréotypes ne peuvent être négligées. Les battantes pour une meilleure position sociale, les lesbiennes et les séductrices athlétiques permettront d'entrevoir une image féminine de plus en plus indépendante.

La deuxième partie abordera les relations entre entraîneur et athlète sous l'angle de l'étude de genre. Trois études de cas mettront en exergue trois relations typiques dans le cinéma : un entraîneur masculin ayant une autorité absolue sur sa sportive dans le drame français *Slalom* de Charlène Favier (2020), deux coaches féminines à la tête d'un groupe d'hommes dans la comédie française *Le Grand Bain* de Gilles Lellouche (2018), ainsi qu'une entraîneuse qui sert de modèle d'émancipation de ses volleyeuses dans le biopic chinois *Leap* de Peter Chan (2020). La position dominante de l'entraîneur permettra de mieux cerner les rapports de pouvoir entre les deux sexes.

La troisième et dernière partie s'intéressera aux femmes sportives issues des minorités ethniques. Selon les études d'intersectionnalité, la subordination de la femme peut être multidimensionnelle avec l'accumulation de plusieurs identités défavorisées telles que la classe sociale, l'infirmité, la couleur de la peau, mais aussi l'origine ethnique¹⁰⁰. Quand l'identité féminine croise l'identité ethnique dans les films de sport, de quelle manière sont présentées ces athlètes particulières ? Souffrent-elles d'une double domination ? L'analyse permettra d'étudier les sportives immigrées en France et les sportives chinoises issues d'ethnies minoritaires, en examinant également le sens métaphorique de la course sportive partagé par les deux sociétés.

¹⁰⁰ PALOMARES Élise et TESTENOIRE Armelle, « Indissociables et irréductibles : les rapports sociaux de genre, ethniques et de classe », *L'Homme & la Société* 176-177 (2-3), 2010, pp. 15-26.

PREMIÈRE PARTIE

Entre masculin et féminin

*Le lapin se clapit. En frappant le sol,
la lapine jette des regards vagues ;
quand tous deux filent en rasant la terre,
qui peut distinguer le mâle de la femelle ?*

*La Ballade de Mulan
Traduite par HSU Sung-nien
Anthologie de la littérature chinoise : des origines à nos jours (1932)*

L'impasse du mimétisme masculin

Introduction

« Mme Morris a tué une femme. Elle. Elle a tué la femme en elle et elle s'est faite homme..., du moins autant que possible. Elle n'a pas seulement adopté le genre de vie, les manières, les habits masculins. Elle a tenté de modeler son anatomie sur celle des hommes »¹. La « scandaleuse » Violette Morris, sportive française polyvalente du milieu du XX^e siècle qui se fit couper les seins pour être à l'aise au volant, ne manqua pas d'être comparée à l'homme par la presse de son époque. Aujourd'hui, les qualités individuelles les plus valorisées dans les activités sportives (comme la puissance, l'agressivité, l'endurance) sont toujours considérées par certains comme propres aux hommes, tandis que les femmes qui investissent ce domaine culturellement masculin subissent régulièrement la mise en cause de leur féminité². Cette idée reçue a encore de beaux jours devant elle, en France comme en Chine. À en croire la chercheuse Jinhua Dai, les femmes (chinoises) se trouvent constamment face au « dilemme de Mulan »³. Issue de *La Ballade de Mulan*, poème chinois de IV^e - V^e siècles, cette jeune fille qui se déguise en homme pour s'engager dans l'armée à la place de son vieux père est aujourd'hui considérée comme une métaphore des sportives faisant l'objet d'une représentation masculinisée. Celle-ci s'impose en effet au cinéma français et chinois avec notamment trois figures archétypales⁴ : le *garçon manqué* présentant des caractéristiques ou des comportements considérés comme

¹ SAURET Henriette, « La Femme que j'ai tuée », *La Voix des femmes*, 14 mars 1930, cité par BARD Christine, *Les garçonnes: modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998, p.200.

² BAUER, *La Sportive dans la littérature française des Années folles*, op. cit., 2011, p. 85.

³ DAI Jinhua, *镜城突围: 女性 · 电影 · 文学 [Briser la cité des miroirs : femme, film et littérature]*, Writers Publishing House, 1995, p. 2.

⁴ Dans son ouvrage intitulé *La Sportive dans la littérature française des Années folles* (2011), Thomas Bauer, a identifié quatre figures typiques de sportives « masculinisées » : *l'amazone* (métaphore des héroïnes mythiques), *la garçonne* (femme indépendante qui ose s'exposer au public), *l'androgynie* (morphologie et attitude masculines) et *la rurale* (la vigueur et la simplicité développées en pleine nature). Cette typologie, bien que féconde, ne saurait être appliquée de manière rigoureusement identique à une analyse de la sportive dans le cinéma contemporain. Voir : BAUER, *La Sportive dans la littérature française des Années folles*, op. cit., 2011.

typiques de l'homme, la *rurale* dont les capacités sportives développées en pleine Nature lui permet de se mesurer avec les garçons, et enfin, la *dominatrice* qui occupe une position professionnelle supérieure habituellement attribuée au personnage masculin. Bâties à partir d'un mimétisme de l'image masculine traditionnelle, ces personnages féminins qui ont l'air puissants peuvent-ils vraiment incarner une féminité libre et indépendante en France et en Chine ?

1/ Stéréotypes du garçon manqué

Un garçon manqué (ou une garçonne) est une fille qui, selon J. Michael Bailey *et al.*, s'intéresse au sport et jouets de garçons, préfère – par rapport aux autres filles – s'associer aux garçons et voire souhaite faire partie du sexe opposé⁵. En France comme en Chine, ce terme est culturellement très lié aux sportives, femmes démontrant leur agressivité et leur force physique dans le fief de l'homme. Parmi les propos stigmatisants traversant le XX^e siècle et perdurant même jusqu'à nos jours figure par exemple celui de Frédéric Bailleterie, ancien professeur d'éducation physique et sportive :

La pratique sportive intensive viriliserait le corps de la femme tout en masculinisant son caractère. À vouloir jouer comme les hommes ... La sportive de haut niveau perdrait son identité sexuelle, en devenant une sorte d'excroissance monstrueuse : femme anabolisée, mastodonte ou encore hommasse.⁶

Ces garçons manqués (ou *tomboys* en anglais) en milieu sportif ont intéressé maints chercheurs qui travaillent sur les comportements sexués⁷, les théories cognitives du développement de l'identité sexuelle⁸, mais aussi les études d'imaginaire visant à décrypter l'image féminine dans la société. Si, selon Thomas Bauer, les personnages de garçonnes sportives dans la littérature française des années

⁵ BAILEY J. Michael, BECHTOLD Kathleen T. et BERENBAUM Sheri A., « Who Are Tomboys and Why Should We Study Them? », *Archives of Sexual Behavior* 31 (4), 01.08.2002, pp. 333-341.

⁶ BAILLETTE Frédéric, « La mâle donne », in: *Sport et virilisme*, Montpellier, Éditions Quasimodo & Fils, 1999, p. 48.

⁷ COYLE Emily F., FULCHER Megan et TRÜBUTSCHEK Darinka, « Sissies, Mama's Boys, and Tomboys: Is Children's Gender Nonconformity More Acceptable When Nonconforming Traits Are Positive? », *Archives of Sexual Behavior* 45 (7), 01.10.2016, pp. 1827-1838.

⁸ AHLQVIST Sheana, HALIM May Ling, GREULICH Faith K. et al., « The Potential Benefits and Risks of Identifying as a Tomboy: A Social Identity Perspective », *Self and Identity* 12 (5), 01.09.2013, pp. 563-581.

folles révèlent un « phénomène esthétique comme moyen d'expression de la modernité » et un « état d'esprit comme appartenance [au] mouvement libertaire »⁹, le sont-ils toujours dans le cinéma d'aujourd'hui ? Après un siècle de mimétisme masculin, ne représentent-ils pas de plus en plus un stéréotype mettant en cause la féminité des femmes osant s'immiscer dans un bastion des hommes ?

Girls with balls (2008), comédie d'horreur franco-belge coécrite (avec Jean-Luc Cano) et réalisée par Olivier Afonso, représente un groupe de volleyeuses « virilisées »¹⁰. Ce long-métrage distribué sur Netflix regroupe plusieurs actrices connues telles que Tiphaine Daviot (Jeanne), Manon Azem (Morgane), Camille Razat (Lise) et Louise Blachère (M.A.), avec en outre le rappeur Orelsan dans le rôle de cow-boy chanteur-narrateur. L'histoire porte sur une équipe de volley-ball féminin, les Falcons, marquée par les dissensions constantes entre les membres. Après un match, les joueuses se perdent en forêt et sont prises en chasse par des hommes déments et cruels. Elles apprennent à coopérer en chemin pour leur échapper. Dans ce film, les personnages féminins se vantent de leur expérience sexuelle, imitent l'organe masculin et utilisent des mots orduriers : ils reproduisent ainsi un langage grossier qui est culturellement propre au sexe opposé. À titre d'exemple, en vue de provoquer une joueuse de l'équipe adverse juste avant le match, Morgane lui annonce l'infidélité de son petit copain d'une manière très agressive. « C'est ton mec, là-bas ? [...] je l'ai branlé vite fait derrière le gymnase tout à l'heure. Ah d'où le prénom de pute sur la cuisse ! C'est le tien ! » dit-elle. La joueuse en face, furieuse, lui fait un doigt d'honneur que Morgane fait le geste de prendre avec exaltation et de mettre à l'intérieur de la fourche de son short. En effet, les insultes, verbales et non verbales, surtout celles qui sont liées aux actes sexuels, imposent généralement une réceptivité sexuelle et visent à rabaisser l'insulté au rang des femmes et des homosexuels¹¹. Aussi

⁹ BAUER, La Sportive dans la littérature française des années folles, *cit.*, 2011, p. 94.

¹⁰ Si nous utilisons le mot « virilisé » au lieu de « masculinisé », c'est en adoptant l'opinion de Haude Rivoal selon lequel la virilité se réfère à une image collective « idéelle » de la masculinité hégémonique, alors que la masculinité est une existence qui se définit par son contraste avec la féminité. Voir : RIVOAL Haude, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler* 38 (2), Revigny-sur-Ormin, 2017, pp. 141-159.

¹¹ FRÉCHETTE Dominique, *Les rôles et actes sexuels associés à la réceptivité sexuelle comme références péjoratives dans les insultes, jurons et autres expressions grossières chez les locuteurs et locutrices du français au Québec*, Mémoire, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec, 2017, p. 1.

les femmes sont-elles « perçues comme plus souvent victimes que productrices d’insultes »¹². En employant les insultes ayant une connotation sexuelle, les volleyeuses dans les films essaient d’agir comme les hommes et d’endosser le rôle de machiste.



Fig. 1 Affiche de *Girls with balls* d’Olivier Alfonso (2019)

Une deuxième caractéristique de ces volleyeuses garçonnées est leur caractère belliqueux. Elles cherchent activement les compétitions sportives acharnées, les combats ou les querelles, provoquant non seulement leurs adversaires, mais aussi leurs coéquipières ou d’autres personnes qu’elles rencontrent. Citons la scène où, dans le hall d’un hôtel, Morgane fait le pole dance sur la table en séduisant un jeune garçon, alors quand il s’y accroche, elle l’insulte – « Ta mère a accouché debout ? » dit-elle – et lui donne une gifle. En même temps, Tatiana attaque le patron qui tente d’embrasser Dany (incarnée par Dany Verissimo), sa petite copine. « Tu la touches, je te coupe les couilles ! » menace-t-elle. Ainsi ces volleyeuses sèment le chaos dans le hall et sont obligées de s’en retirer. En ce faisant, elle abandonne la docilité féminine et s’introduit dans la sphère masculine. Comme le suggère Mariah Burton Nelson, « il n’est pas féminin d’avoir un instinct meurtrier, de vouloir gagner corps et âme »¹³.

Enfin, être comme un homme, c’est abandonner la capacité de séduire un homme. Dans l’opinion publique en effet, la performance sportive des femmes semble

¹² LAGORGETTE Dominique, « Insultes et conflit : de la provocation à la résolution—et retour? », *Les cahiers de l’Ecole* 5, 2006, p. 30.

¹³ NELSON Mariah Burton, « I won, I’m sorry », *Self Magazine* 20, 1998, pp. 145-147.

souvent incompatible avec le sex-appeal. Comme l'explique Patrick Mignon, sociologue à l'Institut national du sport, de l'expertise et de la performance (INSEP), la polémique sur les sports d'hommes pratiqués par les femmes est né d'une « incompréhension du public masculin sur la raison pour laquelle ces sportives mettent en danger leur intégrité physique qui incarne leur féminité et leur attractivité »¹⁴. Ce point de vue peut être illustré par la scène burlesque sur la joueuse Jeanne qui tente de séduire. Elle essaie de tenter deux chasseurs par un strip-tease, tout en chantant la chanson de l'équipe manifestement machiste : « *Macho, macho man. I wanna be a macho man...* » Il n'est donc pas surprenant que les efforts de cette fille non habituée au jeu de séduction tournent drôlement au fiasco : les deux hommes se mettent à s'embrasser, sans jeter un coup d'œil sur la danseuse en brassière sportive – une condamnation du sex-appeal de Jeanne en tant que femme.



Fig. 2 La séduction échouée de Jeanne dans *Girls with balls* d'Olivier Afonso (2019)

En réalité, l'intention du réalisateur de fabriquer des femmes équivalentes à l'homme se dégage déjà du titre du film, *Girls with balls*, qui implique le jeu de mots « filles avec du courage/des couilles ». Cet aspect est vite renforcé par la chanson du narrateur : elle commence par « Ça s'appelle *Girls with balls*, parce qu'elles en ont des plus grosses que toi » et son refrain ne cesse de répéter « macho man ». De ce point de vue, cette comédie d'Olivier Afonso ressemble à certains films américains qui présentent des sportives « bestiales » avec une violence typiquement masculine¹⁵ et s'inscrit dans la continuité de la longue stigmatisation des femmes en milieu

¹⁴ BIZZOTTO Elena, « Sport féminin : quand la caricature empêche d'avancer », *L'Obs*, consulté le 13.04.2021.

¹⁵ LIEBERMAN, *Sports Heroines on Film*, op. cit., 2014, p. 26.

sportif¹⁶. En conséquence, bien que le réalisateur¹⁷ et certains médias comme *Konbini*¹⁸ le jugent féministe, les personnages féminins de ce film ne font que reproduire une certaine image des hommes incultes et machistes et renforcent de fait le stéréotype sur la grossièreté des athlètes féminines. Plusieurs sites américains de critiques filmiques signalent en effet le fond misogyne de cette comédie : *The Hollywood Reporter* trouve la plupart des blagues « enfantins, voire sexistes par endroits »¹⁹ ; *Variety* estime que peu d'efforts ont été déployés pour construire des personnages féminins réellement courageux (« ayant des couilles »)²⁰ ; *Slash Film* épilogue aussi : avec le « *fat-shaming* » [humiliation des gros] » à l'intérieur de l'équipe, des personnages féminins qui couchent avec le petit ami de leurs coéquipières et un entraîneur masculin qui lance des blagues sur le viol, *Girls with balls* reflète un *male gaze* extrême et « devient exactement ce qu'il cherche à détruire »²¹.

Dans les films chinois de notre corpus, certaines héroïnes sont « virilisées » de la même manière que dans *Girls with balls*, avec des manières frustes, un caractère agressif et les relations hétérosexuelles manquantes ou malheureuses. Elles cherchent activement les combats, même face à un adversaire masculin, comme la jeune boxeuse qui se fait remarquer par son futur entraîneur pour avoir battu un homme sur le ring dans *Roaring Youth: Boxing Girl* de Wang Jinxi (2017), ou la sportive de taekwondo, dans *High kickers* de Xie Yi (2013), qui se fait passer pour un homme afin de participer au championnat masculin dans lequel elle parvient à vaincre le tenant du titre en remportant le prix. Il est tout de même à noter que l'expression de la grossièreté ou de la barbarie est plus discrète que dans le cinéma français. Cette

¹⁶ COOKY Cheryl et DWORKIN Shari L., « Policing the Boundaries of Sex: A Critical Examination of Gender Verification and the Caster Semenya Controversy », *The Journal of Sex Research* 50 (2), 01.02.2013, pp. 103-111.

¹⁷ ALLOCINÉ, « *Girls With Balls* : “C’est une comédie qui peut surprendre, parce qu’il y a plein de codes” », *AlloCiné*, consulté le 04.03.2021.

¹⁸ « Orelsan narrera une traque aux blondes dans le film *Girls with Balls* », *Konbini - All Pop Everything : #1 Media Pop Culture chez les Jeunes*, consulté le 04.03.2021.

¹⁹ MINTZER Jordan, « ‘Girls With Balls’: Film Review », *The Hollywood Reporter*, 12.12.2018, <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/girls-balls-review-1168602/>>, consulté le 21.11.2022.

²⁰ *Ibid.*

²¹ DONATO Matt, « “Girls With Balls” Review: Not Quite The “Volleyball Team Vs. Killer Rednecks” Movie You’re Looking For, But Close », *Slash Film*, 03.10.2018, <<https://www.slashfilm.com/561381/girls-with-balls-review/>>, consulté le 21.11.2022.

différence est liée à la censure plutôt que de l'image communément adoptée de la sportive. En réalité, les propos licencieux sont strictement limités dans les médias chinois. L'administration nationale de la radiodiffusion, du cinéma et de la télévision (SARFT ou *Guangdian Zongju* en chinois), organisme régissant la réglementation et la censure des médias en Chine, a publié en 2004 une notice en précisant qu'il faut « prévenir les descriptions érotiques, les scènes pornographiques et les propos indécents »²². Bien que cette notice vise à protéger les mineurs de contenus inappropriés pour leur âge qui leur seraient proposés, elle s'applique en réalité à l'intégralité des produits virtuels sur diverses plates-formes par manque d'un système de classification en Chine. Par exemple en 2016, une influenceuse chinoise importante, Papi, est contrainte de retirer et de rectifier ses vidéos publiées en ligne à cause de la présence de mots orduriers²³. Du fait de cette censure, les personnages au cinéma ne peuvent employer un parler vulgaire. Les réalisateurs chinois ont tout de même construit des garçons manqués en accentuant notamment sur leurs mauvaises manières. Citons l'entraîneuse de basketball qui conduit en excès de vitesse une voiture tout terrain au début du drame *Female Coach & Male Player* de Qi Jian (2000), ou bien la pilote Lü Xiaoran qui effraie son petit copain en déposant brutalement un verre sur la table dans *My people, My country : One for all* de Wen Muye (2019). Ainsi, malgré des expressions euphémisées et modérées, les films chinois présentent, autant que les films français, des athlètes féminines qui ressemblent à des hommes. Bien que cette image paraisse révolutionnaire par rapport à une féminité traditionnelle qui est passive et docile, les caractères virils des héroïnes semblent pour justifier leur passion « anormale » – en tant que femmes – pour les activités physiques et réaffirme l'homme comme le sexe dominant en milieu sportif. Les deux pays partagent une tradition d'hétéronormativité qui exige, selon Natacha

²² « 国家广电总局关于对广播影视加强和改进未成年人思想道德建设工作进行督察的通知 [Notice on issuing “radio and television to strengthen and improve the implementation of the programme” of Ideological and moral construction of minors] », 12.07.2004, <<http://210.73.66.144:4601/law?fn=chl302s058.txt>>, consulté le 21.05.2021.

²³ Trois mots grossiers ont été cités dans l'annonce de la SARFT. « Wo cao » et « cao » signifient littéralement « je baise » et « baiser ». Dans le parler chinois, ces deux termes peuvent servir à exprimer une surprise. Le troisième mot est « xiao biao zi » qui peut être traduit en « petite pute » en français. Voir : « 广电总局：Papi 酱视频存低俗粗口，整改后可重新上线 [L'administration nationale de la radiodiffusion, du cinéma et de la télévision : les vidéos de Papi contiennent des gros mots vulgaires et ne peuvent être remises en ligne qu'après la rectification] », *The Paper*, 18.04.2016, consulté le 21.05.2021.

Chetcuti, que la femme se définisse « en référence aux hommes » et se réduisent « au statut d'être subalterne »²⁴ par rapport à ces derniers.



Fig. 3 La pilote sur l'affiche de *My people, My country : One for all* de Wen Muye (2019)

Il convient tout de même de signaler que certains chercheurs chinois préfèrent parler des femmes « déféminisées »²⁵ ou « asexuées »²⁶, plutôt que des garçons manqués ou des femmes « virilisées ». Pour eux, l'image de la sportive chinoise n'est pas calquée sur celle de l'homme, mais s'est détachée de celle de la femme au foyer en vue d'une plus vaste mobilisation communiste. Les héroïnes de certains films de sport chinois offrent une version plus moderne des filles « absolument asexuelles » des pièces de théâtre des années 1960-1970 qui, au nom du régime, « montrent à leur famille/village/camarades de classe la voie vers une nouvelle société »²⁷. Ces filles, quant à elles, représentent probablement un remède au problème que signale Mao Zedong, premier Président communiste chinois. « Je suis convaincu que le peuple est si dépourvu de sentiments patriotiques à cause d'une hégémonie familiale si forte » a-t-il dit²⁸.

²⁴ CHETCUTI Natacha, « Hétéronormativité et hétérosocialité », *Raison présente* 183 (1), 2012, p. 71.

²⁵ GUO Xia, *新世纪华语体育电影中女性形象塑造研究 [The Studies about female image creation in new century of Chinese sports film]*, Master, Shaanxi University of Science and Technology, 2014, p. 19.

²⁶ CHEN Caibin, « 略论中国现代妇女解放运动中女性意识的独特形态:无性化 [Une brève discussion sur la forme particulière de conscience féminine dans le mouvement féministe de la Chine moderne : l'asexualisation] », *Anhui Wenxue* (08), 2007, p. 196.

²⁷ HAYOT Eric R. J., *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009.

²⁸ KRISTEVA Julia, *中国妇女 [Des Chinoises]*, Tongji University Press, 2010, p. 100.

Nous insistons sur le fait qu'il existe dans le cinéma chinois à la fois les deux figures dominantes : les sportives « masculinisées » qui, bien que possède certains traits d'homme, reflète une hétéronormativité qui veut que l'homme soit « le premier sexe »²⁹ ; et celles qui sont « asexuées », dont l'identité nationale passe avant l'identité sexuelle et dont les résultats sportifs sont célébrés en tant que le succès de l'État socialiste. Un exemple de la première catégorie est Wen Jie (incarnée par Jiang Wenli), entraîneuse d'une équipe masculine de basketball dans *Female coach & male players*. Bien qu'elle semble être physiquement plus forte que les joueurs, certaines scènes – comme celle où ces derniers se montrent nu pour la gêner – rappellent constamment un *male gaze*. La deuxième catégorie peut être représentée par la coach de patinage de vitesse sur piste courte dans *Fly! Skating Star* de Cheng Hao (2022). Elle pourrait être remplacée par un personnage masculin et la narration ne changerait pas pour autant. Au-delà de la diégèse, il est aussi possible de distinguer ces deux catégories de sportives chinoises. Les premières pratiquent le sport au niveau amateur ou local, alors que les secondes jouent – ou visent à jouer – dans les équipes nationales ; les premières sont souvent basées sur un scénario totalement fictionnel ou sont inspirées librement des faits réels, tandis que les secondes rendent souvent hommage aux sportives réussies réelles ; finalement, les premières se trouvent dans les films produits principalement par des entreprises privées et les secondes par des organismes d'État. Ces deux sortes de personnages, l'une soumise au « male gaze » – comme les sportives françaises analysées plus tôt – et l'autre l'étant moins³⁰ au prix de la soumission à l'État, offrent sans doute un reflet cinématographique de l'immense fossé entre un sport féminin populaire boiteux³¹ et les sportives d'élite en plein épanouissement grâce au soutien gouvernemental³² dans ce pays communiste.

²⁹ RAUCH André, *Le premier sexe [Texte imprimé] : mutations et crise de l'identité masculine*, Hachette Littératures, 2000 (Histoires).

³⁰ Le *male gaze* n'est en effet pas absent dans ces films chinois si nous prenons en compte l'omniprésence d'un personnage masculin à la position de moraliste. Cette intrigue courante fait par ailleurs écho aux films soviétiques. Voir : SHAW Tony et YOUNGBLOOD Denise J., « Cold War Sport, Film, and Propaganda: A Comparative Analysis of the Superpowers », *Journal of Cold War Studies* 19 (1), 01.01.2017, pp. 160-192.

³¹ MAGUIRE Padley, *Issues of gender equality in Chinese Athletics: an analysis of barriers to female grassroots sports participation in China*, Master, Nanjing University, 2017.

³² À titre de comparaison, lors des Jeux olympiques de 2021 à Tokyo, deux tiers des médailles d'or de la Chine sont remportés par les athlètes féminines. Le chiffre est à 50% pour les sportives françaises. Voir : Chen Yeqi, « 从奥运会金牌榜看中国性别平等的进步 [Les progrès de la Chine en

Ainsi, par rapport à leurs homologues françaises, les sportives dans les films chinois subissent une domination de l'État-nation, en plus de celle de l'homme. Cette différence traversera en réalité les analyses comparatives de cette thèse, comme celles sur la femme rurale ayant développé une force physique remarquable à force des contacts avec la Nature, un autre mimétisme de l'homme.

2/ La Femme rurale ou l'éloge de la simplicité

Le sport rural s'est longtemps développé « en marge du sport élitiste ou ouvrier »³³, faisant de l'athlète campagnarde une figure fréquente dans les créations fictives. Les activités physiques en pleine air lui fournissent une occasion de manifester leur vigueur, en montrant qu'elles sont également détentrices de la force, de la vitesse et de la résistance, toutes qualités généralement considérées comme masculines. Dans la littérature française au début du XX^e siècle, ces femmes sont déjà fréquemment présentées comme des pionnières de l'émancipation féminine qui savent profiter de la « joie de vie au grand air »³⁴. De même, dans les films d'aujourd'hui, elles obtiennent en milieu rural l'occasion de jouer avec des garçons et de se mesurer sur le terrain physique avec eux. Toutefois, cette figure n'est pas toujours aussi indépendante qu'elle le paraît et doit être étudiée dans le cadre de la narration filmique.

Alors que la définition des aires urbaines et rurales partage de longue date les géographes³⁵, cette question semble plus facile à trancher dans l'imaginaire collectif avec deux images prépondérantes : la sauvagerie et l'idylle. La première image est étroitement liée à la masculinité³⁶. La ruralité représente avant tout une force brute appartenant culturellement à l'homme. En parlant du paysan (*farmer*), nous pensons plus souvent à un homme qui lutte contre la nature pour survivre et nourrir sa famille,

matière d'égalité des sexes vus à travers le palmarès des médailles d'or olympiques] », *China Women's News*, 17 août 2021 p. 5.

³³ BAUER, *La Sportive dans la littérature française des Années folles*, op. cit., 2011, p. 98.

³⁴ *Ibid.*, p. 101.

³⁵ MORET Frédéric, « Définir la ville par ses marges. La construction des fortifications de Paris », *Histoire urbaine* 24 (1), Paris, 2009, pp. 97-118.

³⁶ CAMPBELL Hugh et BELL Michael Mayerfeld, « The Question of Rural Masculinities », *Rural Sociology* 65 (4), 2000, pp. 532-546.

plutôt qu'une femme qui gave les poulets et s'occupe des enfants au foyer³⁷. Les thèmes fictifs liés à la campagne présentent des images abondantes des « vrais hommes »³⁸. Parmi eux figurent par exemple : le trappeur Glass (joué par Leonardo DiCaprio) qui réussit à poignarder un grizzli dans le film oscarisé d'Alejandro González Iñárritu, *Le Revenant* (2015) ; les paysans protégeant courageusement leurs champs des désastres naturels et humains dans *White Deer Plain* (roman de Chen Zhongshi publié en 1992, adapté en série télévisée éponyme en 2017) ; ou bien les guerriers impitoyables de l'Algérie profonde dans le film français récent, *Qu'un sang impur...* d'Abdel Raouf Dafri (2020). Un paysage sauvage et un mode de vie primitif offrent une scène idéale pour visualiser la virilité des hommes.



Fig. 4 Emmanuelle, secrétaire-footballeuse dans *Comme des garçons* de Julien Hallard (2018)

En s'emparant de cette même puissance issue de la Nature, les athlètes féminines de la région rurale sont souvent représentées comme robustes et déterminées, refusant d'être dociles ou d'être enfermées au foyer. Parmi elles figurent d'abord les filles nées campagnardes ayant développé une force brute remarquable à force de contacts avec la pleine Nature, comme Shanshan (Xu Yiling) dans *Shinning feather* de Ma Huilei (2008). Ce drame chinois rendant hommage aux Jeux olympiques de Beijing 2008 reproduit l'histoire d'un village ayant vu naître 24 joueurs de l'équipe nationale de badminton, entre autres Gong Zhichao, championne aux JO de Sydney en 2000 qui est à l'origine du personnage de Shanshan. Cette protagoniste a développé une vigueur extraordinaire et un caractère fort grâce aux

³⁷ CAMPBELL Hugh, BELL Michael Mayerfeld et FINNEY Margaret, « Masculinity and Rural Life: An Introduction », in: *Country Boys: Masculinity and Rural Life*, illustrated edition, Pennsylvania, Penn State University Press, 2006, p. 5.

³⁸ CAMPBELL et BELL, « The Question of Rural Masculinities », *art. cit.*, 2000.

activités physiques en plein air et aux dix kilomètres de chemin montagnard parcourus quotidiennement pour aller à l'école. Tout cela contribue à ses brillantes performances sportives, supérieures à celles des garçons dans le groupe. En rupture avec la société urbaine, le vaste paysage rural, comme l'a remarqué David Bell à propos des films américains, semble devenir ici un lieu hors du temps où les normes sexuées sont brisées³⁹. Une autre catégorie de sportives rurales sont les citadines qui se rendent à la campagne pour se régénérer, un processus d'« entrer en contact avec la "Nature" pour se rapprocher de sa propre "nature" »⁴⁰. C'est le cas de Emmanuelle Bruno (Vanessa Guide) dans *Comme des garçons*. Cette comédie s'inspire de la naissance de la première équipe féminine de football de France, en 1969 à Reims, époque où les femmes avaient besoin de l'accord marital pour jouer au football. Emmanuelle y présente deux côtés contrastés. Au début du film, elle est une secrétaire élégante et discrète d'un journal et, bien que passionnée de football, n'écoute la transmission du match qu'en cachette afin de ne pas nuire à sa réputation – il s'agit d'une femme qui assume bien la place traditionnelle féminine. Le match de football féminin qu'organise son journal lui donne l'occasion de s'adonner à cette activité qu'elle aime tant. Une fois avoir mis ses pieds sur le terrain, elle abandonne ses réticences et laisse se réveiller l'animal du fond de son cœur. Le ballon arrivant sous son pied, sa respiration devient lourde et son regard devient ferme. Avec la forêt en arrière-plan, elle ressemble à une bête sauvage libérée de sa cage (Fig. 4). Tout d'un coup, elle se jette sur les adversaires en dribblant plusieurs joueurs, perçant toute seule dans la zone pénalty, jusqu'à marquer un but. Le terrain de football dans la région rurale offre un lieu idéal pour que cette citadine se débarrasse des clichés féminins et fasse preuve de sa puissance sauvage. À ce titre, *Comme des garçons* fait écho au « cinéma agricole » français qui tend à mettre « l'accent sur l'initiative individuelle pour faire les changements nécessaires. »⁴¹, et, comme *Shinning Feather*, fait partie d'un cinéma

³⁹ BELL David, « Farm Boys and Wild Men: Ruralité, Masculinité, and Homosexualité », *Rural Sociology* 65 (4), 2000, pp. 547-561.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ LEVINE Alison, « Cinéma, propagande agricole et populations rurales en France (1919-1939) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 83 (3), Paris, 2004, pp. 21-38.

rural en général permettant de comprendre « une version hybride de la modernité qui émerge dans l'espace campagnard »⁴².

Dans le même temps, les figures de sportives véhiculent aussi, davantage que les personnages masculins, l'image idyllique du milieu rural. Quant à la portée de celle-ci, nous pouvons nous référer à la fameuse affiche qui marque la campagne électorale de François Mitterrand en 1981, avec le slogan « La Force tranquille » écrit au-dessus du visage du politicien, d'un paysage rural et d'une église. Le succès de cette affiche est certainement dû à sa capacité d'évoquer « une France douce, immuable, forte, tranquille, ancrée dans ses racines et ses traditions »⁴³. Culturellement, cette image idyllique de la campagne repose beaucoup sur celle de ses femmes. Nous pouvons évoquer le personnage emblématique de Heidi, la jeune fille qui vit avec insouciance dans les montagnes *Heidi* (2015), comédie d'Alain Gsponer qui fait entrer les spectateurs dans un village des Alpes suisses. Comme Heidi, les personnages de sportives venant d'un milieu rural sont souvent montrés avec un caractère simple et naïf – pour servir de réconfort aux hommes citadins. Nombreux sont les personnages masculins qui ont généralement réussi dans le monde extérieur et qui sont touchés par l'ingénuité des sportives rurales jusqu'à repenser leur mode de vie. Citons par exemple *40 000 Kilometers* de Keke (2017). Un coureur d'élite d'ethnie *Han* abandonne sa carrière après une grave blessure et devient entraîneur dans un village. Touché par une jeune fille locale décidée à devenir championne du monde, il retrouve enfin le courage de courir. La villageoise, entraînée par cet ancien coureur professionnel, l'aide en revanche à surmonter les obstacles psychologiques et à devenir un homme meilleur. Des relations similaires existent entre Gracieuse (Marina Hands) et Franz Mann (Bruno Ganz) dans *Sport de filles* de Patricia Mazuy (2012) ainsi qu'entre Emmanuelle et Paul Coutard (Max Boublil) dans *Comme des garçons* de Julien Hallard (2018). La position de ces sportives rurales ressemble à

⁴² TREVERI GENNARI Daniela, HIPKINS Danielle et O'RAWE Catherine, « Introduction: Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context – Not Just a Slower Transition to Modernity », in: TREVERI GENNARI Daniela, HIPKINS Danielle et O'RAWE Catherine (éds.), *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*, Cham, Springer International Publishing, 2018, pp. 2-3.

⁴³ LORRAIN François-Guillaume, « Retour à Sermages - Le village de la force tranquille », *Le Point*, 09.05.2015, consulté le 09.01.2023.

l'image traditionnelle de la femme en tant qu'assistante, telle la mère qui soigne son fils.

Il ne faut pas oublier que les régions campagnardes s'attachent généralement davantage aux valeurs traditionnelles que la ville⁴⁴. Les paysannes, qui s'occupent plus souvent des tâches à l'intérieur du foyer, celles qui s'avèrent les moins visibles, sont couramment rejetées à l'arrière-plan de la vie rurale⁴⁵. Leur image est d'autant plus marquée par la dépendance et la passivité que celle des hommes ruraux s'avère puissante. En effet, si l'imaginaire collectif rapproche la virilité de la vaste nature du milieu rural, le village est, quant à lui, souvent lié à la féminité. Comme l'affirme Lewis Mumford, historien américain, « accueillir, protéger, nourrir, entourer sont des fonctions féminines qui se trouvent évoquées par les formes de la structure villageoise [...] »⁴⁶. Le sport crée un point de rencontre entre l'image du paysan viril et celle de la paysanne docile. Les athlètes rurales dans les films, munies d'aussi grandes capacités physiques que les hommes, n'échappent pas aux stéréotypes véhiculés sur les femmes issues de cette zone. Faisant partie de l'imaginaire sur une campagne idyllique et curative, ces personnages féminins servent souvent de soignantes des rôles masculins venant de l'extérieur, épuisés par la vie citadine, et demeurent de ce fait à la place secondaire traditionnellement réservée aux femmes dans les films.

Une nuance se dessine tout de même entre la France et la Chine : beaucoup de sportives rurales dans les films chinois retournent à leur village maternel après leur réussite dans les compétitions nationales ou internationales, servant quasiment de modèle pour les enfants locaux. À titre d'exemple, Jiuhong (Liu Yiti), joueuse de badminton dans *Shinning Feather* de Ma Huilei (2008), est reçue avec une grande cérémonie de bienvenue présidée par le directeur de son ancienne école et reçoit un bouquet de fleurs offert par une jeune joueuse (Fig. 5). Ce « retour au village » véhicule un message clair auprès des personnages d'élèves, mais aussi auprès des

⁴⁴ FORTIN Gérard, « L'étude du milieu rural », *Recherches sociographiques* 3 (1-2), 1962, pp. 105-116.

⁴⁵ WANG Hui, *现代文学女性视域下的乡土想象研究 [The Study on the feminin nativist imagination of the modern literature]*, Master, Hebei University, 2012, p. 50.

⁴⁶ MUMFORD Lewis, *The City in history: its origins, its transformations, and its prospects*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1961, p. 12.

spectateurs du film : le sport permettrait aux gens les plus démunis de réussir et voire de représenter sa nation sur la scène internationale. Ainsi, comme JiuHong, les sportives rurales dans les longs-métrages chinois endossent non seulement la fonction de soignante pour les hommes, mais aussi celle d'éducatrice des enfants, ce qui ne peut que les rapprocher davantage à l'image traditionnelle de la mère au foyer.



Fig. 5 La cérémonie de bienvenue réservée à la villageoise championne du monde (2e à gauche) dans *Shinning feather* de Ma Huilei (2008)

Pour conclure, le milieu rural, caractérisé par le manque de civilité et la vaillance humaine contre la nature, est étroitement associé à la masculinité au cinéma, tandis que les femmes rurales sont souvent représentées comme dociles et dépendantes. Les films de sport inversent cette image passive de la femme en présentant des athlètes féminines ayant développé une capacité sportive extraordinaire dans la campagne ainsi que des citadines qui découvrent dans la nature leur puissance cachée. L'environnement primitif des contrées rurales semble justifier la possession de la force masculine par la femme. Cependant, conformément à une image réconfortante de la campagne, ces sportives rurales ne se détachent pas complètement des valeurs féminines traditionnelles. Elles conservent leur place auxiliaire par rapport aux hommes en se présentant comme leurs soignantes. Nous pouvons alors nous demander si les personnages de sportives occupant un poste supérieur incarnent mieux l'émancipation féminine au cinéma.

3/ Les dominatrices : patronne, entraîneure, capitaine

La dernière figure de la femme masculinisée est la dominatrice. Un terrain privilégié pour produire de la hiérarchie, le sport peut « engendrer l'obéissance

aveugle aux figures d'autorité, bafouer l'autonomie personnelle et mener à l'excès de conformisme au regard des normes du groupe tant sur le terrain qu'à l'extérieur »⁴⁷. Bien que les personnages au pouvoir soient généralement masculins dans les films de sport comme dans d'autres genres filmiques, les femmes dominatrices sont de plus en plus présentes d'aujourd'hui, renversant la hiérarchie traditionnelle entre les deux sexes. Ayant sous leur direction des femmes et/ou des hommes, ces sportives dominatrices sont directrices, entraîneuses ou capitaines.

Un directeur sportif est le dirigeant d'une structure sportive telle qu'une équipe, un club, une association ou une fédération. Il est chargé, selon la définition proposée dans la fiche métier du journal *Le Parisien* sur les directeurs de club de football, « de gérer, d'administrer et de contrôler toutes les tâches du club : administration, personnel, organisation, finance »⁴⁸. Dans les films, de tels personnages ne pratiquent pas forcément une activité physique. Mais ils peuvent quand même être considérés comme des sportifs au sens large, puisqu'ils sont souvent d'anciens athlètes et que leur activité a un grand impact sur les entraîneurs et les jeunes sportifs sous leur direction. Ce sont plus souvent des hommes, certainement un reflet du fait que les femmes ont moins accès aux postes à responsabilité en milieu sportif. Selon une enquête menée sur 156 organisations sportives françaises, 94,8 % des postes décisionnels sont occupés par des hommes⁴⁹. Ces décideurs ultimes de l'organisation sont généralement représentés comme de vilains personnages dans les films. Soit ils sont cupides et placent les bénéfices au-dessus de l'esprit sportif, comme le patron dans *Female Coach & Male Player* de Qi Jian (2000) qui force son équipe de basketball à perdre un match en échange d'un contrat foncier ; soit ils jouent la carte de l'argent tout-puissant pour atteindre leurs objectifs, comme le patron dans *Timgad* de Fabrice Benchaouche (2016) qui achète l'attaquant de l'équipe adverse et menace l'entraîneur de celle-ci pour gagner une compétition. En bref, ces directeurs ignorent l'esprit de la compétition sportive et considèrent les joueurs

⁴⁷ MCKAY Jim et LABERGE Suzanne, « Sport et masculinités », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* (23), 01.04.2006, pp. 239-267.

⁴⁸ « Fiche Métier : Directeur de club de football », *Le Parisien Étudiant*, consulté le 18.07.2022.

⁴⁹ CHIMOT Caroline, « Répartition sexuée des dirigeant(e)s au sein des organisations sportives françaises », *Staps* 66 (4), Louvain-la-Neuve, 2004, pp. 161-177.

comme des investissements et non comme des êtres humains. Ils sont déconnectés de la pratique sportive.

Ceci est donc un point commun entre l'image du directeur sportif et celle de la femme : être un étranger en milieu sportif. Par conséquent, quand le rôle du vilain patron est attribué à une femme, l'esprit mercantile et l'identité féminine risquent de s'accumuler et renforcer cette image d'une *outsider*⁵⁰, comme ce qui est montré dans le film français *Sport de filles* de Patricia Mazuy (2012), le seul film du corpus qui présente une directrice. L'histoire se concentre sur Gracieuse, une fille issue d'une famille modeste qui rêve pourtant de pratiquer un sport dont l'organisation est très hiérarchisée, l'équitation. Elle se propose de travailler comme palefrenière en échange d'un cheval de compétition, et c'est ainsi qu'elle rencontre Joséphine de Silène (Josiane Balasko), impitoyable patronne d'un haras de dressage de haut niveau. Joséphine est la directrice sportive typique du grand écran : elle est autoritaire et cupide, prête à exploiter tout ce qu'elle peut. Elle accepte d'embaucher Gracieuse juste pour obtenir le bail des terres appartenant à son père. Elle ne traite pas ses proches avec plus de gentillesse. Franz Mann (Bruno Ganz), son compagnon depuis vingt ans et éminent entraîneur de dressage d'origine allemande, n'est pour elle qu'une poule aux œufs d'or. Quand il exprime son attachement à ce terrain en disant « Mes chevaux, mes écuries sont ici, en France », Joséphine se presse de lui rappeler la hiérarchie entre eux en répondant : « C'est pas exactement TES écuries, mon poulet. » Joséphine est donc très loin de l'image de la femme traditionnelle. Elle occupe une réelle position dominante généralement réservée aux personnages masculins dans les films. *Sport de filles* s'inscrit bien dans les efforts de Patricia Mazuy pour revendiquer « le droit à une écriture non conventionnelle, esthétiquement innovante, en particulier dans l'expression du désir et de la sexualité »⁵¹.

⁵⁰ LIEBERMAN, *Sports Heroines on Film, op. cit.*, 2014, p. 15.

⁵¹ SELLIER Geneviève, « Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises », *Diogène* 225 (1), Paris cedex 14, 2009, pp. 126-138.





Fig. 6 Joséphine la patronne derrière son bureau dans *Sport de filles* de Patricia Mazuy (2011)

Toutefois, les directeurs sportifs odieux dans les films finissent souvent par céder aux athlètes persévérants ou reçoivent une sanction. Il en est de même pour Joséphine. La différence essentielle entre elle et ses homologues masculins est qu'elle est sanctionnée non seulement parce qu'elle est avide, mais aussi parce qu'elle n'assume pas la place traditionnelle de la femme. En écartant toute tendresse féminine, Joséphine ne considère Franz Mann que comme sa propriété, au même rang de son haras et ses chevaux. Mais cette attitude pousse finalement Franz Mann à la quitter. Ainsi, Joséphine perd non seulement son compagnon de longue date, mais en même temps le seul entraîneur de son haras et le gage de son business. Il s'agit d'un échec cuisant à la fois dans la vie privée et professionnelle. Alors que la punition est un procédé fréquent au cinéma pour ramener les femmes dominantes à leur place « légitime »⁵², le fait qu'elle est imposée par un rôle masculin renforce davantage l'idée conventionnelle de la femme dépendante de l'homme. À cela doit s'ajouter le fait que ce film s'est inspiré de la vie d'un homme, Patrick Le Rolland, cavalier et entraîneur de dressage français. Son incarnation dans le film, le personnage de Franz Mann, joue le rôle d'un étalon que toutes les femmes, dont Joséphine, souhaitent dompter et se trouve absolument au centre de la narration. En conséquence, en dépit d'une parfaite illustration de « la lutte des classes dans la société hyperhiérarchisée des cercles hippiques »⁵³, *Sport de filles*, signé par une réalisatrice renommée pour

⁵² LIEBERMAN, *Sports Heroines on Film*, op. cit., 2014, p. 157.

⁵³ MANDELBAUM Jacques, « "Sport de filles" : la série B pensée comme un sport de combat », *Le Monde*, 25.01.2012, p. 18.

son regard féministe⁵⁴, manque de nuances en ce qui concerne les personnages féminins et est jugé « creux » et « manichéen » par certains⁵⁵.

	Coach ♂ / Athlète ♀	Coach ♀ / Athlète ♂	Coach ♀ / Athlète ♀	Coaches ♂+♀	Rôle de coach non significatif	Total
	11	3	1	0	8	23
	9	3	4	1	5	22
Total	20	6	5	1	14	45

Tab. 3 Présence des coaches masculins et féminins dans les films français et chinois sélectionnés

Le deuxième type de dominatrice est entraîneure, où des différences sont remarquées entre la France et la Chine. Portons d’abord le regard sur le cinéma français. Différent du rôle de patronne, celui d’une entraîneure nécessite de solides connaissances dans les techniques et stratégies de son sport, même si elle ne participe pas directement aux compétitions. Beaucoup de ces coaches sont même d’anciennes sportives d’élite. À la fois meneuses mentales et directrices du projet d’entraînement, les coaches sur grand écran s’imposent aux athlètes sur les plans physique et psychologique, de manière à occuper une place dominante. Trois films français mettent en scène un personnage de coach féminin significatif : *Mica* d’Ismaël Ferroukhi (2020) dont l’histoire a lieu dans un terrain de tennis à Marrakech, *L’Effet aquatique* (2016), œuvre posthume de Solveig Anspach portant sur la natation, et *Le Grand Bain* de Gilles Lellouche qui est à propos de la natation masculine. Ils reflètent incontestablement que les femmes françaises d’aujourd’hui bénéficient d’un certain accès au poste supérieur même dans les domaines traditionnellement misogynes comme celui du sport. Néanmoins, il ne faut pas négliger que ces personnages féminins, au lieu de monter dans la hiérarchie grâce à ses propres efforts, doit souvent exercer son pouvoir en s’appuyant sur l’accord d’un homme : Sophia (Sabrina Ouazani) dans *Mica* d’Ismaël Ferroukhi (2020) se trouve sous le tutorat du patron du terrain de tennis ; Agathe, dans *L’Effet aquatique*, donne des leçons de natation à un

⁵⁴ ROLLET Brigitte, « Réflexions sur les féminismes au cinéma (chantier en cours) », *Diogène* 267-268 (3-4), Paris cedex 14, 2019, pp. 102-116.

⁵⁵ ORIANE, « Sport de filles », *Critique Film*, 27.01.2012, consulté le 15.03.2023.

grutier qui fait croire qu'il ne sait pas nager, rien que pour se rapprocher de la belle maîtresse-nageuse. Une telle intrigue, en « restaurant le patriarcat » comme le dit Viridiana Lieberman⁵⁶, renforce *de facto* l'image de la femme classée secondaire, de la même manière que l'âne vêtu de la peau du lion ne peut jamais devenir un vrai lion.

Si le cinéma chinois présente plus de personnages d'entraîneuses que le cinéma français (Tab. 3), ces femmes au pouvoir sont-elles moins soumises au regard masculin ? La question doit être tranchée sur deux plans. D'une part, nous trouvons dans les longs-métrages chinois des intrigues semblables comme dans les films français et qui condamnent ces dominatrices à une place secondaire : l'existence d'un personnage de supérieur masculin comme dans *Maimaiti's 2008* de Xizat Yahup (2008) ; la sanction de perdre son amour comme le subissent l'entraîneuse de basketball dans *Female Coach & Male Player* de Qi Jian (2000) et celle de bateau-dragon dans *Breakin the waves* de Liang Bojian(2010). D'autre part, une grande partie d'entraîneuses s'avèrent autoritaires et indépendantes sur grand écran, à l'instar de celles dans *Running like wind* de Zhong Hai (2017) et *Fly ! Skating star* de Cheng Hao (2022). Dans ce dernier film, en particulier, Fang Xiaoyi (incarnée par Sun Huaying) sélectionne et entraîne les patineurs de vitesse avec une grande rigueur, de manière à former plusieurs compétiteurs olympiques. En s'inspirant librement de Li Yan, ancienne entraîneuse nationale de patinage de vitesse sur piste courte, ce personnage valorise les résultats qu'ont obtenus les sportives chinoises et contribue à la construction d'une image féminine plus puissante. À cela doit s'ajouter le fait qu'il contredit les stéréotypes sexués analysés plus tôt : sans aucune démonstration corporelle donnant lieu à une interprétation érotique, cette entraîneuse n'a pas non plus une apparence ou un comportement faisant penser à ceux d'homme ; elle brille professionnellement sans subir de châtement ni être tournée en dérision. Semblant n'être ni homme ni femme, elle fait *de facto* partie des personnages de sportives chinoises susmentionnés ayant un corps neutre et « asexués »⁵⁷ destiné à une grande cause : remporter les victoires pour la patrie. Le corps féminin étant

⁵⁶ LIEBERMAN, *Sports Heroines on Film*, op. cit., 2014, p. 152.

⁵⁷ SUN Li, « 《夺冠》的女性意识审视 [Un Regard sur le féminisme du film Leap] », *Movie Literature* (12), 2021, pp. 150-152.

traditionnellement « étatisé » par le cinéma chinois⁵⁸. Si les entraîneuses des films français bâtissent souvent leur autorité sur le soutien des personnages masculins, celles des films chinois sont surtout arc-boutées par un régime communiste qui les promeut comme un modèle nationaliste du peuple.



Fig. 7 L'entraîneuse dans *Fly ! Skating star* de Cheng Hao (2022) (à gauche) et la véritable Li Yan, entraîneuse nationale de Chine

Il reste enfin la dominatrice qui est le plus proche de l'équipe : la capitaine dans le cas des sports collectifs. « Capitaine » est une fonction qui exige de « jouer comme tous les autres membres de l'équipe, tout en conservant la responsabilité des stratégies et des motivations », sans oublier les risques de s'exposer fréquemment aux critiques médiatiques ou publiques en tant que responsable des résultats de l'équipe⁵⁹. La prise de distance avec leurs coéquipières est probablement difficile pour beaucoup de cheffes d'équipe, tandis que le cinéma français et chinois possède un procédé efficace pour crédibiliser leur supériorité : la virilisation.

Il convient de préciser que les analyses ici portent sur le sport dit « de l'homme », parce que la cheffe dans le cas contraire est rare dans le corpus et très peu représentée comme une dominatrice⁶⁰. Dans les films portant sur un sport valorisant l'affrontement plutôt que l'esthétique, la supériorité d'une capitaine se manifeste souvent à travers une apparence masculine. Plusieurs films sélectionnés attribuent le titre de capitaine à la joueuse ayant une apparence sexuellement neutre, à l'instar

⁵⁸ LÜ et LI, « 试论中国体育电影中“被看”的女性 [On the Women Been Watched in Chinese Sports Movie] », *art. cit.*, 2009.

⁵⁹ BREARLEY Michael, « La psychanalyse et l'art d'être capitaine d'une équipe de cricket... », *Revue internationale de psychosociologie* Vol. IX (20), 2003, pp. 143-147.

⁶⁰ Comme Floriane, capitaine de natation synchronisée qui subit l'ostracisme et l'« humiliation des salopes » de ses coéquipières, dans *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma (2007).

d'*Une Belle équipe* (2020). Cette comédie de Mohamed Hamidi raconte l'histoire d'un groupe de femmes, novices dans le football, et qui décident de remplacer les joueurs de l'équipe locale, lesquels ont été suspendus pour des comportements violents, pour permettre à l'équipe de se maintenir dans sa division. Stéphanie (Céline Sallette) est la capitaine de cette équipe féminine. Les cheveux courts qu'elle fixe sur son crâne lors des compétitions, son comportement impérieux en famille et son attitude agressive face aux joueurs adverses rapprochent tous ce rôle d'une image masculine traditionnelle (Fig. 8). De tels personnages à fort caractère ne sont pas insolites dans la filmographie de l'actrice, Céline Sallette, qui a avoué son engouement pour jouer les rôles masculins :

Quand j'ai commencé à faire du théâtre, j'adorais jouer les rôles d'hommes. Ouais, il y a toujours eu chez moi un côté très amoureux du potentiel masculin. Je n'étais pas dure, mais très brute, une espèce de mélange informe. Je n'étais pas intéressée par moi. Au fond, je n'étais pas d'accord pour être seulement une fille.⁶¹



Fig. 8 Stéphanie, capitaine de football, dans *Une Belle équipe* de Mohamed Hamidi (2020)

Bien que le garçon manqué soit souvent représenté dans le cinéma comme « un modèle androgyne soutenant une vision de la femme active et volontaire »⁶², le fait de hisser fréquemment des femmes masculinisées en position dominante parmi d'autres femmes rappelle le rapport des sexes traditionnel et réaffirme *de facto* la domination patriarcale. Comme le dit Laura Horak, représenter une femme déguisée en homme suggère qu'elle doit s'abstenir temporairement de son identité sexuelle

⁶¹ SALETTE Céline, Céline Sallette : « Je suis girl power à fond », s. d.

⁶² THOLAS Clémentine, « Mabel Normand dans Mickey (1918) : garçon manqué, corps désiré, femme comique », *Genre en séries. Cinéma, télévision, médias* (8), 01.12.2018.

pour atteindre son objectif⁶³. Cela nous rappelle que l'engagement actif des femmes, majoritairement mères ou filles, suscite toujours des interrogations (de la part des hommes) sur leur irresponsabilité envers leur famille et même leur orientation sexuelle⁶⁴.

Conclusion

Ont été analysés dans ce chapitre trois types de sportives ayant des caractères traditionnellement masculins au cinéma : le garçon manqué athlétique, la sportive rurale et la dominatrice. Le cinéma français et chinois reproduit, et perpétue, l'image virilisée de la sportive dans l'opinion publique, révélant une tradition patriarcale partagée par différentes cultures. Une différence entre les deux pays est que la domination masculine se retire au second plan dans certains films chinois, surtout ceux qui sont financés par l'État, afin de faire place à une image héroïque de la sportive nationaliste. Ils reproduisent *de facto* l'image des sportives chinoises réelles amenées à faire un sacrifice inconditionnel pour obtenir de meilleurs résultats et ainsi promouvoir une image glorieuse du régime communiste. Si cette mission patriotique permet parfois aux personnages chinois de s'échapper du *male gaze*, ne peut-on par parler d'un *national gaze* qui dompte le corps de la sportive d'une même manière ?

Ainsi, bien qu'en rupture avec la féminité traditionnelle au prime regard, ces personnages français et chinois calqués basés sur un mimétisme de l'homme n'aident pas vraiment à briser les clichés sexués. Comme l'affirme Mary Ann Doane, la simple inversion de la relation entre les deux sexes ne permet pas à la femme de s'approprier du droit de regarder (*male gaze*), mais renforce en revanche l'ordre patriarcal existant, parce que l'homme et la femme restent toujours dans la même logique dichotomique

⁶³ HORAK Laura, « Landscape, Vitality, and Desire: Cross-Dressed Frontier Girls in Transitional-Era American Cinema », *Cinema Journal* 52 (4), 2013, pp. 74-98.

⁶⁴ Citons par exemple la péripétie lors de la campagne présidentielle de Ségolène Royal en 2007. Lorsqu'elle a présenté sa candidature en même temps que son compagnon de l'époque, Laurent Fabius aurait eu la fameuse réflexion « Mais alors qui va garder les enfants ? » (même s'il a nié avoir prononcé cette phrase). Voir par exemple : SEGAUNES Nathalie, « Laurent Fabius et la petite blague machiste apocryphe », *l'Opinion*, 05.08.2019, consulté le 31.08.2022.

de sujet/objet⁶⁵. Alors, derrière ce jeu de clonage, comment se présentent les canons de la féminité traditionnelle ?

⁶⁵ DOANE Mary Ann, « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator », *Screen* 23 (3/4), 09.10.1982, p. 74.

Les canons de la tradition

Introduction

En 1955, dans un reportage des *Actualités françaises*, journal diffusé dans les salles de cinéma, à propos du premier match de football féminin en Hollande, un commentateur masculin comparait avec mépris les joueuses à des « ballerines de football » faisant « le classique entrechat » et concluait en disant : « tout compte fait, pourquoi ne pas rentrer à la maison faire le ménage ? »¹ Si la misogynie dans ses propos peut paraître surprenante aujourd'hui, le préjugé concernant l'« incapacité » des pratiquantes n'a jamais quitté le terrain de sport, le match de football féminin étant souvent considéré comme moins intéressant qu'un match entre hommes.

Dans l'esprit d'un « test de féminité »² du temps actuel, les médias se plaisent à rappeler aux sportives les valeurs traditionnelles féminines. Un bon nombre de reportages se focalisant sur leur apparence ou leurs relations amoureuses plutôt que sur leurs compétences athlétiques. Il en est de même pour les films de sport comme le montrent certaines études portant sur les films anglophones (citons notamment Viridiana Lieberman³ et David Sudre⁴). Cette tendance de ramener les femmes « déplacées » à leur place « légitime » existe également en France et en Chine – de la même manière que dans la ballade chinoise, *Mulan* « défai[t] son armure » et « revê[t] son ancienne robe » à l'issue de la guerre, contrairement à ses camarades masculins qui sont désignés fonctionnaires par l'empereur. L'analyse de trois figures de sportive « hyperféminisée » permettra de mesurer cette résistance patriarcale dans les films français et chinois : la sportive en tant qu'objet sexuel, celle dont le rôle fille-épouse-

¹ « 2019, 1955 : les mêmes clichés sur les footballeuses | INA », *ina.fr*, consulté le 17.03.2023.

² Un test de féminité est un test pratiqué lors des compétitions sportives pour déterminer si une sportive professionnelle ne serait pas intersexuée ou de sexe masculin. Voir : BOHUON Anaïs, *Catégorie « dames » : Le test de féminité dans les compétitions sportives*, Les Éditions iXe, 2012.

³ LIEBERMAN, *Sports Heroines on Film*, op. cit., 2014.

⁴ SUDRE, « L'héroïne sportive au cinéma, entre représentation régressive et domination patriarcale », *art. cit.*, 2022.

mère est constamment mis en avant, ainsi que la sportive dont l'engagement sportif est ridiculisé.

1/ Le corps érotisé

Les hommes de Grèce antique concourant nus aux Jeux olympiques, le sport a toujours constitué un spectacle pour admirer la beauté du corps humain, masculin et féminin. Toutefois, contrairement aux hommes qui sont censés démontrer leur force, leur endurance ou leur vitesse, les femmes sont plus encouragées à pratiquer la danse, la natation artistique ou d'autres sports esthétiques incarnant l'éternel féminin, celui-ci étant marqué par l'élégance, la fragilité, la discrétion ou la douceur. Comme le dirait la sociologue Catherine Louveau : aux hommes le « faire », aux femmes le « plaire »⁵. Dans son ouvrage dédié aux représentations des sportives dans la littérature française d'entre-deux-guerres, Thomas Bauer a mis en évidence les figures archétypales qui incarnent cette beauté féminine, notamment la nageuse voluptueuse, mais maléfique telle une *sirène*. La représentation sexuellement connotée des pratiques sportives féminines marque également le cinéma qui, selon Geneviève Sellier, s'est construit « dans une dimension sexuée liée aux désirs et aux pulsions »⁶, de manière à rappeler constamment la place traditionnelle de la femme en tant qu'objet du « plaisir visuel »⁷ des hommes. Nous analyserons cette « érotisation » de la sportive à partir de deux points de vue : les sports esthétiques qui valorisent la beauté traditionnelle de la femme et ceux qui peuvent refléter un fétichisme de la violence féminine.

Considérée par Nancy Midol comme « une activité servant mieux la féminité »⁸, la danse se classe de loin le sport féminin le plus fréquent dans notre corpus et offre une abondance d'exemples sur le corps érotisé de la femme. Ces

⁵ LOUVEAU Catherine, « Femmes sportives, corps désirables », *Le Monde diplomatique*, 1^{er} octobre 2000.

⁶ SELLIER Geneviève, « Gender studies et études filmiques », *Cahiers du Genre* 38 (1), 2005, pp. 63-85.

⁷ MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in: MULVEY Laura (éd.), *Visual and Other Pleasures*, London, Palgrave Macmillan UK, 1989 (Language, Discourse, Society), pp. 14-26.

⁸ MIDOL Nancy, « Le traitement du féminin dans la danse occidentale : influence du mythe chrétien », in: ARNAUD Pierre et TERRET Thierry (éds.), *Histoire du sport féminin : Tome 1 - Histoire et identité*, Paris, L'Harmattan, s. d., pp. 11-24.

exemples s'étendent à différentes sortes de danse. Le ballet, dont le dressage scrupuleux des corps entrepris dès l'enfance est comparé par Pierre-Emmanuel Sorignet à celui de la prostitution, est certainement le premier visé. Feng Xiaogang, réalisateur du *Youth* (2017), drame chinois portant sur un groupe de ballerines de l'armée, a ouvertement avoué avoir créé ses personnages à partir d'un fantasme non assouvi de sa jeunesse. « Les danseuses de la troupe artistique prenant la douche tous les midis. Parfumées par l'odeur de leur shampoing, elles passent devant moi en rigolant, chacune ayant une bassine dans la main, » a-t-il dit⁹. La danse contemporaine, quant à elle, bien que généralement reconnue comme « une forme de libération du corps féminin jusqu'alors soumis aux normes contraignantes de l'idéal académique »¹⁰, contient souvent des références explicites à la sexualité et ne manque pas d'être critiquée pour une « surcharge d'objets fétichisés renvoyant presque tous à une connotation sexuelle et genrée »¹¹. *Mignonnes* de Maïmouna Doucouré (2020) en est un bon exemple en mettant en scène des mineures qui s'initient à la chorégraphie contemporaine dont la gestuelle très suggestive contraste avec leur jeune âge.



Fig. 9 Isadora Duncan dansant en robe rouge translucide dans *La Danseuse* de Stéphanie Di Giusto (2016)

Parmi ces nombreux exemples de danseuses érotisées dans les films, une mérite une attention particulière : Isadora Duncan dans *La Danseuse* de Stéphanie Di

⁹ FENG Xiaogang, 冯小刚：《芳华》才是“我的”电影，骨子里是热的暖的 [Feng Xiaogang : Youth est un vrai film à moi, un film profondément chaleureux], 13.12.2017. En ligne: <https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1903502>, consulté le 03.10.2020.

¹⁰ SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Être danseuse contemporaine : une carrière “corps et âme” », *Travail, genre et sociétés* 12 (2), Paris, 2004, pp. 33-53.

¹¹ MARQUIÉ Hélène, « Le genre/gender comme rituel : un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine », in: SIBONA Bruno (éd.), *Rituels en action*, Éditions EME, 2017, pp. 159-182.

Giusto (2016). Ce biopic s'inspire librement de la vie de Loïe Fuller (incarnée par Soko), danseuse américaine née en 1862, et dépeint sa compatriote Isadora Duncan (Lily-Rose Depp) comme son élève, son amante et sa pire ennemie. Cette dernière, dans la vie réelle, révolutionna la danse classique par sa grande liberté d'expression et fut considérée comme l'une des pionnières de la danse moderne européenne. Elle bénéficia d'une telle reconnaissance internationale qu'elle fit l'objet de maints articles et transpositions romanesques à son époque : Maurice Dekobra lui fait un clin d'œil en évoquant un passage où Lady Diana danse nue dans un théâtre londonien¹² ; Henry Bordeaux l'évoque à travers le personnage d'une danseuse étrangère qui « enthousiasmait Paris »¹³ ; Maurice Sachs en fait aussi un élogieux portrait dans son roman *Au temps du bœuf sur le toit*¹⁴. Les écrivains « sportifs » ont sublimé le souvenir de cette artiste, perpétuant un modèle de féminité qui se distingue par la beauté de ses gestes. Le film de Stéphanie Di Giusto s'inscrit dans la continuité de ces ouvrages littéraires en présentant une version aussi gracieuse, mais plus voluptueuse d'Isadora Duncan. Elle devient une séductrice irrésistible et maléfique qui conquiert, par son charme charnel, non seulement des hommes, mais aussi des femmes, afin d'en tirer profit. Elle embrasse Loïe Fuller pour se faire sélectionner dans sa troupe, avant de tenter ouvertement le compagnon de cette dernière tout en dansant avec une robe bordeaux quasi transparente. La réalisatrice a sélectionné la jeune actrice Lily Rose Depp pour incarner ce rôle justement parce qu'elle la trouve « sensuelle » et possédant « une présence extraordinaire pour son jeune âge »¹⁵. Ce personnage traduit ainsi l'existence permanente d'une « bicatégorisation sexuée »¹⁶ du sport, laquelle laisse entrevoir la puissante tradition patriarcale ancrée dans la société française – et dans la société chinoise. Les films véhiculent subtilement, mais continuellement, un certain nombre de règles corporelles que la majorité des femmes doit suivre, que ce

¹² DEKOBRA Maurice, *La Madone des Sleepings : roman cosmopolite*, Paris, Baudinière, 1925, chap. III.

¹³ BORDEAUX Henry, *La Croisée des chemins*, Paris, Plon, 1927, p. 55.

¹⁴ SACHS Maurice, *Au temps du Boeuf sur le toit*, Paris, Nouvelle revue critique, 1939.

¹⁵ VERDOT-BELAVALL Anthony, « Lily-Rose Depp : “Pour Isadora Duncan, la danse c’est le plaisir” », *parismatch.com*, 23.09.2016.

¹⁶ BOHUON Anaïs et GIMENEZ Irène, « Performance sportive et bicatégorisation sexuée. Le cas de María José Martínez Patiño et le problème de l'avantage “indu” », *Genèses* 115 (2), Paris, 2019, pp. 9-29.

soient au niveau de la silhouette, de l'expression du visage, du choix des vêtements, etc.¹⁷

Sans posséder la grâce des danseuses, les personnages de compétitrices pratiquant des sports dits « d'hommes » n'échappent pas pour autant à la représentation érotisée. Elles satisfont un fantasme spécifique : celui de la violence féminine. Parmi les « admirateurs du muscle féminin »¹⁸ figurent, selon Noël Burch, des « voyeurs qui se repaissent du spectacle des femmes se battant entre elles et des amateurs de combats mixtes, observés ou vécus »¹⁹. Que ce soit *Wonder Woman* ou *Supergirl*, de nombreuses femmes au caractère fort représentées sur les petit et grand écrans sont moins là pour affirmer l'émancipation féminine que pour s'offrir au plaisir visuel. De cette manière, certains personnages de sportives masculinisées restent un « objet désiré » à travers surtout la représentation de leur corps, des espaces sportifs et des techniques du sport pratiqué.

L'érotisation de ces athlètes féminines sur grand écran se manifeste d'abord à travers leur apparence, notamment des habits mettant en avant un corps voluptueux. La tenue sportive devrait être conçue pour assurer aux porteurs une aisance suffisante dans les mouvements. Toutefois, certains personnages féminins portent une tenue non adaptée, servant au mieux la démonstration corporelle plutôt que le combat. Le film chinois *Roaring Youth: Boxing Girl* (ci-après *Boxing Girl*) de Huang Nan et Wang Jinxin (2017) est un exemple à ce titre. Il raconte l'histoire d'une lycéenne, Aya (incarnée par Gao Yuer), qui pratique la boxe pour payer les dettes de son père, ancien champion de boxe devenu alcoolique. Le patron d'Aya l'engage dans un match arrangé et l'oblige à perdre, ce qui impose à la boxeuse un choix difficile entre l'argent et la gloire. La boxe est un sport d'impacts et il est donc souvent conseillé aux pratiquantes de porter une brassière à fort maintien qui protège l'ensemble de la poitrine, tout le contraire de la garde-robe d'Aya. Cette boxeuse se présente notamment avec deux tenues différentes sur le ring. La première est composée d'une brassière blanche, d'un short rose et d'une paire de gants de la même couleur,

¹⁷ BORDO Susan R., « The Body and the Reproduction of Femininity: A feminist appropriation of Foucault », in: *The New Social Theory Reader*, 2^e édition, Routledge, 2008, pp. 207-218.

¹⁸ BURCH Noël, *L'amour des femmes puissantes : Introduction à la viragophilie*, Paris, Epel Éditions, 2016, p. 12.

¹⁹ BURCH, *L'amour des femmes puissantes*, op. cit., 2016.

rapprochant Aya d'une sorte de poupée Barbie (Fig. 10, à gauche) ; la deuxième tenue, une brassière noire à fines bretelles et à faible maintien, paraît complètement absurde pour un match de boxe sérieux (Fig. 10, à droite). Elle semble n'avoir pour fonction que de montrer ses seins volumineux. Ce choix vestimentaire inadapté peut difficilement s'expliquer par l'amateurisme du groupe de tournage qui compte déjà la réalisation de plusieurs films à son actif. De surcroît, les scènes de compétition sont filmées dans le site de l'*Art of War Fighting Championship* (AOW) – un championnat chinois professionnel d'arts martiaux mixtes (MMA) – et les actrices ont été entraînées par les coaches de boxe d'AOW. Plusieurs figurants sont même joués par le personnel de ce championnat²⁰. Une telle attitude dans la reproduction du combat contraste fortement avec ces habits exhibitionnistes inappropriés, laissant ainsi croire que la présentation de l'actrice est sciemment orientée vers le plaisir visuel du spectateur.



Fig. 10 Deux tenues de la boxeuse Aya dans *Roaring Youth: Boxing Girl* de Huang Nan et Wang Jinxin (2017)

En plus du corps féminin dans les activités physiques, certains lieux sportifs font aussi partie du fantasme masculin. La chercheuse française Camille Dal affirme : « Le sport met en œuvre une sexualité imaginaire et des imaginaires sexuels [...] au détour d'une pelouse, au fond d'un vestiaire ou encore lors de la fameuse troisième

²⁰ « 英雄榜这么帅！《嘶吼青春》都来拍电影啦！主演竟然有他们？（Un AOW si cool ! Jeunesse rugissante est tourné ici et ces personnes-ci figurent parmi les acteurs) », Kknews, consulté le 02.05.2021.

mi-temps où les désirs non assouvis cherchent à trouver satisfaction »²¹. Le vestiaire, espace clos réservé à un sexe spécifique, constitue en effet un endroit privilégié pour les expositions corporelles et les discussions au sujet de la sexualité, participant à la construction de l'identité sexuelle de chaque individu (Barry Miller²², Paula Kamen²³). Lors de cette construction sexuelle, le fantasme relatif à l'espace dédié au sexe opposé joue un rôle non négligeable. Une séquence au vestiaire dans le long-métrage chinois *Boxing Girl* est à ce titre un exemple. Aya, alors femme de ménage dans le salon de boxe, regarde en cachette une boxeuse connue prendre une douche et regrette amèrement de ne pas avoir un corps aussi plantureux. Le plaisir visuel des spectateurs masculins semble le motif le plus évident de cette scène qui n'a rien à voir avec les activités sportives ou la construction de l'identité sexuelle – ce dernier sujet n'est pas du tout abordé dans le film. Cette remarque peut être confortée par une comparaison avec un drame français, *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma (2007), est généralement apprécié par les critiques pour un point de vue féminin – un film sur la « naissance de la féminité » d'après *Le Monde*²⁴. Ce film narre l'histoire de trois adolescentes en train de percevoir leur sexualité autour de la piscine. Marie (Pauline Acquart) est amie avec Anne (Louise Blachère), une fille complexée par sa taille potelée. Tandis qu'Anne est amoureuse d'un garçon de water-polo, Marie est attirée par la petite copine de celui-ci, Floriane (Adèle Haenel), capitaine de l'équipe de natation synchronisée. Crème du groupe et beauté éblouissante, Floriane a aussi son propre complexe : ayant une réputation de fille facile, elle est pourtant encore vierge. De peur de décevoir son petit copain, Floriane décide finalement de confier sa première fois à Marie.

Ces deux fictions française et chinoise comportent chacune une scène dans laquelle une fille en observe secrètement une autre dans les douches, mais avec des différences importantes. La première est le contenu mis en scène. Dans *Boxing Girl*, deux boxeuses comparent le volume de leur poitrine dans les vestiaires. La scène

²¹ DAL Camille, « Sportivisation du sexe et sexualisation sportive », *Sportivisation du sexe et sexualisation sportive* (4-5), Caen, 2007, pp. 397-418.

²² MILLER Barry, « On the Loss of Nudity in the Men's Locker Room », *Psychological Perspectives* 59 (1), 02.01.2016, pp. 93-108.

²³ KAMEN Paula, « Women's "Locker-Room Talk," Safer-Sex Education, and the Media: », in: *Her Way*, New York, NYU Press, 2000 (Young Women Remake the Sexual Revolution), pp. 208-232.

²⁴ DOUIN Jean-Luc, « "Naissance des pieuvres" : la naissance de la féminité, versant cruel », *Le Monde*, 14.08.2007, p. TEL15.

semble ainsi viser à servir le voyeurisme masculin. Au contraire, Céline Sciamma fait de cet espace un lieu pour observer la puberté effervescente de jeunes nageuses, à travers notamment l'échauffement des filles stressées et les interactions intimes entre adolescentes. Les filles y sont d'évidence les sujets de la narration plutôt que les objets observés. La deuxième différence est la prise de vue : le cadre, le focus, l'éclairage et la profondeur du champ peuvent tous nuancer le sentiment qu'une scène inspire aux spectateurs. *Boxing Girl* contient un gros plan sur les épaules de la voyeuse, le cadrage permettant de créer une extrême proximité avec cette fille qui observe (Fig. 11 à gauche). En plus, l'observatrice est également la mieux éclairée par rapport au personnage observé sur le fond qui est flouté et à moitié caché. Tous ces détails indiquent que la voyeuse est l'objet de la scène. Les spectateurs ont ainsi l'impression de contempler la voyeuse à la place du cadreur. La voyeuse a l'air d'observer, mais elle-même s'offre au plaisir voyeuriste du public.

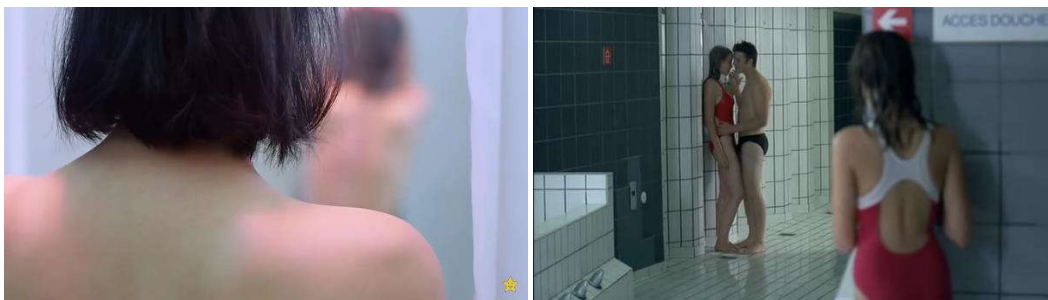


Fig. 11 Deux scènes voyeuristes dans la salle de douche respectivement dans *Roaring Youth: Boxing Girl* de Huang Nan et Wang Jinxin (2017) et *Naissance des pieuvres* (2007) de Céline Sciamma

L'image tirée de *Naissance des pieuvres* est très différente (Fig. 11 à droite). La voyeuse se positionne sur le côté du cadre et une certaine distance est maintenue entre la caméra et elle. La lumière projetée depuis la porte-fenêtre divise l'image en deux parties : la partie bien éclairée où se trouve le couple affectueux, et la partie sombre destinée à l'observatrice dont la silhouette est floutée. Le focus est ainsi mis sur le couple observé. Les spectateurs observent le couple en complicité avec la voyeuse et partagent les émotions de celle-ci. La salle de douche de l'équipe de natation synchronisée dans *Naissance des pieuvres* n'est donc pas une scène du corps féminin s'offrant au voyeurisme des hommes ou au fantasme masculin sur le lesbianisme qui, comme l'a signalé Stéphanie Arc, est souvent basé sur le désir de

« l'intervention d'un homme »²⁵. Ce lieu est un espace intime propre aux filles adolescentes pour l'« éveil du désir et de l'homosexualité forgée dans le corps collectif »²⁶.

L'érotisation concerne donc bien le corps humain et les espaces sportifs, mais également certaines techniques sportives. À ce titre, la représentation filmique du catch, combat scénarisé sous diverses formes, offre un excellent exemple. Comme dans de nombreux autres sports, il règne dans le milieu du catch une hypermasculinité qui alimente les stéréotypes sur les pratiquantes. Alors que le discours sexuel est plus implicite dans d'autres sports, les spectateurs de catch s'attendent à une exagération théâtrale où une forme de séduction sexuelle est délibérément mise en jeu, à commencer par le physique et le costume. À l'image de leurs homologues masculins, dont le corps musclé et bronzé n'est vêtu que d'un simple caleçon²⁷, les catcheuses ont une silhouette séduisante pleinement affichée au travers de leurs costumes (bikini ou habits moulants). Une représentation érotisée des catcheuses est ainsi monnaie courante, comme en témoigne Noël Burch concernant la télévision américaine²⁸. Les techniques de combat, avec des « gestes excessifs exploités jusqu'au paroxysme de leur signification »²⁹, sont particulièrement concernées par ce phénomène. En effet, dans le catch, il existe des techniques exclusivement féminines et manifestation érotiques. Citons le *cleavage choke* qui consiste à étouffer l'adversaire dans sa poitrine. Cette prise de soumission est caractéristique de la catcheuse américaine Jillian Hall. Lors du *Mondat Night Raw 2007* de la WWE, par exemple, cette lutteuse a étouffé son adversaire, Mickie James, par un *cleavage choke* avant de faire un tour sur le ring en ouvrant les bras et en remuant sa poitrine. Celle-ci a riposté par un « bisou », une prise sans objectif autre que la satisfaction du fantasme lesbien des spectateurs masculins.

²⁵ ARC Stéphanie, *Les Lesbiennes*, Munich, Le Cavalier Bleu, 2010 (Idées Reçues).

²⁶ REGNIER Isabelle, « Cannes 2014 : Céline Sciamma, fille de bandes », *Le Monde*, 14.05.2014, p. SPA4.

²⁷ SMITH R. Tyson, *Fighting for Recognition: Identity, Masculinity, and the Act of Violence in Professional Wrestling*, Durham, Duke University Press, 2014.

²⁸ BURCH, *L'amour des femmes puissantes*, op. cit., 2016, p. 16.

²⁹ BARTHES Roland, « Le Monde où l'on catche », in: *Mythologies*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1957, pp. 13-23.

Cette érotisation des techniques de catch existe également dans les films et est même renforcée par les différentes techniques cinématographiques. Le film français *Les Reines du ring* de Jean-Marc Rudnicki (2013) narre l'histoire d'un groupe de catcheuses amatrices. Rose (Marilou Berry), trentenaire sortant de prison, est prête à tout pour renouer le lien avec son fils de 11 ans. En découvrant la passion de celui-ci pour le catch, elle monte une équipe de catch féminine avec ses collègues caissières du supermarché et prépare un match international sous la direction de Richard (André Dussollier), un ancien coach d'élite. Cette comédie présente de nombreuses images sensuelles du catch féminin. La scène inaugurale, par exemple, filme un *splash* – une prise consistant à sauter depuis une position surélevée pour écraser, de tout son poids, l'adversaire qui est au sol – au ralenti et affiche par une série de gros plans chaque détail du corps de la lutteuse, de ses mains à ses fesses (Fig. 12). Toute cette séquence est accompagnée par la chanson de Shaggy intitulée *Hey Sexy Lady* (ft. Brian & Tony Gold). Ce film se conforme ainsi à l'esprit du catch dans la réalité : le corps érotisé dans un combat entre femmes s'oppose aux valeurs véhiculées par des lutteurs masculins, ces dernières étant « l'agression et la violence, la retenue émotionnelle et le succès et l'accomplissement »³⁰. Cette bicatégorisation sexuelle semble aussi poncif que le bien contre le mal dans la narration classique du catch.

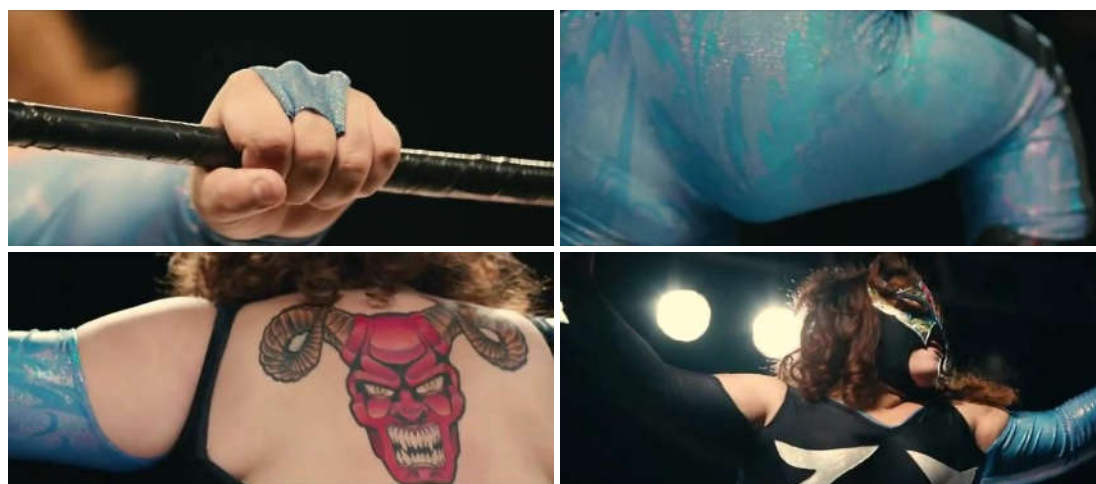


Fig. 12 Les gros plans sur la main, le derrière, le dos et la poitrine de la catcheuse dans *Les Reines du ring* de Jean-Marc Rudnicki (2013)

³⁰ SOULLIERE Danielle M., « Wrestling with Masculinity: Messages about Manhood in the WWE », *Sex Roles*, vol. 55, n° 1, 2006, p. 1-11.

En somme, par l'érotisation du corps féminin, des espaces intimes réservés aux femmes, ainsi que de certaines techniques sportives, un bon nombre de films français et chinois réduisent les personnages de sportives à des objets sexuels, révélant une histoire partagée de la femme en tant que « deuxième sexe »³¹. Cette féminisation systématique particulièrement présente dans des sports culturellement masculins s'avérait, selon Mélie Fraysse et Christine Mennesson, « nécessaire pour compenser la rupture symbolique forte que suggère l'expression de la puissance et de la violence physique pour une femme »³². Ce processus rappelle la hiérarchie entre les sexes en faisant prévaloir la conformité sexuée de la sportive sur la performance professionnelle³³. Mais bien entendu, la conformité sexuée de la femme contient non seulement la position de celle-ci en tant qu'objet sexuel, mais également sa place permanente au foyer.

2/ La femme au foyer : fille-épouse-mère

Que la place d'une femme se trouve au foyer est une opinion communément répandue dans de nombreuses cultures. La vie privée des athlètes professionnelles semble plus attirer le public que leur parcours sportif. Défrayant bon gré mal gré la chronique avec leurs histoires d'amour et leur vie familiale, ces sportives sont souvent présentées dans les médias en tant que filles des parents, épouses ou mères³⁴. Par exemple, dans leur étude portant sur les actualités sportives de 1989-2009 à Los Angeles, Michael Messner et Cheryl Cooky indiquent qu'une émission télévisée sur Kerri Walsh, championne de beach-volley, ne cesse de revenir sur son mari volleyeur et sa grossesse³⁵. De la même manière se construit une formule pour les athlètes féminines au cinéma : elles peuvent faire valoir leur talent sportif, mais à condition

³¹ BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe I Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 2010.

³² FRAYSSE Mélie et MENNESSON Christine, « Masculinités hégémoniques et féminités : les modèles de genre dans une revue de VTT », *Sciences sociales et sport* N° 2 (1), 2009, pp. 25-53.

³³ *Ibid.*

³⁴ MESSNER Michael A et COOKY Cheryl, *Gender in televised sports: news and highlights shows, 1989-2009*, California, Center for Feminist Research, University of Southern California, 2010.

³⁵ COOKY Cheryl, MESSNER Michael A. et HEXTRUM Robin H., « Women Play Sport, But Not on TV: A Longitudinal Study of Televised News Media », *Communication & Sport* 1 (3), 01.09.2013, pp. 203-230.

qu'elles reconnaissent leur place au foyer et assument le rôle qui leur est affecté par l'idéologie patriarcale³⁶.



Fig. 13 Le foyer « Cœur de femmes » dans *Les Reines du ring* de Jean-Marc Rudnick (2013)

Dans les films sélectionnés, un grand nombre de personnages féminins pratiquent le sport non pas de leur plein gré, mais par obligation afin de sauver leur famille. Le motif familial dicte chacune de leurs décisions professionnelles et ils sont généralement ramenés au foyer à la fin du film. Nous poursuivons les analyses avec le film français : *Les Reines du ring* de Jean-Marc Rudnicki (2013). Cette comédie est centrée sur le dévouement féminin pour la famille avec différentes femmes désireuses d'établir ou de rétablir les relations familiales grâce au catch. Alors que ses collègues s'engagent dans le catch dans le but d'augmenter leur charme féminin, la protagoniste Rose découvre cette activité dont elle ignore tout pour attirer l'attention de son fils. « Quand il [son fils] me regardait, le petit, j'avais l'impression d'être le centre du monde. Je me sentais forte, j'étais invincible » ainsi justifie-t-elle sa décision. Rose est en effet un personnage vulnérable et susceptible, conformément à la morale traditionnelle de la femme. Cette ancienne prisonnière habite un foyer appelé « Cœur de femmes », un nom d'autant plus connoté que la pancarte du foyer est mise en avant deux fois dans le film. La première fois a lieu juste après la première rencontre entre Rose et son fils Michaël (incarné par Hugo Fernandes), quand elle est frustrée par l'attitude de ce dernier et ne sait pas ce qu'elle peut faire. Le gros plan sur la pancarte est précédé par une plongée sur la cour qui donne l'impression que c'est un lieu fermé sans issue (Fig. 13). La deuxième fois que l'on voit le foyer, Richard vient y chercher Rose qui, d'un coup, ne comprend plus le sens du catch et s'enfuit du match. Derrière la pancarte, Richard se tient devant le portail éclairé et regarde vers l'intérieur de la

³⁶ LIEBERMAN, *Sports Heroines on Film*, op. cit., 2014, p. 18.

cour, comme s'il s'agissait d'un moyen d'entrer dans le cœur de cette femme ombrageuse et de la guider vers le monde extérieur.

Cette pancarte illustre la fragilité féminine de Rose sur plusieurs plans. Tout d'abord, résider dans un tel foyer indique les difficultés de financement et d'insertion sociale du personnage. Dans la réalité, « Cœur de femmes » est le nom porté par divers projets destinés à héberger et à réorienter les femmes en précarité. À l'instar de l'Association Aurore qui accompagne, en partenariat avec les autorités locales, des personnes ayant des difficultés « vers une insertion sociale et professionnelle³⁷ ». Elle accueille des femmes en situation précaire dans les résidences « Cœur de femmes » comprenant « la *Villa* qui assure une mission de mise à l'abri et de stabilisation, et le *Hameau*, qui poursuit avec lui une mission de réinsertion, en appartements semi-autonomes »³⁸. La résidence de Rose est probablement un établissement similaire, illustrant les problèmes économiques et psychologiques du personnage.

En ce qui concerne la disposition des mots, « cœur de femmes » se place juste au-dessus du mot « foyer » sur la pancarte (Fig. 13, à droite), comme pour mettre en relief le lien entre les deux notions. De plus, le « cœur » est le point central du corps, un lieu intime et le refuge des émotions, tandis que l'expression « cœur de femmes » est inéluctablement associée à la sensibilité. Le passage au « Cœur de femmes » représente, pour Rose, une passerelle entre le monde lucratif et non lucratif, sportif et non sportif. Les deux séquences du retour au foyer ont lieu après une déception du personnage – l'un concerne son fils et l'autre, la carrière en tant que catcheuse – et montrent en fait que Rose se retire dans sa coquille. Vulnérable, elle a besoin de retrouver l'équilibre dans son intimité. La femme est souvent jugée plus sensible et émotive que l'homme. Elle est plus facilement influencée par la joie, l'empathie, et aussi la peur. C'est un être à protéger.

D'ailleurs, le « cœur » est l'endroit où la femme puise de la force maternelle, de la même manière que les gens se retirent à la maison pour mieux en sortir le lendemain, avec plus d'énergie et de confiance. Rose est parfois confuse, inquiète, perdue, ayant besoin de se mettre à l'abri, mais elle parvient toujours à se rétablir par

³⁷ « L'association Aurore », *Aurore*, consulté le 02.04.2020.

³⁸ « Inauguration des nouveaux locaux de Cœur de Femmes », *Aurore*, consulté le 02.04.2020.

amour envers son fils. Le premier soir au foyer, juste après la première rencontre avec Michaël, elle prend la décision de faire du catch pour gagner l'attention de son fils ; et le dernier soir où elle s'enfuit du match et rentre à la résidence, la catcheuse est finalement persuadée par son entraîneur de retourner sur le ring, de manière à prouver son affection pour son jeune garçon. Le foyer est ainsi devenu une preuve solide de l'amour d'une mère qui est prête à tout sacrifier pour ses enfants. En somme, les sens concrets et symboliques du nom du foyer « Cœur des femmes » semblent indiquer que les femmes sont vulnérables et sensibles, et qu'elles deviennent puissantes seulement lorsqu'elles exercent leur rôle traditionnel de femme-mère. Cet engagement sportif motivé par le dévouement familial rapproche Rose de plusieurs autres personnages des films français et chinois, comme la sprinteuse dans *La Ligne droite*, la boxeuse dans *Boxing Girl*, et la taekwondoïste dans *High kickers* de Xie Yi (2013). Protéger leur rôle traditionnel semble l'une des rares raisons qui légitiment la pratique par ces femmes d'activités culturellement masculines telles que le catch, l'athlétisme, la boxe et le taekwondo.

La fin du film *Les Reines du ring* attache aussi une grande importance aux liens familiaux. Un grand match final, selon Seán Crosson, est l'une des caractéristiques les plus saillantes du film de sport et en constitue un point fort émotionnel, d'autant plus que toute la narration a pour fonction de souligner les défis que le protagoniste doit relever pour arriver à cette fin³⁹. La façon dont cet affrontement est présenté et s'achève permet ainsi de révéler l'essentiel du film. Au lieu de peindre les perspectives professionnelles des athlètes féminines ou de décrire l'importance de leur victoire, *Les Reines du ring* fait succéder la réunion familiale à la compétition ultime et se termine par une scène particulièrement joyeuse où les mères retrouvent leurs enfants et les femmes rejoignent leur compagnon. Une fin toute aussi conviviale est repérée dans le long-métrage chinois, *A Girl of archery village* de Guang Chunlan (2013). Après que l'archère a remporté le championnat du district, nous assistons à sa cérémonie de mariage où elle danse avec son nouveau mari, entourés de deux familles et des villageois. Les retrouvailles du couple sont une autre fin courante pour les films de notre corpus. La boxeuse dans *Danbé, la tête haute* et l'entraîneure de basketball dans *Female Coach & Male Player*, ayant rompu avec leur

³⁹ CROSSON, *Sport and film, op. cit.*, 2013, p. 63.

petit copain afin de poursuivre la carrière sportive, finissent toutes par s'excuser auprès de lui et regagner son amour. Un tel aboutissement semble montrer que ces héroïnes ont parcouru tout leur chemin sportif rien que pour sauvegarder leur droit d'être une femme traditionnelle. Néanmoins, cela ne leur permet pas toujours d'éviter de payer leur ancienne transgression du code sexuel⁴⁰, ce retour de bâton prenant parfois la forme d'une grave blessure qui condamne leur carrière athlétique comme dans *Danbé, la tête haute* et *La Ligne droite*.



Fig. 14 Les réunions familiales respectivement à la fin des *Reines du ring* de Jean-Jacques Rudnicki (2012) et de *A Girl of archery village* de Guang Chunlan (2013)

Ainsi, de nombreux films mettent en scène des athlètes féminines qui pratiquent des sports non pas pour s'accomplir, mais afin de retrouver la douceur de la vie familiale. Le complexe de castration que les femmes puissantes risquent d'évoquer chez les spectateurs masculins ayant peur de perdre leur virilité⁴¹ s'effiloche dans ce retour au rôle traditionnel de fille-épouse-mère. Cependant, l'orientation de la pratique féminine vers une finalité familiale ne paraît pas suffisante pour dégrader complètement l'image du sport féminin : il faut au surplus ridiculiser les efforts que les femmes déploient lors de leur parcours sportif.

3/ Une participation sportive tournée en dérision

« Ça serait drôle, des femmes contre des nains. Les femmes d'un côté et les nains de l'autre. » En comparant les footballeuses à des personnes atteintes de nanisme, cette réplique du film *Comme des garçons* ironise le mépris public pour le sport féminin à la fin des années 1970, quand est fondée la première équipe féminine

⁴⁰ LIEBERMAN, *Sports Heroines on Film*, op. cit., 2014, p. 157.

⁴¹ MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », art. cit., 1975.

de football de France. Si cette comédie française prend un recul historique et aborde une époque qui semble lointaine, la ridiculisation des sportives n'a malheureusement pas perdu sa vivacité dans la société occidentale. La plaisanterie étant un fief masculin rétrograde et foncièrement misogyne, les femmes, surtout celles qui ne se conforment pas à la tradition, sont fréquemment prises comme cibles des blagues en faveur de la complicité entre hommes⁴². Les sportives en sont des exemples typiques. Des caricatures du XIX^e siècle collectées par John Grand-Carteret sur les escrimeuses, canotières et filles cyclistes en culotte⁴³, à celle de la skieuse alpine Marielle Goitschel en petite tenue sous des traits masculins en 1968⁴⁴, la dérision sur le manque de féminité des sportives continue d'alimenter la presse écrite⁴⁵ mais aussi de nouvelles formes médiatiques telles que la télévision,⁴⁶ les talk-shows⁴⁷ et les jeux vidéo⁴⁸.

Le cinéma sportif n'y échappe pas en ayant « de plus en plus recours à la comédie et à la sexualisation afin de déguiser une éventuelle anxiété continuelle [envers la décadence de la masculinité] », signale Seán Crosson⁴⁹. En Chine, l'usage de l'ironie à l'encontre des athlètes féminines – surtout celles qui sont professionnelles – semble rare : la glorification de leur performance reste prépondérante dans les magazines sportifs⁵⁰. Toutefois, comme le souligne Maguire Padley, il existe un grand écart entre la représentation héroïque des sportives chinoises d'élite et la réalité des femmes civiles engagées dans les activités

⁴² ROWE Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, 2011.

⁴³ GRAND-CARTERET John, *La femme en culotte*, Paris, Flammarion, 1899.

⁴⁴ FALCONE Lucie et BAUER Thomas, « Caricature sportive et imaginaire collectif : l'exemple des sœurs Goitschel dans les années 1960 », *Sciences sociales et sport* 18 (2), Paris, 2021, pp. 123-146.

⁴⁵ FINLEY Nancy J., « Skating Femininity: Gender Maneuvering in Women's Roller Derby », *Journal of Contemporary Ethnography* 39 (4), 01.08.2010, pp. 359-387.

⁴⁶ MESSNER Michael A., DUNCAN Margaret Carlisle et COOKY Cheryl, « Silence, Sports Bras, And Wrestling Porn: Women in Televised Sports News and Highlights Shows », *Journal of Sport and Social Issues* 27 (1), 01.02.2003, pp. 38-51.

⁴⁷ QUEMENER Nelly, « Ces femmes qui font rire : du stéréotype féminin aux “nouvelles féminités” dans les talk-shows en France », *Sociologie de l'Art* OPuS 17 (2), Paris, 2011, pp. 14-30.

⁴⁸ LIGNON Fanny, « L'image de la femme dans les jeux vidéo de combat », in: *Sport et Genre. XIX^e-XX^e : objets, arts et médias*, vol. Vol. 4, L'Harmattan, 2005 (Espaces et Temps du Sport), p. 171 - 185.

⁴⁹ CROSSON Seán, *Sport and film*, London, Royaume-Uni, Routledge, 2013, pp. 112-113.

⁵⁰ TAO Ran, « 《体育博览》杂志女性形象的发展变化研究 [Étude de l'évolution de l'image de la femme dans le magazine SportsVison] », *Sports Culture Guide* (12), 2015, pp. 192-196.

physiques⁵¹. Une analyse de certains films chinois, mis en parallèle avec des longs-métrages français, permettra de consolider cette remarque.

Avant de procéder aux analyses, il est nécessaire de mettre en lumière le recul méthodologique que nous devons prendre afin de décortiquer les scènes amusantes sans corrompre la textualité. Le comique est en effet difficile à analyser dans le cadre des études de genre. Comme l'explique Amanda D. Lotz :

Il est impossible d'argumenter de façon convaincante si ces séries sont féministes ou antiféministes en raison de leur nature contradictoire et de leur usage sophistiqué des appareils narratifs, ainsi que de leur forme textuelle complexe et du contexte programmatique dans lequel elles circulent.⁵²

Certes, toutes les plaisanteries au sujet des athlètes féminines ne sont pas malveillantes. En satirisant la situation réelle, le comique permet même de révéler d'une manière moins offensive l'inégalité des sexes et d'autres côtés ténébreux du milieu sportif⁵³. C'est pour cette raison que les analyses ne doivent pas chercher à prouver quelles blagues sont misogynes et quelles autres sont féministes, mais à cerner l'imaginaire collectif que reflètent les scènes destinées à – et réussissant à – divertir les spectateurs. Ainsi, le genre filmique de « comédie », défini comme un film « qui provoque le rire par le comique des situations, de l'intrigue, de la peinture des mœurs, du ridicule des caractères »⁵⁴, offre un point d'entrée incontournable. Dans notre corpus, les films étiquetés « comédie » sur des sites web spécialisés en informatique cinématographique (*Allociné* et *Douban*) ne sont pas nombreux : cinq films français⁵⁵ et un seul film chinois⁵⁶. Ils sont toutefois parmi les films les plus populaires ayant le plus grand succès du box-office dans notre corpus, prouvant la capacité incomparable de la comédie de refléter l'opinion générale sur un sujet, un

⁵¹ MAGUIRE, *Issues of gender equality in Chinese Athletics: an analysis of barriers to female grassroots sports participation in China*, op. cit., 2017.

⁵² LOTZ Amanda D., *Redesigning Women: Television after the Network Era*, University of Illinois Press, 2006, p. 98.

⁵³ ÖĞÜTCÜ Murat, « Louise Page'in Golden Girls Adlı Oyununda Sporun Politikaları », *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 59 (2), 24.12.2019, pp. 871-882.

⁵⁴ Voir : <https://www.cnrtl.fr/definition/com%C3%A9die>

⁵⁵ Les cinq films français qualifiés de « comédie » sont : *Les Reines du ring* de Jean-Jacques Rudnicki (2012), *Comme des garçons* de Julien Hallard (2018), *Le Grand bain* de Gilles Lellouche (2018), *Une Belle équipe* de Mohamed Hamidi, et *Kung-Fu Zohra* de Mabrouk el Mechri (2022). Seulement la première étiquette est prise en compte s'il y en a plusieurs sur les sites d'information cinématographique.

⁵⁶ Il s'agit de *Never say die* de Song Yang et Zhang Chiyu (2017).

événement ou une communauté. Dans le même temps, n'oublions pas qu'il s'agit aussi du genre filmique « le plus raillé par les critiques »⁵⁷, en raison de l'abondance de stéréotypes délibérément mis en avant dans le but de divertir les spectateurs. Les comédies françaises et chinoises sur la sportive permettent de constater deux façons typiques dont pour les sportives : rabaisser leur féminité et exagérer leur masculinité. Ces deux procédés se conjuguent à merveille dans *Never say die* de Song Yang et Zhang Chiyu (2017), comédie fantastique chinoise basée sur le transformisme.



Fig. 15 Une affiche de *Never say die* de Song Yang et de Zhang Chiyu (2017)

Ce film extraordinairement réussi avec une recette de billetterie de 2,19 milliards de yuans (environ 274 millions d'euros) est adapté d'une comédie théâtrale éponyme. Voici le scénario : Boxeur d'élite détruit par de faux scandales de corruption, Edison (incarné par Ai Lun) pratique des matches arrangés pour gagner de l'argent. Il suscite ainsi l'attention de Ma Xiao (Ma Li), brave journaliste qui cible les fraudes sportives. Lors d'une querelle, les corps des deux personnages sont interchangeables après avoir été frappés par un éclair. Malgré l'inadaptation, ils sont obligés de voir le monde à travers le regard de l'autre, et c'est à cette occasion qu'ils découvrent ensemble les dessous peu reluisants de la carrière de l'ancien champion de boxe, qui est aussi le petit ami de Ma Xiao. Ces histoires amènent les deux protagonistes à travailler ensemble pour dénoncer les coulisses du ring, et l'âme

⁵⁷ DELAPORTE Chloé, « Du stéréotype dans la comédie française contemporaine : autour de Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ? », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel* (9), 02.05.2017.

courageuse de la journaliste, logée dans le corps musclé du boxeur, finit par affronter l'ex-champion sur le ring.

Les clichés sexués sont pleinement exploités par les deux réalisateurs, grâce à une histoire de transformisme qui est, quant à lui, de longue date une source importante du comique dans l'Occident⁵⁸ comme dans l'Orient⁵⁹. Leur intention de jouer sur la définition socioculturelle des deux sexes s'entrevoit déjà par son titre chinois original, *Xiuxiu de tiequan*, ce qui signifie littéralement « le poing de fer timide ». Dans la comédie, les spectateurs voient une journaliste habitant le corps d'un boxeur, sa féminité étant interprétée par la pudicité, la poltronnerie, la vulnérabilité et l'ignorance du monde sportif. Est ainsi mis en scène un boxeur robuste et lourdaud qui parle en minaudant, pleure devant la moindre difficulté, s'habille avec coquetterie et, lors du match, croise les bras sur sa poitrine pour cacher ses seins – geste spécifiquement féminin (Fig. 16). D'un autre côté, l'âme du boxeur réside dans le corps de la journaliste, présentant des comportements typiquement masculins en contraste avec le physique de cette femme élégante en jupe moulante, comme se comporter de façon barbare, se montrer libidineuse devant de jolies filles et essayer de tout régler par la violence. Si la transgression des attentes collectives envers les deux sexes est toujours une astuce efficace pour créer des effets comiques dans les films de sport⁶⁰. Cette comédie chinoise a particulièrement réussi le tour par le vif contraste entre un corps et une âme de différents sexes, de manière à faire l'objet de plusieurs articles positifs du *Quotidien du peuple*, journal officiel du gouvernement chinois⁶¹, et à être considérée par certains chercheurs comme un « héritier légitime de la comédie *Mo Lei Tau*⁶² »⁶³.

⁵⁸ GÜNSBERG Maggie, « Gender deceptions: cross-dressing in Italian Renaissance comedy », in: *Gender deceptions: cross-dressing in Italian Renaissance comedy*, Routledge, 2017, pp. 334-349.

⁵⁹ KORNFIELD Sarah, « Cross-cultural Cross-dressing: Japanese Graphic Novels Perform Gender in U.S. », *Critical Studies in Media Communication* 28 (3), 01.08.2011, pp. 213-229.

⁶⁰ KESSLER Frank, « Drôle de boxe. Stratégies du rire dans le film comique français au début des années 1910 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* (61), 01.09.2010, pp. 191-204.

⁶¹ Voir par exemple : <http://politics.people.com.cn/n/2015/0413/c70731-26832306.html>, consulté le 14.05.2023 ;

⁶² Le *Mo Lei Tau* (« ça n'a aucun sens » en cantonais) est un genre filmique d'humour absurde originaire de Hong Kong, apparu à la fin du XX^e siècle. Un des exemples les plus connus à l'international est *Shaolin Soccer* de Stephen Chow (2021).

⁶³ HOU Zeng, « 《羞羞的铁拳》与国产喜剧审美趣向 [Never say die et l'esthétique de la comédie chinoise] », *Movie Literature* (15), 2018, pp. 102-104.

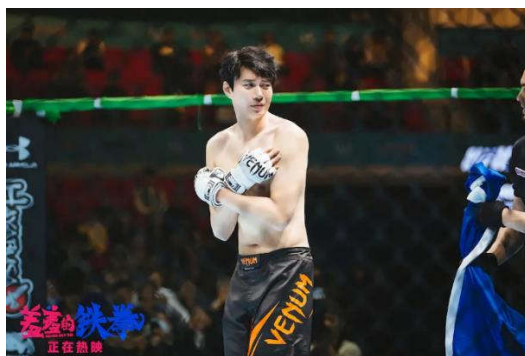


Fig. 16 Le corps du boxeur habité par l'âme d'une journaliste dans *Never say die* de Song Yang et Zhang Chiyu (2017)

Avec l'histoire des perdants de la vie défiant l'inégalité sociale, *Never say die* s'inscrit aussi dans le récit typique de *Caogen*⁶⁴ de la comédie chinoise, c'est-à-dire celui qui décrit la situation difficile d'un personnage de classe populaire par un comique carnavalesque de manière à contourner la censure et à critiquer les maux de la société généralement tabous⁶⁵. « Ayant à la fois de la chaleur et de la valeur » selon le journaliste de China film news⁶⁶, cette comédie reflète la dimension « anti-autorité » de la comédie qui, grâce à l'inversion temporaire de la hiérarchie sociale, est capable « d'illustrer un mouvement vers le renouveau et la transformation sociale, un désir de changement, une volonté de briser des tabous »⁶⁷. Cependant, comme le signale Kathleen Rowe Karlyne, la femme est rarement bénéficiaire du changement social proposée par les comédies⁶⁸. En effet, malgré les gains commerciaux spectaculaires de *Never say die*, l'image féminine qu'il véhicule est mise en cause par de nombreux spectateurs et chercheurs. Maintes critiques portent sur le caractère de la journaliste habitant le corps du boxeur. Le début de la comédie la présente comme une femme forte, courageuse et dévouée au travail, osant défier directement les supérieurs corrompus ou espionner pour découvrir les manœuvres frauduleuses dans la boxe. Il est difficile d'imaginer qu'une telle femme fasse sa mijaurée dans l'octogonal et s'enfuit devant l'adversaire sans déployer le moindre effort. Après l'échange de corps, elle redevient une femme fragile et passive que l'on constate

⁶⁴ Le mot chinois *Caogen*, dérivé du mot anglais *grassroots*, signifie littéralement « les racines d'herbe » et, dans le domaine culturel, désigne « la classe populaire » ou « les masses ».

⁶⁵ RAO Shuguang et JIA Xueni, « *Never Say Die: Commercial Triumph and Artistic Loss* », *Contemporary Cinema* (11), 2017, pp. 18-20.

⁶⁶ http://ent.chinadaily.com.cn/2018-06/11/content_36364898_5.htm, consulté le 14.05.2023

⁶⁷ VINCENDEAU Ginette, « Brigitte Bardot, ou le « problème » de la comédie au féminin », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* 22 (2-3), 2012, pp. 13-34.

⁶⁸ ROWE, *The Unruly Woman*, op. cit., 2011, p. 105.

fréquemment dans les films commerciaux – une « rupture énorme avec la nouvelle femme moderne et indépendante du début du film » selon la chercheuse Jia Xian ⁶⁹. En outre, les deux protagonistes retournent à leur corps original avant la dernière compétition. C'est ainsi que le vrai Edison arrive finalement à remporter la victoire en laissant tomber tous les durs entraînements qu'avait faits la journaliste dans le corps de l'homme. Cette intrigue contredit la comédie théâtrale à l'origine du film : dans cette dernière, Ma Xiao est à la fois journaliste et commentatrice de la boxe (donc elle n'ignore pas cette activité) et son âme reste dans le corps d'Edison jusqu'à remporter le match ultime. Conformément au constat de Thomaz Wood selon lequel le cinéma est une forme d'art plus populaire, plus spectacularisant et présentant des personnages plus superficiels que le théâtre classique⁷⁰, le film de *Never say die*, en se moquant d'une héroïne complètement « étrangère » au monde sportif, reproduit davantage l'idée reçue sur l'incompétence des femmes athlètes. Le sujet de transformisme, comme l'affirme la cinématologue chinoise Yishui Chen, n'a pas donné lieu à des réflexions sur les identités sexuelles socialement construites, mais a renforcé, bien au contraire, la domination masculine préexistante⁷¹.

Conclusion

« Les Jeux olympiques doivent être réservés aux hommes, le rôle des femmes devrait être avant tout de couronner les vainqueurs. » Alors que cette fameuse citation de Pierre de Coubertin en 1912⁷² peut paraître choquante aujourd'hui, les sportives sont toujours considérées par un bon nombre de personnes comme inconsistantes et inintéressantes. Malgré des expressions plus ou moins directes en fonction de la politique de censure et du contexte socioculturel – à titre d'exemple, nous ne pouvons

⁶⁹ XIAN Jia, « 《羞羞的铁拳》：商业喜剧模式下的性别征用 [Never say die : les représentations des sexes dans les comédies commerciales] », *Journal of Beijing Film Academy* (06), 2017, pp. 11-16.

⁷⁰ WOOD Thomaz, « Spectacular metaphors: From theatre to cinema », *Journal of Organizational Change Management* 15 (1), 01.01.2002, pp. 11-20.

⁷¹ CHEN Yishui, « 《羞羞的铁拳》：21世纪中国喜剧类型片本土化创作得失 [Never Say Die :The Success And Failure of Chinese Comedy Genre Films in Twenty-First Century] », *Film Art* (06), 2017, pp. 57-61.

⁷² FERREZ Sylvain, « From Women's Exclusion to Gender Institution: A Brief History of the Sexual Categorisation Process within Sport », *The International Journal of the History of Sport* 29 (2), 01.02.2012, pp. 272-285.

trouver dans les films chinois de fille quasi nue comme dans *La Danseuse* –, les films français et chinois⁷³ présentent trois images archétypales des sportives « féminisées ». Il s’agit tout d’abord d’une image érotique : le corps féminin délibérément mis en avant afin de satisfaire le voyeurisme masculin. Ensuite, l’image de la femme au foyer. Elle est glorifiée pour son sacrifice en faveur de leur famille ou de leur communauté, pour laquelle elles se voient obligées de s’engager dans une activité qui ne les intéresse pas forcément. Enfin, une image caricaturale rabaissant le sport féminin. Reflet de la « bicatégorisation sexuée »⁷⁴ enracinée en milieu sportif, ces figures à l’image traditionnelle de la femme fragile, dépendante et chosifiée nient *de facto* la possibilité que les femmes puissent aussi exceller dans le sport comme le sexe opposé et laissent entrevoir un système patriarcat puissant auquel font face les femmes françaises comme chinoises. Pour autant, de nombreux cinéastes explorent la possibilité de créer par le sport de nouvelles images féminines qui dépassent les stéréotypes publics et le mimétisme du sexe opposé. Ce à quoi nous allons nous attacher dans le chapitre suivant.

⁷³ Comme ce qui a été analysé dans le premier chapitre, pour des raisons de propagande, les films chinois minimisant la compétence des sportives sont principalement ceux qui sont financés par des fonds privés et portant sur le sport amateur.

⁷⁴ BOHUON Anaïs et GIMENEZ Irène, « Performance sportive et bicatégorisation sexuée. Le cas de María José Martínez Patiño et le problème de l’avantage “indu” », *Genèses* 115 (2), Paris, 2019, pp. 9-29.

Briser la bicatégorisation sexuelle

Introduction

Nous avons analysé les stéréotypes sexués que reflètent les personnages de sportive, en montrant à quel point le sport constitue une condensation du phallocentrisme régnant dans les sociétés occidentale et orientale. Or, c'est également pour cette raison que ce domaine devient un terrain essentiel pour réclamer l'émancipation féminine, en attirant d'abord des romanciers¹ et aujourd'hui, de plus en plus, des cinéastes. Ceux-ci, en réponse à la tendance féministe dans le cinéma mondial², tendent à apporter une touche de modernité aux profils de femmes sportives qu'ils convoquent sur grand écran, désormais plus engageantes ou plus indépendantes. La façon dont les réalisateurs ont tendance aujourd'hui à présenter les sportives avec une vision progressiste mais mesurée, du moins conforme à l'idéologie collective, permet de mieux faire ressortir les conflits actuels autour du mouvement féministe. Ainsi, ce chapitre portera sur trois nouvelles images de sportive qui dépassent la traditionnelle catégorisation manichéenne entre masculinité et féminité : les battantes qui recherchent activement un meilleur statut social *via* la profession de sportive, les lesbiennes qui découvrent leur corps et désir dans les activités physiques et les athlètes séductrices qui jouent avec leur charme sexuel. Si la première image est plus rare et souvent peu crédible dans le cinéma français, les films chinois se montrent réticents à propos des deux dernières figures, ce qui révèle les résistances patriarcales sous différentes formes.

¹ BAUER Thomas, *La Sportive dans la littérature française des années folles*, Villeneuve-d'Ascq, 2011.

² Pour la tendance féministe dans le cinéma français, voir par exemple : MAMIKO Masuda, *Le regard des femmes cinéastes sur la femme dans la société française contemporaine : fonction du discours cinématographique féminin dans les films d'Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini.*, Thèse de doctorat, Paris 8, 2017 ; Pour le cinéma chinois : XIANG Zhongping, *20 世纪 80 年代以来中国女性电影中女性形象的嬗变 [The Evolution of female images in the women-centered films of China since the 1980's]*, Master, Central China Normal University, 2016.

1/ À la conquête d'un repositionnement social

Les activités sportives, affirme Christian Pociello, sont structurées par des dispositions socioculturelles et font l'objet d'une lutte permanente pour la définition sociale des pratiquants³. Pour les enfants des classes dominées, la carrière sportive représente un des rares moyens d'obtenir un meilleur statut social⁴. Cette ascension sociale *via* le sport revêt d'autant plus un caractère d'émancipation quand le sujet est une femme, puisque la tradition patriarcale sur lequel se fonde historiquement la société actuelle, qu'elle soit chinoise ou française, veut que le statut social d'une femme dépende de celui de son époux⁵. Aujourd'hui cependant, le sport est de plus en plus considéré par les femmes comme un chemin viable pour acquérir un meilleur statut social. Li Na, première joueuse de tennis asiatique à remporter un tournoi du Grand Chelem en simple, a par exemple avoué en public qu'elle jouait pour la prime de match (*prize money*)⁶. Il n'est donc pas étonnant qu'au cinéma contemporain, les sportives professionnelles se trouvent parfois au centre des conflits entre différentes couches sociales, comme la boxeuse dans *Million dollar baby* de Clint Eastwood (2004)⁷ et la patineuse dans *I, Tonya* de Craig Gillespie (2017)⁸, deux films américains. Une comparaison entre le film français *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2011) et le film chinois *Youth* de Feng Xiaogang (2017) permettra de comprendre comment ces sportives, se battant pour une meilleure place sociale, dépassent le stéréotype de la femme fragile, passive et soumise.

L'émancipation des héroïnes des deux films se construit avant tout au regard de leur capacité à prendre en main leur carrière⁹. Dans *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2011), Leïla (Rachida Brakni), ex-sportive de haut niveau, a effectué six ans de prison pour avoir involontairement tué son mari. À sa sortie de prison, elle

³ POCIELLO Christian, *Les cultures sportives*, Presses Universitaires de France, 1999, p. 47.

⁴ BOURDIEU Pierre, « Sport and social class », *Social Science Information* 17 (6), SAGE Publications Ltd, 01.12.1978, pp. 819-840.

⁵ PFISTER Gertrud, « Les femme et les Jeux olympiques », in: *La femme d'aujourd'hui et le sport*, Borhane Erraïs, Paris, Éditions Amphora, 1981 (Sport et connaissance).

⁶ LARMER Brook, « Li Na, China's Tennis Rebel », *The New York Times*, 22.08.2013.

⁷ DOLMAGE Jay et DEGENARO William, « "I Cannot Be Like This Frankie": Disability, Social Class, and Gender in Million Dollar Baby », *Disability Studies Quarterly* 25 (2), 15.03.2005.

⁸ TUCKER Jeffrey A., « I, Tonya, and the Malleability of Class – AIER », *AIER(American Institute for Economic Research)*, 10.05.2018, consulté le 11.09.2020.

⁹ LIEBERMAN, *Sports Heroines on Film*, *op. cit.*, 2014, p. 35-36.

rencontre Yannick (Cyril Descours), un jeune sprinter qui vient de perdre la vue dans un accident et qui cherche un guide auquel il est rattaché par un fil afin de continuer la course à pied. Les deux personnes, l'une submergée par un passé douloureux et l'autre noyée dans la compassion de son entourage, se reconstruisent ensemble à travers l'entraînement et la compétition, de manière à enfin trouver « la ligne droite » de leur propre vie.



Fig. 17 *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2011) et *Youth* de Feng Xiaogang (2017)

Leïla est représentée comme décideuse de sa propre vie, alors que la course à pied incarne ses prises de décision importantes, notamment celles de mener une nouvelle vie après la sortie de la prison, d'accompagner Yannick dans les compétitions et de quitter le travail de femme de ménage pour continuer de courir. La course, selon le réalisateur, est une métaphore de l'avancement de Leïla : « Pourquoi on court ? Pour qui ? On avance, même si, on ne sait pas vers où, ni vers quoi, ni vers qui. Mais l'essentiel, c'est d'avancer. C'est l'élan, le continu, l'action. »¹⁰ Qualifié de « sport le plus individuel » par Alexis Tadié¹¹, la course représente symboliquement une marche déterminée vers l'avenir, comme le long chemin que parcourt Forrest Gump à travers les États-Unis pour laisser derrière lui un passé douloureux¹², et la course intense de Lola pour sauver son copain et prendre son propre destin en main

¹⁰ BECKER Quentin et DOURLENT Carole, « Gaumont présente La Ligne Droite ».

¹¹ TADIÉ Alexis, « Running for Freedom: The Politics of Long-Distance Running in Modern Fiction », *The International Journal of the History of Sport* 32 (2), Routledge, 22.01.2015, pp. 286-298.

¹² CHUMO II Peter N., « “You’ve Got to Put the Past Behind You Before You Can Move On” », *Journal of Popular Film and Television* 23 (1), Routledge, 01.04.1995, pp. 2-7.

dans *Run Lola Run* de Tom Tykwer (1998)¹³. Rien ne peut empêcher ces coureurs d'avancer sur la piste de leur vie, puisque la forme ultime de la course, sous la plume de nombreux écrivains, est le vol – une expérience de moindre résistance et d'abolition de la friction¹⁴.

Youth de Feng Xiaogang (2017) dépeint aussi une héroïne à la recherche de son indépendance, une danseuse. L'histoire porte sur une troupe artistique militaire des années 1960 dont les membres viennent de toutes les couches sociales. Sous prétexte de purger le Parti communiste chinois (PCC) et de réprimer la tendance capitaliste, la Révolution culturelle de 1966 à 1976 a fait persécuter et exécuter de nombreux intellectuels et fonctionnaires sans jugement correct. Pourtant, la troupe artistique de l'armée, destinée à galvaniser le moral des soldats, restait un paradis épargné par la violence et la souffrance de la société. C'est pour cette raison que He Xiaoping (Miao Miao), ballerine talentueuse issue d'une famille paysanne et ayant un père jugé réactionnaire, s'y joint dans l'espérance d'échapper à sa position de laissée-pour-compte et d'obtenir la considération sociale qu'elle n'a jamais connue. Cette envie de reconstruire sa vie peut être illustrée par les scènes de la danse, activité comparée par Stéphane Mallarmé à l'« écriture corporelle »¹⁵. L'image présentée ci-dessous (Fig. 18) est celle de la première douche de Xiaoping dans la troupe. Ravie des moyens sanitaires à sa disposition, elle traîne sous la douche et explique à sa colocataire Suizi (incarné par Zhong Chuxi) qui tente de la presser : « Chez moi [...], je réchauffe de l'eau pour m'essuyer. Pour pouvoir prendre la douche tous les jours, qu'il est joyeux d'être soldat ! » Et puis Xiaoping se met à danser. Elle tourne et tourne, les bras levés au-dessus de la tête. Les rayons de lumière tombant du plafond coïncident avec les filets d'eau qui ricochent sur son corps dans tous les sens, en formant un semblable soleil que cette ballerine paysanne tente de toucher ; comme si elle était convaincue que le bel avenir est à portée de main. Cette scène est d'ailleurs apparue dans une bande-annonce du film avec le générique : « It [youth] is the freshness of the deep springs of life (la jeunesse est la fraîcheur des profonds

¹³ YACOWAR Maurice, « *Run Lola run: Renn for your life* », *Queen's Quarterly* 106 (4), 22.12.1999, pp. 556-65.

¹⁴ TADIÉ, « *Running for Freedom* », *art. cit.*, 2015.

¹⁵ MALLARMÉ Stéphane, « *Ballets* », in: *Divagations*, 1897, pp. 171-178.

ruisseaux de vie). Pleine de vigueur et d'élan, cette novice de la troupe cherche la bonne occasion pour percer.



Fig. 18 Xiaoping dansant lors de la douche dans *Youth* de Feng Xiaogang (2007)

Cependant, cette rêveuse se fait rattraper par la réalité : la hiérarchie persistante dans ce groupe semble prouver que la société en question n'est pas aussi bolchevique qu'elle le prétendait. Marquée pendant son enfance par le manque d'argent et d'amour, elle a gardé certains points faibles, comme des habitudes d'hygiène qui apparaissent inacceptables pour les citadines, ce qui fait d'elle une cible de moquerie et la met à l'écart du groupe. Mais cette fille courageuse n'a pas abandonné : une deuxième scène de la danse suggère sa détermination à réussir. Au cours d'une nuit pluvieuse, Xiaoping s'entraîne toute seule avec beaucoup de concentration dans la salle, en ignorant la nouvelle humiliation que ses colocataires lui préparent dans le dortoir. La salle d'entraînement est vaste, vide et obscure, et Xiaoping danse à l'aide de la faible lumière projetée par la fenêtre, sa silhouette fondue dans l'opacité du mur. Elle effectue une suite de pirouettes avant de terminer par une réception en posture d'appel à l'assaut, typique dans le ballet chinois (Fig. 19), tel un soldat qui continue à se battre en dépit du nombre d'obstacles survenus. L'universitaire chinoise Mengqian Yuan compare cette scène à un véritable combat d'ascension sociale, une envie de transformer le capital corporel en capital social qui lui permettrait de se protéger et de lutter. « Elle cherche à obtenir une position

favorable à la transgression sociale et réalise sa résistance culturelle dans son imagination », explique Yuan¹⁶.



Fig. 19 La posture d'appel à l'assaut dans *Youth* de Feng Xiaogang (2007)

Leïla et Xiaoping, deux sportives en lutte pour leur ascension sociale, dressent le même portrait de la femme nouvelle, celle qui prend en main son destin. Par contre, les différences de trajectoires entre les deux filles montrent l'existence de réalités dissemblables entre les deux pays étudiés. Par rapport à Xiaoping, Leïla ne semble pas avoir échappé au destin courant des personnages de sportive d'être réduits à un rôle traditionnel fille-épouse-mère. Si Leïla s'investit dans son métier de guide, c'est surtout pour assurer son insertion sociale et récupérer son fils, c'est-à-dire pour remplir sa fonction maternelle. Rachida Brakni, interprète de ce rôle, l'a explicitement affirmé lors d'un entretien : « au moment où le film commence, Leïla n'a qu'un objectif. Elle est déterminée, entière, et pour récupérer cet enfant, elle est prête à tout mettre de côté – sa part de féminité, ses envies, ses désirs, ses sentiments, ses émotions... »¹⁷ L'amour maternel semble avoir pour fonction de justifier l'esprit entreprenant de Leïla, exceptionnel chez les femmes traditionnelles. Cet attachement à la vie familiale ne s'observe pas chez Xiaoping. Au contraire, la famille est même tout ce qu'elle veut fuir à travers ce métier artistique. Afin de ne pas entacher sa propre réputation, Xiaoping doit tracer une ligne de démarcation la plus nette possible avec son père condamné à la « rééducation » ; pour la mère et le beau-père de Xiaoping, c'est cette « fille du réactionnaire » qui est le fardeau dont il faut se débarrasser. Mais

¹⁶ YUAN Mengqian, « 电影《芳华》的舞蹈身体话语、青春怀旧与创伤记忆 [The Body discourse, nostalgia and traumatic memory of the film *Youth*] », *Journal of Beijing dance academy* (02), 2019, pp. 44-50.

¹⁷ BECKER et DOURLENT, « Gaumont présente La Ligne Droite », *doc. cit.*

il faut signaler que Xiaoping rejette les relations familiales non pas parce qu'elle est cruelle ou indépendante, mais parce que l'époque l'exige. À cette période durant laquelle les gens étaient condamnés pour le moindre discours hérétique et où la culpabilité par association faisait loi, les Chinois se précipitaient pour rompre leurs relations avec ceux que l'on étiquetait de « réactionnaires ». Les scènes dans lesquelles les enfants se portent volontaires pour maltraiter leurs parents afin de démontrer leur loyauté envers la Révolution sont maintes et maintes fois reproduites dans la littérature, sans parler de la rupture familiale¹⁸. Le cinéaste chinois, Feng Xiaogang, cherche ainsi à révéler les maux d'un régime politique à travers le personnage de Xiaoping. Cette danseuse représente non seulement les femmes, mais aussi tous les Chinois ayant souffert de cet épisode historique traumatisant.

Le destin de Xiaoping révèle bien ce désenchantement du « rêve socialiste » que le réalisateur souhaite exprimer. Ayant contrarié son supérieur, elle est renvoyée de la troupe pour aller au front en tant qu'infirmière. Après avoir sauvé un jeune soldat dans un bombardement, elle est immédiatement qualifiée de modèle héroïque pour la République et se voit couverte d'éloges. Ce virage du destin semble trop brutal et trop irréaliste pour cette paysanne qui n'avait connu jusqu'alors que discriminations et humiliations, et ce jusqu'à ce qu'elle en devienne folle. En état confusionnel, Xiaoping fait la dernière danse du film. Dans un paysage nocturne magnifique au clair de la lune, elle danse en blouse de patient, ayant pourtant l'air plus heureuse que jamais (Fig. 20). Tout cela pour signifier en fin de compte que l'ascension sociale est une bataille perdue d'avance, et que le sort est jeté dès le jour de sa naissance : seuls les déments croient en possibilité de changer leur destin. Si Xiaoping finit par recevoir une sanction (la démence) comme Leïla (la blessure) et de nombreux autres personnages féminins¹⁹, ce n'est pourtant pas parce qu'elle transgresse les normes sexuelles, mais celles qui découragent la mobilité sociale. Dans ce sens, Xiaoping dépasse le clivage des deux sexes et incarne le misérable destin de toute la classe sociale défavorisée. Comme le déplore Julia Kristeva, « le pouvoir ne reconnaît

¹⁸ CHEN Minmin, *伤痕·苦难·革命--“伤痕文学”中的革命集体记忆书写 [Trauma, Suffering, Revolution: The writing of the revolution's collective memory of the Trauma Literature]*, Master, Université normale de Huaibei, 2014.

¹⁹ WILLIAMS Linda, « When the Woman Looks », in: DOANE Mary Ann, MELLEN CAMP Patricia, WILLIAMS Linda et al. (éds.), *Re-vision: essays in feminist film criticism*, vol. The American Film Institute monograph series, Frederick, MD, University Publications of America, 1984, pp. 83-99.

jamais la différence sexuelle »²⁰. C'est probablement pour cette raison que *Youth* a connu un succès commercial et professionnel beaucoup plus important en Chine que celui de *La Ligne droite* en France, ce dernier étant remis en cause par le journal *Le Monde* pour « un scénario trop explicatif [et] de rebondissements attendus »²¹. *Youth*, quant à lui, a occupé à sa sortie pendant sept jours la première place du box-office et a généré plus d'un milliard de yuans (environ 125 millions euros) en deux semaines, en attirant non seulement des spectateurs jeunes, principaux clients du cinéma, mais aussi des personnes âgées en leur rappelant leur jeunesse²². Il a par ailleurs reçu 39 prix et nominations dans divers festivals à travers l'Asie, entre autres les prix du meilleur film du 12^e Asian Film Awards et du 9^e China Film Director's Guild Awards.



Fig. 20 Xiaoping dansant en état confusionnel dans *Youth* de Feng Xiaogang (2017)

De nombreux créateurs culturels chinois d'aujourd'hui ont traversé personnellement les mouvements prolétariens particulièrement rudes (comme la « Révolution culturelle ») et la réforme de l'économie du marché à partir des années 1970, qui est considérée par beaucoup comme la fin de l'objectif socialiste et qui a entraîné des bouleversements importants dans la société chinoise, notamment un chômage massif et un écart de richesse croissant²³. Ces expériences traumatisantes ont profondément marqué leurs œuvres, celles-ci montrent souvent une réflexion autour

²⁰ KRISTEVA Julia, *中國婦女 [Des Chinoises]*, Tongji University Press, 2010, p. 107.

²¹ « “La Ligne droite” : la course contre la fatalité », *Le Monde.fr*, 08.03.2011. En ligne: <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/08/la-ligne-droite-la-course-contre-la-fatalite_1489856_3476.html>, consulté le 16.09.2020.

²² 《芳华》中老年观众最有共鸣 冯小刚如愿获同龄人认可 [*Youth* trouve le plus d'écho auprès des spectateurs d'âge moyen et plus âgés, et Feng Xiaogang reçoit l'appréciation des gens de son âge comme prévu. <<http://ent.people.com.cn/n1/2017/12/11/c1012-29697841.html>>, consulté le 16.05.2023.

²³ KERNEN Antoine, *La Chine vers l'économie de marché : les privatisations à Shenyang*, Paris, Karthala, 2004.

de l'égalité sociale et une sympathie envers les souffrances du peuple des échelons sociaux les plus bas face à l'époque qui change. Ainsi s'est formé dans le domaine littéraire un courant puissant appelé *Shanghen Wenxue* (« littérature des cicatrices »)²⁴. Au cinéma, Feng Xiaogang, né en 1958, l'un des cinéastes les plus connus en Chine, peut être considéré comme un représentant de cette tendance. Il montre toujours un grand enthousiasme pour les gens les plus démunis et ne manque pas de les transformer en personnages « reflétant les émotions publiques d'une époque »²⁵. Les femmes en font une partie importante. Son œuvre précédant *Youth*, intitulée *I am not Madame Bovary* (2016), met en scène une paysanne qui, plongée dans la misère financière après le divorce, cherche durement la justice malgré la bureaucratie omniprésente. « Sa quête acharnée de la justice dans un système totalement truqué contre l'individu ridiculise sans réserve la société et les autorités chinoises²⁶ », commente Patrick Frater dans le magazine anglophone *Variety*. Ces femmes devant la caméra de Feng dépassent en effet leur identité féminine et reflètent les caractéristiques culturelles de leur communauté²⁷.

La Ligne droite et *Youth* présentent deux héroïnes qui prennent en main leur destin et cherchent activement à sortir de leur condition sociale par la pratique sportive. Elles ne ressemblent guère aux filles bourgeoises du XIX^e siècle qui pratiquaient l'équitation pour rivaliser d'élégance, ni aux femmes de l'entre-deux-guerres qui participaient à des activités physiques modérées en vue d'une meilleure maternité²⁸. Leur lutte pour l'ascension sociale orne le portrait de la femme nouvelle de notre siècle. Ce constat rejoint l'opinion de Jane Gaines selon laquelle les femmes, outre la discrimination en raison du sexe, souffrent d'abord de l'exploitation de la

²⁴ CHEN, 伤痕·苦难·革命--“伤痕文学”中的革命集体记忆书写 [*Trauma, Suffering, Revolution : The writing of the revolution's collective memory of the Trauma Literature*], op. cit., 2014.

²⁵ CHEN Yang, « 饱含深情的时代小人物——浅析冯小刚电影中的人文关怀 [les petits gens reflétant les émotions collectives d'une époque : les valeurs humaines dans les films de Feng Xiaogang] », *Da Zhong Wen Yi* (22), 2010, pp. 156-157.

²⁶ FRATER Patrick, « Chinese Director Feng Xiaogang Survives Attacks on His Reputation », *Variety*, 05.11.2017, <<https://variety.com/2017/biz/news/youth-chinese-director-feng-xiaogang-survives-attacks-on-his-reputation-1202606951/>>, consulté le 26.05.2020.

²⁷ TAO Ye, 刀刃上的舞者: 冯小刚电影研究 (*Danseur sur le couteau : études sur les films de Feng Xiaogang*), 上海三联书店(Shanghai Joint Publishing), 2007, p. 174.

²⁸ LOUVEAU Catherine, « Inégalité sur la ligne de départ : femmes, origines sociales et conquête du sport », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* n° 23 (1), 2006, pp. 119-143.

classe supérieure²⁹. La comparaison entre ces deux longs-métrages français et chinois met tout de même en exergue les différentes inclinations des cinéastes des deux pays, et révèle ainsi les différentes réalités sociales qui marquent leur création. Dans un cinéma français traditionnellement appartenant à la classe « cultivée »³⁰, les réalisateurs tâtent timidement le terrain afin de représenter les sportives ambitieuses qui transgressent les normes sociales. En revanche, leurs homologues chinoises, ayant traversé un mouvement socialiste radical et sa désillusion, semblent plus à l'aise dans l'expression du malheur humaine partagée par les hommes et les femmes de la classe exploitée, et ce pourtant sans oser directement remettre en cause les autorités. En effet, *Youth* n'est pas le seul film de sport qui s'attache à cette lutte sociale : se classent à côté de lui *Woman Soccer Player 9* de Xie Jin (2001) qui représente des footballeuses des années 1990 s'adaptant durement à l'économie de marché et recherchant le financement pour remonter leur équipe, ou bien *40 000 Kilometers* de Keke (2017) et *Leap* de Peter Chan (2020) que nous analyserons dans les parties suivantes. Cela dit, une autre image de la nouvelle sportive est beaucoup moins explorée par le cinéma chinois : la lesbienne.

2/ Le lesbianisme dans le monde sportif : une absence chinoise ?

Le terme « lesbianisme », né au XIX^e siècle pour désigner « les relations érotiques entre femmes »³¹, trouve son origine dans le nom de l'île Lesbos où vivait Sappho, la première poétesse grecque du VII^e-VI^e siècle av. J.-C., connue pour ses poèmes exprimant son attirance pour les jeunes filles³². Les sentiments lesbiens alimentent la création littéraire et artistique à travers le temps et le monde, que cela soit des auteures qui expriment directement leur amour pour d'autres femmes – comme la poétesse chinoise Wu Zao, la romancière française George Sand et la peintre américaine Romaine Brooks – ou des œuvres fictionnelles mettant en scène un

²⁹ GAINES Jane, « White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory », *Screen* 29 (4), 09.1988, p. 12.

³⁰ SELLIER, « Gender studies et études filmiques », *art. cit.*, 2005.

³¹ MAMIKO, *Le regard des femmes cinéastes sur la femme dans la société française contemporaine*, *op. cit.*, 2017, p. 132.

³² BROOTEN Bernadette J., *Love Between Women: Early Christian Responses to Female Homoeroticism*, University of Chicago Press, 2009, pp. 30-32.

personnage lesbien, à l'instar du roman *Les Bostoniennes* (1886) d'Henry James. Maints chercheurs voient dans ces représentations saphiques une tendance féministe, parce que, comme Tania Navarro Swain l'affirme, le lesbianisme est une déviance de l'imaginaire hégémonique et « ouvre des brèches dans le bloc monolithique de l'hétérosexualité »³³. Citons comme exemple Gisela Kozak Rovero avec ses études sur la littérature lesbienne du Venezuela³⁴, Sabrina Maiorano intéressée par la représentation du sadomasochisme lesbien en art contemporain³⁵, Adelin E. Leménager qui tisse le lien entre les Amazones et les lesbiennes à travers des affiches³⁶, et aussi Anne Crémieux pour son article intitulé « Exploitation Cinema and the Lesbian Imagination »³⁷. Les homosexuelles offrent une nouvelle image féminine, celle de la femme libérée de l'hétéronormativité.

Le lesbianisme est un sujet fréquent dans le milieu du sport féminin. Si le sport, hétérosexiste, nourrit le stéréotype lesbien à l'encontre des femmes athlètes³⁸, il encourage aussi, à en croire Jayne Caudwell, la subjectivité physique et permet ainsi de faire évoluer les mentalités sur le corps, la sexualité et la position sociale des femmes³⁹. Les films de sport sont ainsi devenus un terrain privilégié pour visualiser de nouvelles identités sexuelles⁴⁰, rendant visibles les lesbiennes qui, « au sein de la société viriarcale⁴¹, [...] sont doublement invisibles, en tant que femmes d'abord puis

³³ SWAIN Tania Navarro, « La recherche féministe francophone : Langue, identités et enjeux », in: *Théories féministes et lesbianisme. Où en sont les enjeux identitaires ?*, Sous la direction de Fatou Sow, Editions Karthala, 2009 (Hommes et sociétés), p. 133.

³⁴ ROVERO Gisela Kozak, « Le lesbianisme au Venezuela est une affaire de peu de pages : littérature, Nation, féminisme et modernité », *Problèmes d'Amérique latine* N° 84 (2), ESKA, 30.05.2012, p. 113-128.

³⁵ MAIORANO Sabrina, « Sexualités lesbiennes alternatives en art contemporain : sadomasochisme lesbien et gode-ceinture dans les oeuvres de Catherine Opie et Tejal Shah », in: *Cahiers de l'IREF (Féminismes et luttes contre l'homophobie)*, Sous la direction de Line Chamberland, Caroline Désy et Lori Saint-Martin, IREF (Institut de recherches et d'études féministes), 2016 (Agora 7), p. 109-118.

³⁶ LEMÉNAGER Adelin.e, « Construction d'une histoire et d'une esthétique lesbienne et féministe à travers la réinterprétation du mythe des Amazones », in: *Nouveaux Imaginaires du Féminin*, Nice, France, 2017.

³⁷ CRÉMIEUX Anne, « Exploitation Cinema and the Lesbian Imagination », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal* (2), 15.12.2015.

³⁸ KAUER Kerrie J., « Queering Lesbian Sexualities in Collegiate Sporting Spaces », *Journal of Lesbian Studies* 13 (3), 13.07.2009, pp. 306-318.

³⁹ CAUDWELL Jayne, « Girlfight and Bend it Like Beckham: Screening Women, Sport, and Sexuality », *Journal of Lesbian Studies* 13 (3), 13.07.2009, pp. 255-271.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Alain Brassart préconise l'usage du mot « viriarcat » qui signifie le pouvoir des hommes en général – qu'ils soient pères ou non, que les sociétés soient patrilinéaires, patrilocales ou non – sur les femmes et les enfants, afin de remplacer le terme « patriarcat » connotant le pouvoir des pères.

en tant que lesbiennes »⁴². Néanmoins, un décalage important s’observe entre la France et la Chine en ce qui concerne la visibilité des lesbiennes dans les films de sport. Parmi les vingt films français étudiés dans cette thèse, quatre abordent le sujet du lesbianisme en lui donnant plus ou moins d’importance : *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma (2007), *Fais danser la poussière* de Christian Faure (2010), *Une Belle équipe* de Mohamed Hamidi (2020) et *La Danseuse* de Stéphanie Di Giusto (2016). Du côté chinois, il n’y a qu’un seul long-métrage parmi les vingt-deux examinés – *Never say die* de Song Yang et Zhang Chiyu (2017) – qui contient de très brèves scènes lesbiennes et foncièrement ambiguës. À partir de ces cinq films, nous tenterons d’analyser les diverses représentations lesbiennes dans les films de sport français avant d’expliquer cette étonnante absence chinoise.

Dans l’échantillon français, on constate tout d’abord une envie manifeste de normaliser le lesbianisme en le présentant comme un aspect parmi d’autres de la complexité féminine. Il ne s’agit pas d’une tendance nouvelle dans le cinéma : Masuda Mamiko a déjà souligné que, dans les films d’Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini, les questions de sexualité sont en lien avec la subjectivité féminine et offrent « la possibilité d’une objectivation positive de la complexité de la figure féminine »⁴³. Dans *Fais danser la poussière* de Christian Faure (2010), fiction adaptée du roman autobiographique de Marie Dô, différentes orientations sexuelles sont mises en parallèle avec la diversité culturelle. Petite métisse élevée par sa mère bretonne, Maya (Tatiana Seguin) n’a jamais connu son père d’origine africaine et se sent esseulée dans une communauté exclusivement blanche, dans la France des années 1960. La solitude s’aggrave après le remariage de sa mère avec un Français attaché aux valeurs conventionnelles. Rejetée par la famille de son beau-père, Maya se tourne alors vers sa nouvelle passion, la danse, qui lui offre l’occasion de partir aux États-Unis et de découvrir une culture foncièrement différente. C’est dans ce contexte que la jeune danseuse découvre la frénésie américaine du « Black » et s’engage dans une relation lesbienne éphémère. Le lesbianisme est ainsi représenté dans ce téléfilm comme une rupture avec les

⁴² BRASSART Alain, « La représentation de l’homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexion », *Double jeu. Théâtre / Cinéma* (5), 01.04.2009, pp. 97-112.

⁴³ MAMIKO, *Le regard des femmes cinéastes sur la femme dans la société française contemporaine*, op. cit., 2017.

« normes » de la société française, qui sont non seulement hétéronormatives, mais aussi racistes.

Naissance des pieuvres (2007), quant à lui, mêle le lesbianisme avec les turbulences de l'adolescence. Dans son tout premier long-métrage, Céline Sciamma met en scène différentes angoisses de l'adolescence féminine, notamment en ce qui concerne la forme physique, les émotions sentimentales et la virginité. Elle présente une image originale des filles adolescentes, qui est autre que le stéréotype représenté dans les films français, c'est-à-dire « une femme-enfant de type Lolita, un objet de désir sexuel destiné à provoquer le voyeur masculin et à contourner le défi et la menace de la sexualité féminine adulte »⁴⁴. Les relations lesbiennes entre Marie et Floriane sont nourries par un environnement propice, celui du sport aquatique. Enveloppante et berçante, l'eau est marquée d'un caractère féminin et engendre souvent une sensation d'intimité. Gaston Bachelard compare cette matière à une « jeune fille dissoute », en citant un roman de Novalis : « Chaque onde du délicieux élément se collait à lui étroitement ainsi qu'une douce poitrine »⁴⁵. Cette intimité touche les couples hétérosexuels aussi bien que les amoureux homosexuels, parce que l'eau, caractérisée par l'ambiguïté de sa surface, sa transparence et sa réflexion, peut servir de métaphore pour le désir mouvant⁴⁶. Dans *Naissance des pieuvres*, cet aspect sensuel de l'eau est renforcé par les pratiques sportives. Tout au début du film, la compétition de natation synchronisée offre une occasion pour la rencontre de deux filles. En tant que spectatrice, Marie contemple passionnément les mouvements de Floriane. « La caméra alterne la natation synchronisée et le gros plan de Marie, en révélant progressivement l'attrance de Marie pour la capitaine de l'équipe, Floriane », écrit par exemple Sophie Belot⁴⁷. Plus tard, Marie adhère à l'équipe de natation synchronisée, ce qui multiplie les contacts étroits entre les deux adolescentes tels que le fait de se montrer nues au vestiaire et de peigner les cheveux de l'autre.

⁴⁴ TARR Carrie et ROLLET Brigitte, *Cinema and the Second Sex: Women's Filmmaking in France in the 1980s and 1990s*, Bloomsbury Publishing, 2016, p. 37.

⁴⁵ BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 150.

⁴⁶ TASEVSKA Tamara, *Intimate Spaces in Francois Ozon's Swimming Pool*, Miami University, 2014. En ligne: <https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:miami1408096845>, consulté le 01.09.2020.

⁴⁷ BELOT Sophie, « Céline Sciamma's *La Naissance des pieuvres* (2007): Seduction and be-coming », *Studies in French Cinema* 12 (2), 01.01.2012,

En plus de la métaphore de la proximité interpersonnelle, l'eau dans *Naissance des pieuvres* est aussi un symbole de la complexité interne de la femme. Cette matière a non seulement une surface, mais aussi une profondeur. Comme le montre la succession de deux plans dans *Naissance des pieuvres*, ce qui est visible au-dessus de la surface d'eau, ce sont les sourires de poupée et la danse délicate, alors que ce qui est caché en dessous, ce sont des dizaines de cuisses s'agitant de toutes leurs forces comme les tentacules des pieuvres. Cette scène un peu dérangeante qui n'a rien à voir avec la délicatesse du tableau hors de l'eau, tel est le décalage entre la radieuse jeunesse et les troubles psychologiques que traverse chaque adolescent (Fig. 21). Pour la réalisatrice, la natation synchronisée est bien une excellente métaphore pour illustrer ce dur travail qui consiste à être une adolescente⁴⁸. Sophie Belot précise aussi : « en centrant sur les gestes des filles brisant la surface de l'eau, la caméra met en avant la réversibilité de la surface et de la profondeur du corps »⁴⁹.



Fig. 21 Au-dessus et en dessous de la surface d'eau dans *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma (2007)

D'ailleurs, cette effervescence pubère est déjà suggérée par le titre, d'autant plus que le film ne parle pas du tout de la pieuvre ni d'aucun autre animal aquatique. Céline Sciamma a expliqué le choix du titre dans une interview :

Pour moi, la pieuvre est ce monstre qui grandit dans notre ventre quand nous tombons amoureux, cet animal maritime qui lâche son encre en nous. C'est ce qui arrive à mes personnages dans le film, trois adolescentes, Marie, Anne et Floriane. Et justement, la pieuvre a pour particularité d'avoir trois cœurs⁵⁰.

⁴⁸ « Interview - Céline Sciamma », *The List*, 13.03.2008, <<https://film.list.co.uk/article/6997-interview-celine-sciamma/>>, consulté le 05.06.2020.

⁴⁹ BELOT, « Céline Sciamma's *La Naissance des pieuvres* (2007) », *art. cit.*, 2012.

⁵⁰ « Interview - Céline Sciamma », *doc. cit.*, 2008.

Le titre a donc au moins deux sens. D'une part, les sensations délicates remuant à l'intérieur des adolescentes sont comparées aux tentacules qui s'agitent et s'entremêlent ; d'autre part, les trois filles peuvent s'allier comme le triple cœur de la pieuvre pour tisser ensemble une image plus complète et représentative d'une jeune femme, celle qui éprouve toutes leurs émotions : complexe envers son corps, anxiété face aux regards d'autrui, attirance (homo)sexuelle pour quelqu'un d'inaccessible... Comme ce sur quoi insiste la réalisatrice, ce film ne doit en aucun cas être classé dans les films homosexuels, car cette fascination pour le même sexe n'est qu'un aspect de la période de l'adolescence où tout désir est possible⁵¹. Cette attitude de Céline Sciamma s'accorde en outre avec celle de Marie Dô, scénariste de *Fais danser la poussière* et auteur du livre à son origine. « L'homosexualité dans mon livre est normale. Et c'est une façon de regarder le monde », affirme Marie Dô⁵². Une telle délicatesse pourrait expliquer pourquoi *Naissance des pieuvres* a été présenté à la section « Un Certain Regard » du Festival de Cannes en 2007, et a remporté plus tard le prestigieux Prix Louis-Delluc 2007.

Outre les films mettant directement en scène un rôle ou une scène homosexuelle, certains autres films ridiculisent les clichés lesbiens dont les femmes sportives ont longtemps été l'objet. C'est ce que nous remarquons dans *Une Belle équipe* de Mohamed Hamidi (2020). Citons une conversation entre Marco (Kad Merad), l'entraîneur du club, et Mimil (Alban Ivanov), l'un des joueurs suspendus :

Mimil : elles jouent très très bien, les filles. Moi ma préférée, c'est Cindy. J'espère juste qu'elle ne va pas devenir lesbienne.

Marco : (il rit) attends, pourquoi tu dis ça ?

Mimil : je sais pas. Mais il paraît que quand les filles jouent au foot, elles deviennent toutes lesbiennes.

Marco : (en plaisantant) ah, mais tiens tu n'as pas tort hein. Maintenant que tu le dis, tu sais, hier je suis entré dans le vestiaire, je ne voyais pas bien à cause de la vapeur des douches, et là il y en avait une, et je crois que c'est Cindy d'ailleurs, elle s'approchait d'une joueuse, là elle commençait à la caresser, (Mimil : oh là là là là ...) caresser doucement, les tétons et tout...

Mimil : tu vois, je te l'ai dit, et après ?

Marco : après c'était chaud ! elles s'embrassaient, elles respiraient fort...

⁵¹ ANTHEAUME Alice, « Tout le monde, dans la salle, doit être une fille de 15 ans », *20minutes*, 18.05.2007, consulté le 26.06.2020.

⁵² BOCANDÉ Anne, « Dancing Rose : transmission et sublimation de la douleur : Entretien d'Anne Bocandé avec Marie Dô. », *Africultures*, 10.03.2013, <<http://africultures.com/dancing-rose-transmission-et-sublimation-de-la-douleur-11383/>>, consulté le 09.06.2020.

Mimil : ah c'est des coquines hein.

De ce dialogue se dégage d'abord l'idée reçue – elle est vieille, mais continue de circuler – selon laquelle « les filles qui jouent au foot deviennent toutes lesbiennes ». En réalité, « le principal stéréotype dont souffrent les femmes sportives, comme le dit Anthony Mette, notamment les femmes évoluant en sport collectif ou dans des sports “masculins”, est le “label lesbien” »⁵³. Le soupçon de lesbianisme sert certainement de prétexte pour intimider les femmes « viriles », mais fait aussi l'objet du fantasme sexuel de l'homme : preuve en est le fort intérêt de Mimil et la description imaginaire de Marco. Une enquête réalisée par l'Institut français d'opinion publique (IFOP) en mars 2018 révèle en effet que la relation sexuelle de lesbiennes est un fantasme qui touche 65 % des hommes français contre 17% seulement des Françaises⁵⁴.

Cette comédie de Mohamed Hamidi contient en effet de nombreux clichés vis-à-vis des femmes athlètes. Toutefois, ils ne sont en rien misogynes, le processus de la création filmique et le contexte narratif étant pris en compte : le réalisateur Mohamed Hamidi a lui-même collecté des critiques misogynes subies quotidiennement par des joueuses réelles pour les critiquer dans son film⁵⁵. S'il opte pour une « stéréotypisation », méthode comique reposant sur « le partage de références communes facilement saisissables et identifiables »⁵⁶, il ne prend pas pour cibles les femmes athlètes, mais plutôt les hommes machistes qui les rabaisent et les chosifient. « Si j'ai choisi ce thème du foot, précise-t-il, c'est parce que je considère que c'est encore un sport très macho, une vraie chasse gardée masculine. »⁵⁷ C'est ainsi que *La Provence* considère qu'il s'agit d'un film où « les femmes gagnent du terrain »⁵⁸. *Le*

⁵³ METTE Anthony, *Normativité de l'acceptation de l'homosexualité dans le sport : étude des déterminants psychologiques, interpersonnels et environnementaux des attitudes des sportifs envers les gays et les lesbiennes*, Thèse de doctorat, Bordeaux, 2014, p. 69.

⁵⁴ « Enquête sur les fantasmes autour du sexe entre femmes », *IFOP*, consulté le 09.06.2020.

⁵⁵ DJEMAI Hichem, « Une Belle Équipe : « Ce sont des anecdotes qui m'ont été racontées par les joueuses » », *Coeurs de foot*, consulté le 11.06.2020.

⁵⁶ DELAPORTE, « Du stéréotype dans la comédie française contemporaine », *art. cit.*, 2017.

⁵⁷ « Sur les écrans de cinés, Une belle équipe », *Ouest-France*, Lorient, 17.01.2020, p. 13.

⁵⁸ GABELLEC Gwenola, « Marseille : “une belle équipe” : quand les femmes gagnent du terrain », *La Provence*, Marseille, 13.01.2020, p. 2.

Figaro apprécie également : « Pour une fois, [Mohamed Hamidi] offre de beaux et premiers rôles à la gent féminine. »⁵⁹

Bien que la plupart des films français dans notre corpus montrent une attitude ouverte et progressiste envers le lesbianisme – s'ils en parlent –, il existe tout de même un drame ayant suscité de graves critiques contre son éventuel caractère lesbophobe. Il s'agit de *La Danseuse* de Stéphanie Di Giusto (2016), biopic qui retrace l'histoire d'une célèbre danseuse homosexuelle, Loïe Fuller. Dans le film, après la mort brutale de son père, la jeune Loïe Fuller (Soko) quitte le grand Ouest américain et part vivre avec sa mère à New York, où elle commence à mettre en œuvre son rêve de danseuse en attirant l'attention d'un dandy français, Louis d'Orsay (Gaspard Ulliel). En apprenant que sa chorégraphie est plagiée par une collègue, Loïe Fuller vole de l'argent à Louis pour traverser l'océan et présenter son talent aux Parisiens. En France, grâce au soutien de Gabrielle Bloch (Mélanie Thierry), la danseuse se distingue rapidement par son style unique, avant d'être anéantie par la trahison d'Isadora Duncan (Lily-Rose Depp), qui profite de l'amour de Loïe pour monter sur le devant de la scène.

Ce biopic est jugé hétérocentrique pour des entorses importantes concernant les relations amoureuses de la danseuse lesbienne. En comparaison avec la biographie de la danseuse rédigée par Giovanni Lista⁶⁰, la longue relation amoureuse très documentée entre Loïe Fuller et Gabrielle Bloch est éludée dans le film, et cette dernière est réduite à une simple collaboratrice. À la place, c'est Isadora Duncan, la rivale de Loïe Fuller, qui joue le rôle de sa compagne homosexuelle. La seule scène d'érotisme lesbien est même caractérisée par l'humiliation : Isadora, faisant semblant de vouloir faire l'amour avec Loïe Fuller, l'abandonne après l'avoir déshabillée. Une autre adaptation controversée concerne le rôle de Louis d'Orsay, le personnage masculin fictif ajouté par la réalisatrice. Ses comportements paraissent si intrusifs – comme le fait de s'inviter dans la baignoire de Loïe Fuller – que l'association féministe FièrEs les critique ouvertement : « Outrepasser le consentement d'une personne, insister et s'imposer, jusqu'à faire céder, n'a rien de romantique ni

⁵⁹ SIMON Nathalie, « Une belle équipe, le film qui renvoie les hommes dans leurs buts », *Le Figaro*, 15.01.2020, p. 32.

⁶⁰ LISTA Giovanni, *Loïe Fuller : Danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann, 1994.

d'érotique. Ce sont des rapports de domination sexistes, qui portent un nom : la culture du viol »⁶¹. Comme Céline Sciamma et Marie Dô, Stéphanie Di Giusto ne veut pas que son film soit considéré comme un film homosexuel, mais son explication semble moins favorable aux thèses des groupes LGBT et féministes. « L'idée n'était pas de faire *La Vie d'Adèle* », a-t-elle affirmé lors d'un débat sur ce sujet. Elle a également expliqué qu'elle avait créé le personnage de Louis d'Orsay parce qu'elle avait « besoin d'une présence masculine dans ce film peuplé de femmes »⁶². La réticence de la réalisatrice envers l'amour homosexuel reflète de fait un lesbianisme « à la fois objet de fascination et de mépris⁶³ » qui n'est pas rare dans les productions littéraires ou artistiques françaises⁶⁴.

Appréciés ou critiqués, les films français présentent une gamme variée de sportives lesbiennes, en net contraste avec le cinéma chinois, quasiment muet sur ce sujet. Parmi les vingt-deux longs-métrages chinois sélectionnés, *Never say die* est le seul qui aborde légèrement cette question, et d'une manière très ambiguë de surcroît. L'unique brève scène à caractère lesbien se situe au moment où Ma Xiao (avec l'âme d'Edison dans son corps) entre dans les bains publics pour femmes. Elle regarde les corps féminins de manière obscène et déploie un maximum d'effort pour profiter de la situation, comme augmenter la température du sauna pour que les utilisatrices enlèvent leurs habits, masser une autre fille ou bien mouiller les femmes dans la salle avec de l'eau. La scène regroupe donc de nombreuses images érotiques entre femmes, mais il est effectivement difficile de parler explicitement d'une scène homosexuelle. Le jeu de l'actrice – une extase exagérée, des expressions clownesques et un comportement barbare – présente une image tellement éloignée de celle d'une journaliste élégante que les spectateurs ne peuvent pas oublier une seconde l'esprit masculin qui habite ce corps. La présence spirituelle du boxeur est renforcée par le plan du film qui présente Ma Xiao tenant une lance à eau entre ses jambes, une scène qui évoque sans ambiguïté un sexe masculin en éjaculation (Fig. 25), sans parler de la

⁶¹ « Lettre ouverte à Stéphanie di Giusto, réalisatrice de « La Danseuse », de la part de FierEs », *FierEs*, 19.10.2016, <<https://fieres.wordpress.com/2016/10/19/lettre-ouverte-a-stephanie-di-giusto-realisatrice-de-la-danseuse-de-la-part-de-fieres/>>, consulté le 24.07.2020.

⁶² FONVIEILLE Aude, « Chronique de la lesbophobie ordinaire », *Club de Mediapart*, consulté le 25.07.2020.

⁶³ FISHER DOMINIQUE D., « A propos du "Rachildisme" ou Rachilde et les lesbiennes », *Nineteenth-Century French Studies* 31 (3/4), 2003, JSTOR, pp. 297-310.

⁶⁴ *Ibid.*

musique de fond, « Y.M.C.A. » de Village People, qui répète plusieurs fois le mot *young men*. Il faut ajouter que les deux réalisateurs, Song Yang et Zhang Chiyu, respectivement réalisateur et scénariste de la comédie théâtrale originale, n'avaient aucune intention de construire un rôle lesbien. Pour eux, cette scène sur l'adaptation des deux protagonistes se trouve au début du film et a davantage pour fonction de présenter les relations entre différents personnages⁶⁵ que d'aborder la question sexuelle. Nous pouvons ainsi conclure que la scène dans les bains publics semble davantage satisfaire le voyeurisme masculin sur les corps féminins que défendre un point de vue sociétal. « Cela est aussi sexy que l'imagination de n'importe quel garçon adolescent », commente un blogueur⁶⁶.

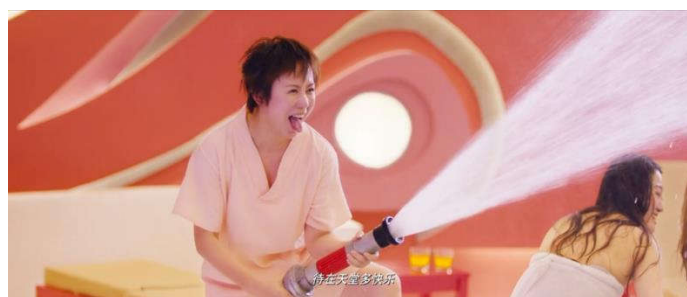


Fig. 22 Ma Xiao (avec l'âme d'Edison dans le corps) dans les bains publics des femmes dans *Never say die* de Song Yang et Zhang Chiyu (2017)

Non seulement le lesbianisme, mais l'homosexualité en général est très peu évoquée dans le cinéma de la Chine continentale. S'il existe toujours un petit nombre de films d'auteur décrivant les relations homosexuelles tels qu'*Histoire d'hommes à Pékin* de Stanley Kwan (2001) et *Fish and elephant* de Li Yu (2001), il faut attendre l'année 2008 pour que le premier figurant explicitement homosexuel soit mis en scène par un film grand public (*If you are the one* de Feng Xiaogang, 2008)⁶⁷, et

⁶⁵ MU Xi, « 哈哈，《羞羞的铁拳》就是要拍一部喜剧啊！导演专访 [Hahaha, Never say die a pour objectif de faire une comédie: interview des réalisateurs] », *Douban*, 16.10.2017, <<https://www.douban.com/note/641328185/>>, consulté le 05.08.2020.

⁶⁶ LUNDEGAARD Erik, « Movie Review: Never Say Die (2017) », 05.11.2017, <<http://eriklundegaard.com/item/movie-review-never-say-die-2017>>, consulté le 31.07.2020.

⁶⁷ ZHANG Lu, *密柜影像：中国内地酷儿电影的话语困境和发展走向 (Cabinet Image: The Discourse dilemma and development Trend of queer cinema on mainland China)*, Master en art flimique, Southwest University, 2016, p. 20.

l'expression des sexualités minoritaires dans le cinéma chinois d'aujourd'hui restent très discrète et détournée⁶⁸.

Alors quelles sont les causes de cette absence chinoise relative aux les films homosexuels par rapport à la France ? Il convient tout d'abord de signaler que l'homosexualité existe de longue date en Chine. La Chine possède, comme la France, une longue tradition patriarcale basée sur l'hétérosexualité, mais ceci sans exclure les homosexuels de la société. Au contraire, les pratiques homosexuelles remontent loin dans l'histoire chinoise et étaient même en vogue parmi les hommes de la classe supérieure à certaines époques⁶⁹. À cause du statut inférieur des femmes en Chine ancienne, le lesbianisme prend une forme plus subtile que l'homosexualité masculine⁷⁰. Zaizhou Zhang mentionne toutefois des « lesbiennes malgré elles » sous la pression patriarcale : il s'agit des femmes entretenant des relations sexuelles avec d'autres femmes par manque de vie conjugale ou pour satisfaire la prédilection érotique des hommes⁷¹. À l'heure actuelle, les statistiques rendues publiques en 2004 par le ministère chinois de la Santé recense 2 % à 4 % des Chinois homosexuels⁷², et une enquête publiée par *Blued*, un réseau social chinois à destination de la communauté homosexuelle, en compte 69 millions en 2015, soit environ 5 % de la population totale⁷³. Bien que les méthodologies de ces enquêtes ne soient pas précisées (par exemple, nous ne savons pas si les bisexuels sont comptés comme homosexuels), la proportion d'habitants homosexuels de la Chine ne s'écarte que peu de celle de la France – un sondage réalisé en 2019 par l'IFOP montre que 3,2 % des Français s'assument homosexuels et 4,8 % se revendiquent comme bisexuels⁷⁴.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁹ ZHANG Wenting, « 论“男风”在魏晋南北朝上层社会的盛行 [la vogue de l'homosexualité au sein de la classe supérieure en Chine de 220-589] », *Central China Normal University Journal of Postgraduates* 23 (02), 2016, pp. 122-126+136.

⁷⁰ ZHANG Zaizhou, *暧昧的历程：中国古代同性恋史 [Un Parcours subtil : l'histoire de l'homosexualité de la Chine antique]*, Zhongzhou Guji, 2001, p. 724.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 728-729.

⁷² LI Jin et LIU Zhe, « 大学生同性性倾向者的现状调查与分析 [Investigation and analysis of the current situation of college students with homosexual orientation] », *Chinese Journal of Human Sexuality* 23 (12), 2014, pp. 89-93.

⁷³ « *Blued* : 2015 年中国同志社群大数据白皮书 [Blued : livre blanc sur les big data de la communauté homosexuelle chinoise 2015] », 01.2016, <<https://kknews.cc/tech/389xgy8.html>>, consulté le 12.08.2020.

⁷⁴ Étude Ifop pour la Fondation Jasmin Roy Sophie Desmarais réalisée par questionnaire auto-administré en ligne du 29 mai au 3 juin 2019 auprès de 3 013 personnes, représentatif de la

Cette présence homosexuelle ne reste pas sans écho dans les créations littéraires de la Chine. Le *Classique des vers*, un recueil de trois cents poèmes écrits entre les XI^e et V^e siècles av. J.-C., contient déjà des textes sur l'attirance entre des personnes de même sexe⁷⁵. La dynastie Yuan (1271-1386), période de prospérité théâtrale, ainsi que les dynasties Ming (1368-1644) et Qing (1636-1912), toutes deux l'âge d'or du roman, voient naître de nombreux textes ayant des contenus homosexuels⁷⁶. Aujourd'hui, *Jjwxc.net*, célèbre plate-forme de romans en ligne dont les utilisateurs sont majoritairement féminins, propose plus 60 000 romans numériques sur le lesbianisme et environ 100 000 portant sur l'homosexualité masculine, sur un total de 5 millions d'œuvres romanesques⁷⁷.



Fig. 23 Un prostitué, son client masculin et le proxénète : photo tirée de *Bian Er Chai*, roman chinois d'un auteur anonyme paru en 1639⁷⁸

Par rapport à cette abondance littéraire, l'homosexualité est néanmoins peu visible au cinéma chinois, étant considérée comme une « anomalie » par le gouvernement actuel. « Depuis l'établissement de la nouvelle Chine, l'homosexualité disparaît complètement du discours public », remarque Wei Wei⁷⁹. En effet, tandis

population française âgée de 18 ans et plus, <https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2019/06/116079_Ifop_FJR_2019.06.24.pdf>, consulté le 12.08.2020.

⁷⁵ ZHANG, *Un Parcours subtil*, op. cit., 2001, p. 3-4.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁷ Données collectées en 2020.

⁷⁸ WU Mark Stevenson Cuncun (éd.), *Homoeroticism in Imperial China: A Sourcebook*, London, Routledge, 2012, p. 179.

⁷⁹ WEI Wei, « 从符号性灭绝到审查性公开：《非诚勿扰》对同性恋的再现 [De l'extinction symbolique à la divulgation censurée : représentation de l'homosexualité dans *If you are the one*] », *Open Times* (02), 2010, pp. 83-99.

que le contenu homosexuel prend de plus en plus de poids dans les films français à partir des années 1960⁸⁰, il fait toujours l'objet d'une interdiction de l'Administration nationale de la radiodiffusion, du cinéma et de la télévision en Chine. Faute de réglementation portant directement sur l'homosexualité dans le cinéma public, les *Dispositions générales sur le contenu des séries télévisées* (2015) et les *Dispositions générales sur le contenu des émissions audiovisuelles en ligne* (2017) ont instauré la prohibition totale des « relations sexuelles anormales », y compris l'homosexualité. Sous cette pression de la censure, l'amour homosexuel devient un tabou des films tout public, soit « une extinction symbolique » pour reprendre l'expression de Wei Wei⁸¹. Les cinéastes qui souhaitent traiter ce sujet ne peuvent s'engager que dans le cinéma indépendant et leurs œuvres sortent généralement en dehors de la Chine continentale. C'est le cas *Fish and elephant*, la toute première fiction lesbienne de la Chine continentale, réalisée par Li Yu, réalisatrice célèbre pour ses documentaires. Après cette tentative révolutionnaire, il a fallu attendre une dizaine d'années pour que d'autres films lesbiens, majoritairement des courts-métrages en ligne, commencent à voir le jour⁸².

Il est intéressant de remarquer que, face aux spectateurs chinois de plus en plus favorables au sujet de LGBT, les films et séries de Chine n'hésitent pas à jouer avec les limites du système en mettant en scène des homosexuels suggérés, à l'instar d'un homme efféminé qui accorde une importance excessive à son apparence ou d'un garçon manqué aux cheveux courts. « L'imbrication du contrôle de l'État et de la course aux capitaux » devient, comme le dit Daphné Richet Cooper, « l'un des grands dilemmes auxquels les médias contemporains chinois doivent faire face »⁸³. Toutefois, ces personnages de sexualité ambiguë ne cessent de susciter la colère de la communauté homosexuelle, car ils sont souvent calqués sur les pires stéréotypes pour faire comprendre aux spectateurs qu'il s'agit d'homosexuels⁸⁴. Pourtant, Li Yinhe,

⁸⁰ BRASSART, « La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexion », *art. cit.*, 2009.

⁸¹ WEI, « De l'extinction symbolique à la divulgation censurée », *art. cit.*, 2010.

⁸² YANG Wenhui, 文化研究视角下的华语女同性恋电影解读 [Analyse des films lesbiens chinois du point de vue d'études culturelles], master, Université de politique et de droit du Nord-ouest, 2018.

⁸³ COOPER Daphné Richet, « La télévision chinoise, entre contrôle de l'État et forces du marché », *Le Temps des médias* n° 13 (2), 2009, pp. 73-85.

⁸⁴ WEI, « 从符号性灭绝到审查性公开 », *art. cit.*, 2010.

sociologue et manifestante féministe chinoise, regarde ces images archétypales d'un point de vue positif. Selon elle, les images des homosexuels dans les films passent par quatre phases : rôles secondaires stéréotypés, rôles secondaires normalisés, rôles principaux des films homosexuels, et finalement, rôles principaux des films en général⁸⁵ – un phasage qui correspond globalement à l'observation d'Alain Brassart sur l'homosexualité dans le cinéma français⁸⁶. Alors que la Chine commence à peine à présenter des rôles homosexuels caricaturaux, les cinéastes français susmentionnés (comme Céline Sciamma) qui refusent de qualifier leur œuvre de film homosexuel prouvent que la France se situe bien dans la quatrième phase, et ce malgré une résistance hétéronormative toujours puissante comme ce que l'on peut observer à travers *La Danseuse* de Stéphanie Di Giusto (2016). Quoi qu'il en soit, de par leurs images des sportives lesbiennes ou pseudo-lesbiennes, les cinémas français et chinois manifestent de façon convergente une évolution du statut de la femme malgré un avancement aux rythmes différents. Cet écart s'observe également dans la troisième figure de sportive libre, la séductrice.

3/ Les athlètes séductrices ou la redéfinition du charme féminin

Le débat public pose parfois comme contradictoire l'émancipation des femmes et la séduction, considérant cette dernière comme un acte de servitude face à l'homme. Ce fut pour cette raison que certaines militantes féministes du XIX^e siècle préconisèrent une « culture puritaine » et une « élégance virile »⁸⁷. Pourtant, les chercheurs plus récents appuient l'idée que la séduction, dans ses différentes formes, incarne les relations entre hommes et femmes et qu'elle ne devrait pas être condamnée, mais réformée⁸⁸. Il s'agit, à en croire Jean Baudrillard, d'un univers où le sexe féminin ne s'oppose pas au sexe masculin, mais le séduit⁸⁹. La séductrice est un rôle fréquent au cinéma, à l'exemple de la femme fatale devenue populaire dans les

⁸⁵ LI Yinhe, « 《非诚勿扰》观后 [Après avoir vu If your are the one] », blogchina, *liyinke*, 30.12.2008, <<http://liyinke.blogchina.com/648760.html>>, consulté le 21.08.2020.

⁸⁶ BRASSART Alain, *L'homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau Monde Editios, 2007.

⁸⁷ ROCHEFORT Florence, « La séduction résiste-t-elle au féminisme ? », in: DAUPHIN Cécile et FARGE Arlette (éds.), *Séduction et sociétés. Approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, pp. 232-237.

⁸⁸ ROCHEFORT, « La séduction résiste-t-elle au féminisme ? », *art. cit.*, 2001.

⁸⁹ BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1988 (L'Espace critique), p. 18.

films noirs au milieu du XX^e siècle. Celle-ci est également considérée par de nombreux chercheurs, dont Mary Ann Doane⁹⁰, Dominique Maingueneau⁹¹ et Mireille Dottin-Orsini⁹², comme un signe de l'émancipation féminine. « Ce type de femme qui n'est pas définissable comme mère, épouse, ou prostituée, peut apparaître simplement comme femme. Étrange "catégorie" à laquelle les hommes s'acharnent vainement à donner un statut », affirme Dominique Maingueneau⁹³. Dans les films de sport, les séductrices sont plus souvent associées aux activités dites « gracieuses » (comme Isadora Duncun de *La Danseuse*, analysée dans le deuxième chapitre), alors que les disciplines plus compétitives constituent de longue date une scène de la virilité. Cela dit, une tendance commune de combiner le sport « dur » et le charme féminin s'observe dans les films français et chinois, prouvant que, comme le dit Florance Rochefort, « la diversité du féminisme à l'égard de la séduction [...] le fait apparaître comme un véritable laboratoire de modernité »⁹⁴ – une modernité française face au male gaze traditionnel et une modernité chinoise vis-à-vis de la mainmise des autorités.

Jeanne Simone (Mina Walravens), footballeuse dans *Comme des garçons* de Julien Hallard (2018), est une typique sportive séductrice qui est habile à capter l'attention des hommes. Sa première apparition dans le film lors du recrutement de l'équipe met déjà l'accent sur sa capacité à séduire. Après une série de brèves scènes plaisantes sur d'autres postulantes, la musique de fond joyeuse s'arrête soudain avec Jeanne se présentant sur la scène (Fig. 24), allumant calmement une cigarette avant de fermer d'un clair clic le couvercle de son briquet métallique rectangulaire – nous comprenons immédiatement que c'est elle qui maîtrise le rythme de l'entretien. La beauté extérieure est son arme la plus manifeste. Elle ressort facilement sur fond gris grâce à son top blanc éblouissant sous l'éclairage, à ses cheveux blonds tombant dans le dos, ainsi qu'à ses lèvres et ongles écarlates, en captivant fermement les regards des figurants masculins derrière la fenêtre et aussi ceux des spectateurs.

⁹⁰ DOANE Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, 1^{re} édition, New York, Routledge, 1991.

⁹¹ MAINGUENEAU Dominique, *Féminin fatal*, Paris, Descartes Ed. HCL, 1999 (Essai).

⁹² DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, B. Grasset, 1993.

⁹³ MAINGUENEAU, *Féminin fatal*, *op. cit.*, 1999, p. 13.

⁹⁴ ROCHEFORT, « La séduction résiste-t-elle au féminisme ? », *art. cit.*, 2001, p. 243.

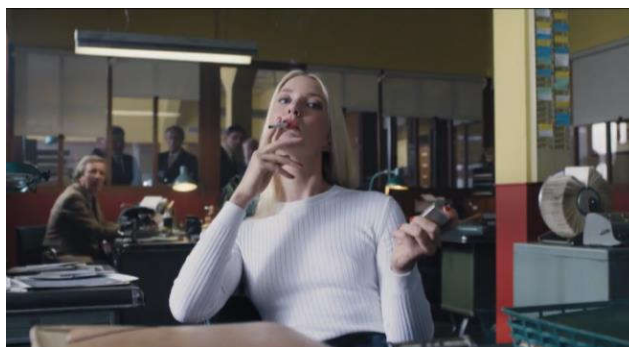


Fig. 24 Entretien de Jeanne Simone dans *Comme des garçons* de Julien Hallard (2018)

Ce charme féminin n'écarte pas les activités physiques. Le sport, pour Jeanne, est d'abord une des façons d'améliorer son apparence corporelle. Elle indique dans l'entretien qu'elle fait partie d'un club d'athlétisme : « L'athlétisme, ça vous garde en forme. Vous trouvez pas ? » L'opinion que « le sport dur nuit à la beauté féminine » n'est pas un cliché périmé, et même des sportives professionnelles d'aujourd'hui s'inquiètent d'une musculature trop développée. Le fait d'insister sur l'effet positif de l'athlétisme sur le sex-appeal, surtout dans les années 1960, met au défi l'archétype de la beauté féminine critiqué par Beatrice Barbusse, soit l'imaginaire collectif « qu'il n'y a qu'une seule façon d'être une femme, celle dominante, qui est au fondement de la hiérarchisation des sexes, de l'infériorisation du genre féminin et de la discrimination »⁹⁵.

Jeanne sait aussi bien profiter du fantasme sexuel des hommes sur le lesbianisme entre sportives⁹⁶. Citons la conversation entre Jeanne et l'entraîneur lors du premier rendez-vous amoureux :

Jeanne : Dans mon club (d'athlétisme), on a plein de copines. C'est comme ça qu'on apprend, tu vois ?

Paul : Qu'est-ce que t'apprends avec tes copines ?

Jeanne : dans le vestiaire, entre nous... (Elle boit, et lui aussi) Tiens, on a envie de se faire du bien, et on se fait du bien.

Au lieu de se mettre à la place de la victime du cliché des sportives, Jeanne instrumentalise ce fantasme érotique masculin comme pour susciter la curiosité de l'homme, en s'assurant l'initiative dans la conversation avec la proie de sa séduction. En prenant l'initiative de séduire, par différentes manières, elle rejette la position

⁹⁵ BARBUSSE Béatrice, *Du sexisme dans le sport*, Paris, Anamosa, 2016, p. 119.

⁹⁶ DAL, « Sportivisation du sexe et sexualisation sportive », *art. cit.*, 2007.

passive de la femme et explore l'expression corporelle sans susciter d'hostilité de la gent masculine. Si séduire est, à en croire Jean Baudrillard, « se produire comme leurre » et « se mouvoir dans un monde enchanté »⁹⁷, Jeanne, en faisant semblé d'être « disponible », dompte les personnages masculins et crée un univers où est temporairement inversée la hiérarchie traditionnelle entre hommes et femmes.

En outre, le film accorde une grande importance au maillot de football, qui y représente une beauté moderne et dynamique. L'équipe de Reims a besoin d'uniformes, alors qu'aucune entreprise ne veut prendre le risque de fabriquer des maillots de football féminin dont le potentiel commercial reste très incertain. Jeanne se présente ainsi comme modèle afin de convaincre le patron de l'enseigne « France mode ». Devant un ventilateur pour renforcer l'effet, elle enlève son imperméable et donne à voir l'uniforme composé d'un T-shirt bleu clair et d'un short bleu marine, éblouissant immédiatement le patron. Nous avons analysé dans le deuxième chapitre les petites tenues sportives qui exposent les corps des personnages féminins au voyeurisme masculin. L'exemple de Jeanne met en exergue que l'exhibition corporelle peut avoir des connotations distinctes et revêt parfois un sens émancipateur. Les vêtements de sport sont un reflet de l'évolution sociale et offrent un point de vue particulier pour étudier les relations sociales entre les sexes masculin et féminin⁹⁸. « Être nu, c'est être soi-même. Être un nu, c'est être pour autrui la vision du nu non reconnu comme être. La nudité se découvre elle-même, mais le nu est donné en spectacle », nuance John Berger⁹⁹. Le choix des vêtements sportifs féminins par les fédérations, affirme Anne Saouter, révèle si elles cherchent plutôt la capacité de la femme à provoquer « des regards concupiscent » ou « la ferveur sportive des tribunes »¹⁰⁰. De la jupe-culotte bouffante au short, les vêtements de sportive ne cessent de se masculiniser et permet une meilleure aisance gestuelle, ce qui « légitime les performances féminines compétitives et rend crédibles les tentatives de record des

⁹⁷ BAUDRILLARD, *De la séduction, op. cit.*, 1988, p. 98.

⁹⁸ JAMAIN-SAMSON Sandrine, *Sport, Genre et Vêtement Sportif : une histoire culturelle du paraître vestimentaire (fin XIXe siècle – début des années 1970)*, Thèse de doctorat, Lyon 1, 2008. En ligne: <<http://www.theses.fr/2008LYO10122>>, consulté le 19.10.2020.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁰ SAOUTER Anne, *Des femmes et du sport*, Paris, Payot, 2016, p. 79.

pratiquantes, du fait d'une meilleure aisance gestuelle »¹⁰¹. L'inscription « France Mode » sur le T-shirt révèle bien l'intention du réalisateur de relier la mode vestimentaire à l'évolution sociale et à l'émancipation féminine. L'imposition de cette ancienne « tenue indécente » comme une mode irrésistible représente une esthétique innovante et un esprit plus ouvert de la société. Ce constat est plus tard confirmé par la réplique de Paul Coutard à Emmanuelle, gênée par la faible longueur de cet habit : « Écoutez, vous êtes sortie dehors, vous avez vu, 1969, les minijupes, tout ça ! »

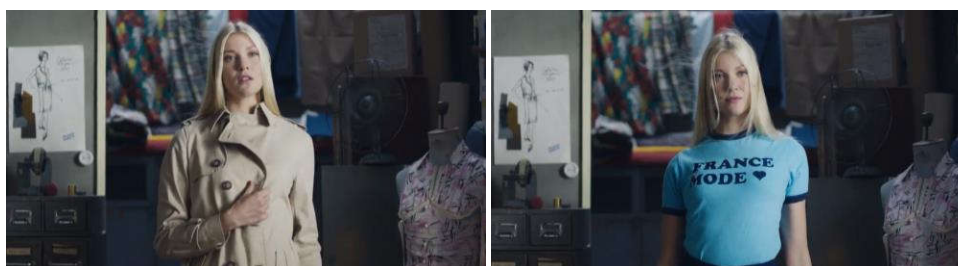


Fig. 25 Maillot de football pour femme dans *Comme des garçons* de Julien Hallard (2018)

Par rapport à Jeanne qui joue le jeu de séduction grâce à son corps athlétique, des tenues sportives et le fantasme masculin sur les athlètes lesbiennes, les séductrices chinoises dans notre corpus semblent plus maladroitement. Elles sont caractérisées par une dichotomie entre le charme féminin et les capacités sportives, mais laissent tout de même entrevoir l'image des femmes chinoises qui revendiquent de plus en plus la maîtrise de leur propre corps. *Tae Kwon Do* de Mailisi¹⁰² (2004) représente bien une lutteuse qui apprend à séduire seulement après s'être reconvertie en mannequin. Écrit et réalisé par des femmes, il offre une bonne occasion d'étudier la vision féministe derrière cette image de séductrice « incomplète ». L'histoire se passe entre un typique entraîneur rude et patriote du cinéma chinois, et une lutteuse hors du commun, Liu Li (incarnée par Tao Hong), qui se révolte contre son autorité absolue et sa pédagogie rigoureuse – le contraire de la « sportive asexuée » luttant corps et âme pour sa patrie qui est typique dans le cinéma chinois. Le coach, qui enferme les équipières dans le centre d'entraînement et leur donne des coups de pied à sa guise, porte atteinte aux lutteuses tant au niveau physique que psychologique. Il est toutefois jugé « moins

¹⁰¹ ROSOL Nathalie, « Le sport vers le féminisme : l'engagement du milieu athlétique féminin français au temps de la FSFSF (1917-1936). », *Staps* no. 66 (4), 2004, pp. 63-77.

¹⁰² « Mailisi » est le nom d'artiste de la réalisatrice et s'écrit parfois en « Mai Lisi ».

diabolique » que les entraîneurs réels par certains professionnels de sport¹⁰³. Dans ce sens, *Tae Kwon Do* est probablement la première fiction chinoise à dénoncer l'extrême contrôle corporel qu'exerce le système étatique du sport chinois, et les effets néfastes de la course étatique aux médailles sur les sportifs.

En effet, Liu Li, après avoir rendu sa meilleure amie handicapée lors d'un match entre elles, craque enfin sous la pression et se retire de l'équipe nationale pour s'engager dans l'industrie de la mode. Cette reconversion peut être interprétée par une reprise du contrôle de son propre corps, car, sur le podium du défilé, l'héroïne peut enfin librement soigner son physique, de se montrer et de séduire (Fig. 26). Force est de constater que, comme Liu Li, les rares « séductrices » actives dans notre corpus chinois arrivent à séduire seulement quand elles arrêtent le sport : parmi elles figurent aussi l'ancienne basketteuse qui devient actrices de publicités dans *Female coach & male players* de Qi Jian (2000), les footballeuses qui servent de mannequin pour financer l'équipe dans *Woman soccer player No. 9* de Xie Jin (2000). Cette dichotomie évoque, en plus de la vision patriarcale à laquelle affrontent les cinéastes français, une autre contrainte que les réalisateurs chinois souhaitent dépasser afin de représenter des sportives plus variées : l'institution sportive.

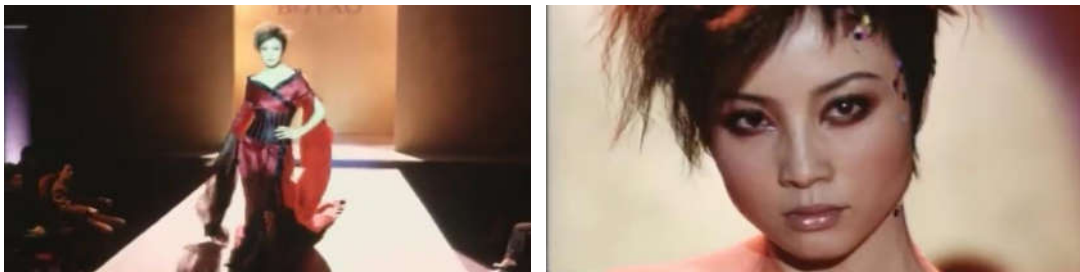


Fig. 26 Liu Li sur le podium du défilé dans *Tae Kwon Do* de Mailisi (2004)

Comme nous l'avons montré dans les deux chapitres précédents, quand il s'agit du sport compétitif, le *male gaze* n'existe qu'en filigrane dans les films chinois, en tant que représentant du pouvoir du régime communiste sur son peuple. Pour *Tae Kwon Do* aussi, avec le grand-père qui pousse Liu Li à devenir professionnelle, l'entraîneur (dont le nom Han Bing signifie littéralement « une glace froide ») qui la forme avec une violence terrifiante, et le cadre sportif qui ne reconnaît que le résultat,

¹⁰³ KANG Liwen et MAILISI, « 《跆拳道》：不怕倒下，就怕站不起来 [Tae Kwon Do : on peut être abattu, mais il faut toujours se relever] », *Film Art* (06), 2003, pp. 106-110.

ces hommes constituent une allusion aux autorités qui s'intéressent qu'aux médailles sans se soucier de la volonté des compétitrices. Ils représentent ainsi une « image de l'État-nation portée par les personnages masculins » que l'on observe souvent dans les films des réalisatrices chinoises¹⁰⁴. Si certains chercheurs voient du départ de Liu Li « une vengeance contre l'autorité masculine »¹⁰⁵, n'est-il pas aussi une rébellion contre le contrôle de l'État ? L'interrogation de la réalisatrice sur le système sportif se transmet par les pensées en voix off de Liu Li, comme « Un entraînement si dur est-il vraiment nécessaire pour former un sportif ? », ou bien « je suis un être humain, non pas une machine ». Finalement, en dévoilant sa féminité cachée devant tout le monde, l'ancienne lutteuse s'oppose ouvertement à un système qui exploite et assujettit les athlètes professionnels au nom du « nationalisme sportif »¹⁰⁶. Pour de telles héroïnes chinoises, afin de réaliser leur indépendance, il ne suffit pas de se libérer du regard de l'homme, mais aussi, et avant tout, de celui de l'État.

L'attitude de Mailisi envers son héroïne est tout de même subtile. Elle confirme d'une part la capacité de cette dernière à réussir en dehors du cadre étatique – dans le domaine de la mode –, mais considère, d'une autre part, cette évasion comme une petite péripétie de sa carrière sportive, une faute à corriger. La réalisatrice représente la vie de Liu Li la mannequin avec un faible éclairage, faisant ressortir sa solitude et sa perplexité (Fig. 26), contrairement à la lumière claire et douce enveloppant ses anciens jours au sein de l'équipe nationale, où elle était joyeuse et entourée d'amies (Fig. 27). Une réplique récurrente du film dit : « on peut être abattu, mais il faut toujours se relever ». Pour Mailisi, la lutteuse qui se reconvertit en mannequin est certainement une qui est « abattue ». L'héroïne se relève en effet à la fin de l'histoire. Sur l'exhortation de sa meilleure amie qu'elle a rendue informée, Liu Li se réengage dans le taekwondo et remporte une médaille d'or olympique au nom de la Chine. En ce faisant, elle se replace sous l'autorité de son ancien entraîneur abusif,

¹⁰⁴ ZOU Huafen, « 性别政治与族群景观——当代中国大陆少数民族女性导演的影像叙事 [Politique des sexes et paysage ethnique : narrations cinématographiques des réalisatrices d'ethnies minoritaires en Chine continentale] », *Contemporary Literary Criticism* (4), 2016, pp. 136-140.

¹⁰⁵ LI Daoxin, « 女性意识及其艰难浮现——影片《跆拳道》的文化阐释 [La Conscience féministe et son émergence avec difficulté : interprétation culturelle du film *Tae kwon do*] », *Contemporary Cinema* (6), 2003, pp. 90-91.

¹⁰⁶ HOBEBMAN John, « Sport and ideology in the post-Communist age », in: ALLISON Lincoln (éd.), *The Changing Politics of Sport*, Manchester, Manchester University Press, 1993, pp. 15-36.

ou autrement dit, sous la domination masculine et celle de l'État, bien qu'elle dise de lutter désormais pour l'amitié plutôt que le patriotisme. Il s'agit d'une réconciliation ambiguë, maladroite et peu convaincante entre le nationalisme sportif – que la première moitié du film critique catégoriquement – et la volonté personnelle, raison pour laquelle certains chercheurs reprochent à ce long-métrage « une narration qui ne tient pas debout et une idée principale insaisissable »¹⁰⁷.



Fig. 27 Liu Li (la troisième à gauche) au sein de l'équipe nationale dans *Tae Kwon Do* de Mailisi (2004)

Pour tenter d'expliquer cette contradiction narrative, il est nécessaire de se référer au parcours de la cinéaste. Avant *Tae Kwon Do*, Mailisi travaillait presque exclusivement en collaboration, la grande majorité de ses films étant coréalisés avec son mari, Saifu (tous les deux sont issus de l'ethnie mongole, une ethnie minoritaire de la Chine). Ce dernier occupait toujours une place dominante dans ce binôme. Selon ce que la réalisatrice a raconté lors d'un entretien, Saifu méprisait le travail de Mailisi en tant que chorégraphe et l'invitait à tourner des films en Mongolie intérieure, ce qu'elle a accepté. C'est ainsi que les deux se sont mariés et commençaient à travailler ensemble¹⁰⁸. Le thème récurrent de leurs films communs, les héros de l'Histoire mongole, était aussi principalement l'intérêt de Saifu. Suite à sa promotion en 2000 et à son cancer, il n'était plus en mesure de tourner des films, ce qui obligeait Mailisi à travailler de manière indépendante tout en lui donnant l'occasion d'exprimer sa conscience féministe qui, selon certains, a longtemps été mise à côté lors de ses

¹⁰⁷ LI, « 女性意识及其艰难浮现——影片《跆拳道》的文化阐释 [La Conscience féministe et son émergence avec difficulté : interprétation culturelle du film *Tae kwon do*] », *art. cit.*, 2003.

¹⁰⁸ MAILISI, Affection for Grassland and Dream for Film: the Interview with Mai Lisi, entretien réalisé par Dong Zhang, 10.12.2018.

nombreuses coopérations avec son mari¹⁰⁹. *Tae Kwon Do* est non seulement le premier long-métrage qu'elle signe toute seule, mais aussi le premier qui ne porte pas sur la culture des Mongols et le premier dont l'histoire tourne autour d'une femme. La réalisatrice projette inévitablement sa propre prise d'indépendance sur celle de son personnage – une lutteuse qui quitte son entraîneur. Cependant, demeurant très attaché à son mari tant professionnellement et émotionnellement, Mailisi n'était probablement pas sûre d'elle, ce qui se fait sentir, par exemple, dans un interview lors qu'elle parlait des critiques de Saifu, alors hospitalisé, à propos d'une série télévisée qu'elle réalisait¹¹⁰. Le personnage de garçonnette qui apprend à séduire dans *Tae Kwon Do* se coïncide ainsi, bon gré mal gré, avec la réalisatrice qui tâte le terrain pour se libérer de l'influence de son mari.

Parallèlement, Mailisi essayait timidement et durement de s'affranchir de l'idéologie dominante à laquelle se conforment ses anciennes œuvres axées sur une ethnie minoritaire¹¹¹, en mettant en scène pour la première fois une héroïne non mongole et anti-institutionnelle. Toutefois, la rébellion de cette dernière prend fin quand elle retourne à l'équipe nationale. *Tae Kwon Do* laisse ainsi soupçonner certaines négociations entre la cinéaste, intéressée par les valeurs humaines et féministes, et une censure politique qui la ramène constamment sur « la bonne voie ». Les dernières scènes du film sont particulièrement parlantes à ce sujet. Au lieu d'un classique éloge à la médaillée ayant glorifié sa patrie (comme la scène des volleyeuses chinoises sur le podium olympique, accompagnée par l'hymne national dans *Leap* de Peter Chan, 2020), Mailisi oriente sa caméra vers les émotions complexes de la lauréate au moment de la victoire – sa joie, ses douleurs et son soulagement. Puis Liu Li embrasse son amie et son entraîneur, une réconciliation qui semble marquer le début d'une nouvelle relation plus saine et plus amicale entre eux (Fig. 28 à gauche). Les émotions humaines que la réalisatrice cherche à faire véhiculer par son œuvre culminent dans cette séquence mettant en exergue les sentiments intimes d'une sportive chinoise institutionnelle. Il n'est donc pas étonnant que ce film soit considéré

¹⁰⁹ ZOU, « 性别政治与族群景观——当代中国大陆少数民族女性导演的影像叙事 [Politique des sexes et paysage ethnique : narrations cinématographiques des réalisatrices d'ethnies minoritaires en Chine continentale] », *art. cit.*, 2016.

¹¹⁰ MAILISI, *Affection for Grassland and Dream for Film: the Interview with Mai Lisi*, *doc. cit.*, 2018.

¹¹¹ Nous développerons le sujet d'ethnies minoritaires dans la troisième partie de cette thèse.

comme faisant partie de la « Nouvelle Vague féministe du cinéma chinois »¹¹². Toutefois, alors que la musique s'affaiblissant donne à croire que le film clôtura avec cette scène émouvante, une autre survient, figurant le visage de l'héroïne, avec une mine indécryptable, sur le fond de drapeau chinois (Fig. 28 à droite). Le sentiment de rupture entre ces deux dernières scènes évoque une éventuelle intervention des autorités qui ont l'habitude de propager le nationalisme à travers les films de sport. Si la réalisatrice n'a donné aucune explication à ce propos, une anecdote a été mentionnée lors d'un entretien entre elle, la scénariste et plusieurs professionnels du cinéma chinois. Avant *Tae Kwon Do*, la scénariste a écrit un autre film de sport, *Ice speed* (1999) sur une patineuse de vitesse sur piste courte, alors que le réalisateur, Hu Xueyang, refusait de le signer à cause des modifications importantes suite à la censure, entre autres une longue séquence représentant le drapeau chinois à la fin du film¹¹³. Face à deux discours dominants qui se mêlent, celui de l'homme et celui du régime communiste, Mailisi représente sans doute les réalisatrices chinoises ayant du mal à « se dénuder » et à exposer leur réelle conscience féministe devant les spectateurs à « séduire ».



Fig. 28 Les deux dernières scènes de *Tae Kwon Do* de Mailisi (2004)

Conclusion

Les trois images de sportives libérées étudiées dans ce chapitre – les sportives luttant pour une ascension sociale, les athlètes lesbiennes et les athlètes séductrices qui pratiquent un sport culturellement masculin – se débarrassent des stéréotypes sexués que nous avons analysés dans les deux premiers chapitres. Ces personnages

¹¹² LIN Weimin, « 中国女性电影新浪潮的崛起 (Le Soulèvement d'une Nouvelle Vague féministe du cinéma chinois) », *Film Art* (4), 2006, pp. 126-128.

¹¹³ KANG et MAILISI, « 《跆拳道》：不怕倒下，就怕站不起来 [Tae Kwon Do : on peut être abattu, mais il faut toujours se relever] », *art. cit.*, 2003.

témoignent d'une tendance progressiste partagée par la France et la Chine tout en prouvant que le sport, bien qu'un creuset d'images préconçues sur la femme, présente aussi un lieu privilégié pour les refouler. Les réalités sociales et politiques étant bien différentes, les images produites selon la nationalité des réalisateurs sont *de facto* différentes. Par rapport au cinéma français qui était pendant longtemps un bastion de la « création artistique » et qui refoulait « la culture populaire »¹¹⁴, les cinéastes chinois, ayant traversé profondément des mouvements prolétariens, paraissent plus habitués à mettre en scène des sportives battantes en tant que porte-parole de la classe populaire. Quant aux sportives lesbiennes et séductrices, ces deux figures, très limitées dans les films chinois pour des raisons légales et idéologiques, bénéficient de plus grandes visibilité et diversité dans le cinéma français. Les sportives dans les films chinois subissent une double pression : une pression politique – la plus importante – qui exige leur sacrifice au nom de la collectivité, et d'autre part, une pression masculine qui tend à les cantonner dans le rôle traditionnel dévolu au sexe féminin. Les personnages équivalents dans les films français semblent, quant à elles, plus libres d'assumer leur attirance sexuelle pour d'autres femmes et d'afficher leur pouvoir de séduction. Toutes ces nuances renvoient au constat de Geneviève Sellier selon lequel, « si la domination masculine est une réalité socioculturelle à laquelle aucune société n'échappe, chaque société et chaque époque ont une manière particulière de l'imposer et d'y susciter des résistances »¹¹⁵. Après avoir analysé des images individuelles de sportives au cinéma, passons maintenant aux relations entraîneur-sportif pour mieux appréhender la hiérarchie de pouvoir entre les deux sexes et la fonction attribuée au sport : la bousculer.

¹¹⁴ SELLIER, « Gender studies et études filmiques », *art. cit.*, 2009.

¹¹⁵ *Ibid.*

Les affiches des films français dans l'ordre chronologique



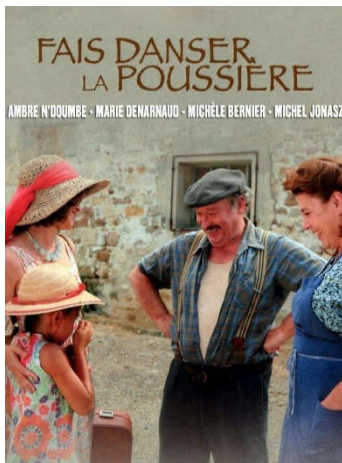
Dans les cordes
(2007)



Naissance des pieuvres
(2007)



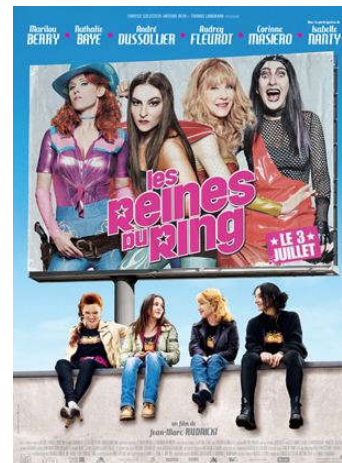
Le Bel âge
(2009)



Fais danser la poussière
(2010)



La Ligne droite
(2011)



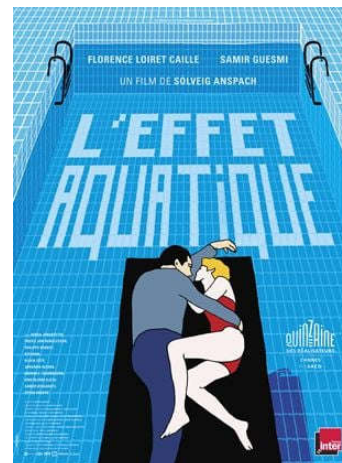
Les Reines du ring
(2012)



Sport de filles
(2011)



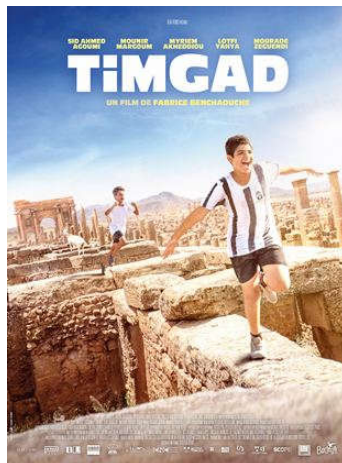
Danbé, la tête haute
(2015)



L'Effet aquatique
(2016)



La Danseuse
(2016)



Timgad
(2016)



Break
(2018)



Comme des garçons
(2018)



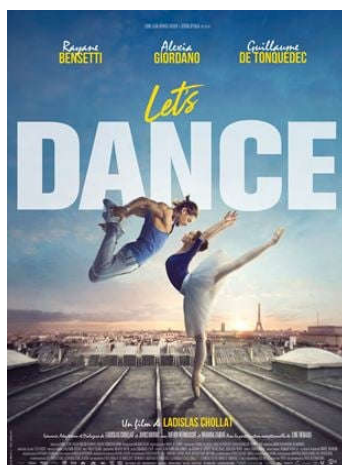
Le Grand Bain
(2018)



Les Chatouilles
(2018)



Girls with balls
(2019)



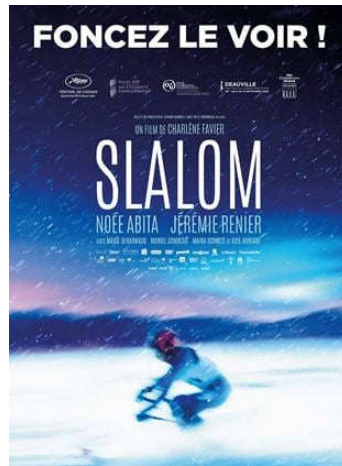
Let's Dance
(2019)



Mica
(2020)



Mignonnes
(2020)



Slalom
(2020)



Une Belle équipe
(2020)



En corps
(2022)



Kung-Fu Zohra
(2022)

DEUXIÈME PARTIE

Coaching à la frontière des genres

*It is a woman's countenance divine
With everlasting beauty breathing there
Which from a stormy mountain's peak, supine
Gazes into the night's trembling air.
It is a trunkless head, and on its feature
Death has met life, but there is life in death,
The blood is frozen – but unconquered Nature
Seems struggling to the last – without a breath
The fragment of an uncreated creature.*

Percy Bysshe Shelley,
On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery (1819)

Chapitre 4

Le « slalom » de Charlène Favier

Introduction

La tradition patriarcale enracinée dans la société française et chinoise a nourri une « culture du viol »¹ qui, plutôt que punir les coupables, tend à stigmatiser les victimes d'abus sexuels, majoritairement féminines, en les accusant d'avoir été frivoles et en leur reprochant d'avoir perdu leur honneur. Méduse, figure de la mythologie grecque, est une preuve de cette misogynie tenace : cette fille, après avoir été violée par Poséidon dans le Temple d'Athéna, est transformée en monstre aux cheveux de serpent par la déesse qui est outrée de son temple souillé mais qui ne peut châtier un dieu du même rang qu'elle. Il n'est donc pas étonnant que, dans la vie réelle, un bon nombre de victimes choisissent d'intérioriser ce qu'elles ont subi au lieu de dénoncer les violeurs, notamment quand ces derniers se trouvent plus haut qu'elles dans la hiérarchie. Cependant, cette omerta a été brisée suite aux mouvements féministes comme *#MeToo*. La question des abus sexuels, dans divers domaines comme dans le sport de haut niveau, est désormais posée de façon explicite. Le phénomène a pris un tel essor médiatique qu'il inspire de plus en plus de cinéastes souhaitant aujourd'hui, sans langue de bois, dénoncer certains dérapages, notamment la classique emprise d'un entraîneur sur une athlète adolescente². Ils orientent – pour ne pas dire éduquent – le regard des spectateurs vers les diverses formes d'atteinte sexuelle dont peuvent être victimes les jeunes sportives³ et accusent en même temps une culture de coaching⁴ qui consolide la tradition patriarcale⁵ et réduit la gent féminine au rang de simple objet sexuel.

¹ RENARD Noemie, *En finir avec la culture du viol*, Paris, Petits matins, 2020.

² Voir par exemple : LIOTARD Philippe, « L'entraîneur, l'emprise », dans F. Bailleterie et P. Liotard, *Sport et virilisme*, Montpellier, Éditions Quasimodo & Fils, 1999, p. 125-140.

³ FASTING Kari et BRACKENRIDGE Celia, « Coaches, sexual harassment and education », *Sport, Education and Society* 14 (1), février.2009, pp. 21-35.

⁴ Si nous empruntons cet anglicisme, c'est parce que les termes français généralement employés – « entraînement » ou « accompagnement » – ne semblent plus suffire pour décrire les interactions entre entraîneur et entraîné aujourd'hui. Quant à la définition de « coaching », nous avons retenu celle proposée par *Wikipédia* : « une méthode d'accompagnement personnalisé destinée à améliorer les

Parmi ce corpus d'œuvres pionnières sur le sujet, où nous trouvons des films comme *La Petite Reine* d'Alexis Durand-Brault (2015) ou *The Tale* de Jennifer Fox (2018), figure un long-métrage franco-belge particulièrement intéressant, inspiré de l'expérience même de la réalisatrice Charlène Favier : *Slalom* (2020). Ce dernier raconte l'histoire d'une jeune skieuse talentueuse de 15 ans, Lyz, qui tombe petit à petit sous la domination de son entraîneur jusqu'au moment où sa vie bascule. À travers la représentation de cet encadrement d'une jeune sportive de haut niveau, ce film vise à déconstruire un processus éducatif au cours duquel s'emboîtent trois échecs : celui de l'institution sportive qui n'a pas su mettre en place des garde-fous, celui de l'entraîneur qui n'a pas su faire la part des choses, celui de la famille qui n'a pas su être à l'écoute. Les analyses participeront à « la compréhension de la nature institutionnalisée de la relation entraîneur masculin/athlète féminine » qui est, selon Alan Tomlinson et Ilkay Yorganci, « une prémisse nécessaire à toute prise en compte adéquate des relations de genre et de pouvoir dans de tels contextes. »⁶

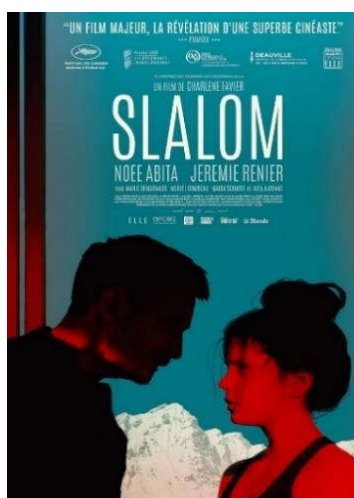


Fig. 29 Affiche de *Slalom* de Charlène Favier (2020)

compétences et la performance d'un individu, d'un groupe ou d'une organisation, grâce à l'amélioration des connaissances, l'optimisation des processus et des méthodes d'organisation et de contrôle ».

⁵ À titre d'exemple, selon une enquête menée par l'INSEP de la France en 2019, 90 % des entraîneurs olympiques en fonction de ce pays étaient hommes.

⁶ TOMLINSON Alan et YORGANCI Ilkay, « Male Coach/female Athlete Relations: Gender and Power Relations in competitive Sport », *Journal of Sport and Social Issues* 21 (2), 01.05.1997, pp. 134-155.

1/ Un contexte favorable à la parole féministe

Slalom est un long-métrage dramatique réalisé par Charlène Favier, sorti en 2020, et qui fut sélectionné en compétition officielle au Festival de Cannes. S'inscrivant parfaitement dans l'air du temps, à la croisée de plusieurs phénomènes sociétaux, il reflète bien l'engouement du public actuel pour les films de sport que l'engagement actif des mouvements féministes. Que raconte ce film ? Dans l'univers âpre de la haute montagne française (Val d'Isère, Les Arcs, Tignes, etc.), le spectateur suit le cheminement de Lyz Lopez (interprétée par Noée Abita), une skieuse de 15 ans qui a été repérée par un entraîneur irascible et ambitieux prénommé Fred (interprété par Jérémie Renier). Peu loquace, solitaire et prometteuse, Lyz est une battante qui remporte rapidement plusieurs victoires avant de s'attirer les faveurs de son coach qui finit par la violer. Film de son époque, mais aussi témoignage d'une femme ayant baigné dans le monde de la compétition sportive, *Slalom* met magnifiquement en scène les grandes thématiques qui secouent notre société post-*MeToo*. Ici, entre les scènes de ski et celles de la vie quotidienne du centre sportif, il est question de consentement, d'emprise, de résilience, sans jamais tomber pour autant dans la pure démonstration idéologique. *Slalom* est avant tout une œuvre cinématographique où la beauté des paysages, la sensibilité de la mise en scène et la recherche de nuance plongent le spectateur dans les émotions des personnages comme dans les ravages que provoque la domination. Il est aussi, et c'est assez rare pour le souligner, un exemple de ce que le *female gaze* peut produire de mieux lorsqu'un regard féminin peut se déployer magistralement à l'écran⁷. Cette perspective féminine se différencie sans doute de la vision patriarcale couramment reflétée dans les abus sexuels mis en scène⁸ et permet de comprendre le traumatisme sexuel traversé par les victimes.

Aussi, par le choix de ce sujet et son approche narrative réaliste, Charlène Favier a trouvé un véritable écho auprès des sportifs professionnels, notamment des femmes. Sarah Abitbol, championne française de patinage artistique ayant raconté sa

⁷ SUDRE David, « L'héroïne sportive au cinéma, entre représentation régressive et domination patriarcale », *Éducation et sociétés* 47 (1), 25.02.2022, pp. 43-62.

⁸ BUFKIN Jana et ESCHHOLTZ sarah, « Images of Sex and Rape: A Content Analysis of Popular Film », *Violence Against Women* 6 (12), 01.12.2000, pp. 1317-1344.

propre histoire d'abus sexuels dans *Un si long silence*⁹, a avoué qu'elle a vécu personnellement la scène où le coach agresse la jeune skieuse dans une voiture¹⁰. Nathalie Péchalat, également patineuse sur glace, trouve quant à elle que le personnage Fred n'est pas un prédateur stéréotypé mais un coach sportif normal que peut rencontrer quiconque : ce film met ainsi en garde le grand public en suggérant que le violeur n'est pas toujours celui « auquel on s'attend »¹¹. Le film a fait couler beaucoup d'encre dans la presse sportive et cinématographique et a reçu, lors de la période post-Covid-19, un accueil très positif. Alice Augustin du magazine *Elle* précise que *Slalom* appartient à ces « films dont on ne ressort pas indemne »¹², Marie-Jeanne Le Roux du *Courrier de l'Ouest* indique que « les corps en disent beaucoup plus que les mots »¹³, Philippe Ridet de *La Matinale du Monde* souligne l'ambiguïté d'une histoire qui situe entre une « zone grise » et un « manteau blanc »¹⁴, sans compter *L'Équipe* qui titre un article par ces mots le 24 janvier 2021: « *Slalom* : l'enfer de l'emprise »¹⁵.

Charlène Favier a délibérément choisi de donner de la voix et de participer aux débats publics sur les abus sexuels dans le monde du sport. Son film s'inscrit dans un contexte où l'on assiste à une poussée des manifestations féministes, entre autres le *Mouvement #MeToo* lancé depuis 2007, et ce dans le but d'encourager la communauté sportive à dénoncer les viols et, plus que cela, les violeurs. La cause féministe étant désormais passée à l'échelle mondiale, diverses manifestations et associations ont surgi dans différents pays en appelant – en plus d'une égalité des droits – à un changement radical des mentalités. Citons l'exemple de *#BalanceTonPorc*, version française de *#MeToo* débutée en 2017. Dans ce contexte de plus en plus favorable à la prise de parole féminine, un nombre croissant de sportives s'élève pour dénoncer le sexisme qu'elles ont connu dans ce milieu. Ainsi a été rendu public le scandale

⁹ ABITBOL Sarah et ANIZON Emmanuelle, *Un si long silence*, Paris, Plon, 2020.

¹⁰ AUGUSTIN Alice, « Slalom : révélations sur les abus sexuels dans le ski », *elle.fr*, 17.05.2021, consulté le 18.03.2022.

¹¹ MILLOT Ondine, « Violences sexuelles dans le sport : “Il n'y a pas qu'un seul profil de prédateur et il n'y a pas qu'un seul profil de victime” », *Madame Figaro*, 26.10.2020.

¹² AUGUSTIN, « Slalom », *doc. cit.*, 2021.

¹³ LE ROUX Marie-Jeanne, « Slalom : quand l'entraîneur de ski dérape », *Le Courrier de l'Ouest*, 27.08.2020.

¹⁴ RIDET Philippe, « La cinéaste Charlène Favier, entre zone grise et manteau blanc », *Le Monde.fr*, 04.01.2021.

¹⁵ CORGE Anouk, « Slalom, l'enfer de l'emprise », *L'Équipe*, 24.01.2021, p. 39.

provoqué par Larry Nassar, ancien médecin de l'équipe nationale américaine de gymnastique, accusé de plus de 150 viols sur mineurs de 1996 à 2005¹⁶, au même titre que l'affaire provoquée par les agissements de Gilles Beyer, ex-entraîneur de patinage¹⁷. Il faut dire que la domination masculine dans le coaching du sport féminin est un problème de longue date. Comme le démontre Michael Messner, le monde du sport ne reflète pas seulement une masculinité hégémonique, il l'amplifie : le « lien de domination » prévaut dans les relations entraîneur-entraîné, sans compter la « culture du silence » qui tend à favoriser la violence sexuelle de certains adultes envers les adolescents, filles comme garçons¹⁸.

Toutefois, aborder un tel sujet à travers un film de sport ne va pas de soi. D'ailleurs, en consultant la littérature scientifique, nous nous rendons vite compte que les spécialistes du cinéma sportif sont rares à l'avoir évoqué. Si l'ouvrage de Seán Crosson (2013)¹⁹ donne quelques clés de lecture sur les questions de race, de classe sociale ou de genre, il n'aborde que très peu, en fin de compte, celle des abus sexuels. De même, certaines études plus ciblées sur la figuration des héroïnes sportives (athlètes, coaches, propriétaires de structure) dans les films contemporains²⁰ ou la description du coaching sportif dans le football²¹, demeurent étonnamment muettes sur ce sujet. Bien loin des comédies mettant en scène une sexualisation des athlètes féminines²², *Slalom* peut donc être considéré comme un long-métrage pionnier en France. En cela, il vient s'ajouter à d'autres productions médiatiques sur le sujet, qu'il s'agisse de documentaires télévisés (*Violences sexuelles dans le sport, l'enquête, 2020*²³ ; *Je crois en toi, 2022*²⁴), de travaux académiques (*Un jeu interdit : le*

¹⁶ MICHEL Eric, « Abus sexuels : Larry Nassar, le monstre des salles de gym, finira ses jours en prison », *leparisien.fr*, 24.01.2018, consulté le 18.03.2022.

¹⁷ MÉTAIRIE Romain, « L'ex-entraîneur de patinage Gilles Beyer mis en examen pour "agressions sexuelles" », *Libération*, 08.01.2021, consulté le 18.03.2022.

¹⁸ MESSNER Michael A., *Out of Play: Critical Essays on Gender and Sport*, Albany, State University of New York Press, 2010.

¹⁹ CROSSON Seán, *Sport and film*, London, Royaume-Uni, Routledge, 2013.

²⁰ LIEBERMAN Viridiana, *Sports Heroines on Film: A Critical Study of Cinematic Women Athletes, Coaches and Owners*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Co Inc, 2014.

²¹ CHARE Nicholas, « Sound coaching: tending to the heard in American football films », *Sports Coaching Review* 5 (1), 25.03.2016, pp. 70-86.

²² Voir le passage du chapitre 5 de l'ouvrage de Seán Crosson, *Sport and Film*, London, Routledge, p. 119-124.

²³ Réalisé par Pierre-Emmanuel Luneau-Daurignac et diffusé sur ARTE, ce documentaire retrace les histoires de plusieurs victimes des abus sexuels de leurs entraîneurs sportifs.

²⁴ Documentaire canadien basé sur les témoignages de Geneviève Simard, ex-skieuse olympique.

harcèlement sexuel dans le sport de Sandra L. Kirby et Lorraine Greaves, 2005²⁵ ; *Du sexisme dans le sport* de Béatrice Barbusse, 2016), de récits journalistiques (*L'entraîneur et l'enfant : les abus sexuels dans le sport* de Pierre-Emmanuel Luneau-Daurignac, 2021²⁶ ; *Abus et agressions sexuels dans le foot féminin : vers la fin de l'omerta* de Syanie Dalmat, 2021²⁷), d'autobiographies (*Déclassée* de Catherine Tanvier, 2007 ; *Un si long silence* de Sarah Abitbol, 2021) ou encore de romans (*Justaucorps* d'Audrey Gaillard et *Olympia* de Paul-Henry Bizon, deux romans publiés en 2021). Dans ce contexte où la prise de parole féminine est de plus en plus favorisée pour dénoncer l'autorité abusive de certains entraîneurs masculins, Charlène Favier tient à signaler dans son film que le carcan de silence n'est pas totalement brisé.

2/ Le triple carcan du silence

L'histoire racontée par ce film est celle d'une emprise absolue de l'entraîneur sur sa skieuse. Définie par la psychiatre Marie-France Hirigoyen comme une « domination intellectuelle » dans laquelle « le pouvoir entraîne l'autre à suivre par la dépendance »²⁸, cette emprise ne va pas de soi et se développe au-delà de l'espace sportif pour empiéter sur la vie personnelle. La cinéaste, parlant de « voyage sensoriel »²⁹, précise qu'il s'agit d'abord d'une rencontre entre un homme ayant eu des frustrations dans sa jeunesse (il n'a pas totalement réussi sa carrière sportive et se projette dans la réussite de Lyz) et une jeune fille un peu perdue, sans père et abandonnée par sa mère, qui a besoin de reconnaissance, d'amour, d'attention. C'est ce qu'elle appelle la « zone grise », une expression imagée pour désigner cet espace ambigu où les frontières entre le bien et le mal peuvent être parfois poreuses. Au-delà de cette ambiguïté des personnages, la cinéaste parvient également à déconstruire le

²⁵ KIRBY Sandra et GREAVES Lorraine, « Un jeu interdit : le harcèlement sexuel dans le sport », *Recherches féministes* 10 (1), 1997, pp. 5-33.

²⁶ LUNEAU-DAURIGNAC Pierre-Emmanuel, *L'Entraîneur et l'enfant : les abus sexuels dans le sport*, Paris, Seuil, 2021.

²⁷ DALMAT Syanie, « Abus et agressions sexuels dans le foot féminin : vers la fin de l'omerta », *L'Équipe*, 11.10.2021, p. 14.

²⁸ HIRIGOYEN Marie-France, *Le harcèlement moral : la violence perverse au quotidien*, Paris, Syros, 1998, p. 95.

²⁹ FAVIER Charlène, *Cinéma : « Slalom » brise un tabou dans le milieu sportif*, 18.11.2020.

*processus de victimisation*³⁰ de l'héroïne en évoquant une série d'échecs en cascade ; si deux sont explicités (échec de l'entraîneur et échec de la famille), le troisième est sous-jacent (échec de l'institution sportive).

Cette victimisation de la jeune skieuse s'observe d'abord à travers l'échec de son entraîneur, dont la fonction première est d'entraîner plus que de contrôler. Or, le personnage de l'entraîneur impose très vite son modèle de domination dont témoigne particulièrement sa violence verbale. Son langage varie des ordres à la menace – « t'as rien à foutre ici, » dit-il à Lyz après un échec – avec des insultes parfois grossières comme l'inévitable « Tu m'emmerdes ! ». À cela s'ajoute l'éventuelle sanction de mise à l'écart. « Vous ne faites pas la même merde que l'autre », dit par exemple Fred à ses autres élèves, en les montant contre Lyz qui vient de rater une descente. Par ce crescendo de pression psychologique, l'entraîneur parvient à établir une emprise qui, selon une des définitions données par Marie-France Hirigoyen, est une domination morale consistant à neutraliser la personnalité de l'autre, et ce afin de le maintenir dans un état de soumission en le privant de toute pensée indépendante³¹. Charlene Favier reproduit ici, à travers sa mise en scène, le « rapport de force permanent » qu'elle a connu personnellement³² : la violence psychologique du coach est tacitement acceptée, voire normalisée, dans le but de développer la force mentale et donc la performance des athlètes³³. Cette domination de coaching est, en réalité, souvent justifiée et renforcée par celle du sexe masculin de manière à exacerber les comportements sexistes et les harcèlements sexuels en milieu sportif³⁴. Une analogie entre ces deux sortes de domination a d'ailleurs été établie par Todd Crosset, selon lequel les tactiques employées par les entraîneurs abusifs sont similaires à celles

³⁰ Nous entendons par « victimisation » le processus de transformer quelqu'un ou soi-même en victime, même si la définition de ce terme a partagé les psychologues. Voir par exemple : GRINSHPUN Yana, « De la victime à la victimisation : la construction d'un dispositif discursif », *Argumentation et Analyse du Discours [En ligne]*, 18.10.2019.

³¹ HIRIGOYEN, *Le harcèlement moral, op. cit.*, 1998, p. 95.

³² AUGUSTIN, « Slalom », *doc. cit.*, 2021.

³³ OWUSU-SEKYERE Frank et GERVIS Misia, « Is creating mentally tough players a masquerade for emotional abuse », *Researching and enhancing athlete welfare*, 2014, pp. 44-48.

³⁴ FASTING Kari et BRACKENRIDSGE Celia, « Coaches, sexual harassment and education », *Sport, Education and Society* 14 (1), février.2009, pp. 21-35.

employées par les compagnons violents, les pères incestueux, les proxénètes et autres personnes sadiques³⁵.

La réalisatrice va tout de même plus loin en montrant à quel point cette emprise, foncièrement malsaine, dérive rapidement vers un abus sexuel ; d'autant plus que le travail de coaching laisse une grande zone grise entre les contacts normaux et ceux qui sont abusifs de l'entraîneur vis-à-vis de son athlète. La scène où l'entraîneur enferme les sportives, déshabillées et une par une, dans son bureau pour prendre leurs mesures (Fig. 30) en constitue un bon exemple. Il est difficile de définir s'il s'agit d'un abus ou d'une étape nécessaire dont l'objectif est de maintenir la santé des athlètes. Alors que les spectateurs sont invités à se demander si on ne peut procéder autrement à ce mesurage pour qu'il soit moins intime et gênant, la fille se montre évidemment mal à l'aise sans néanmoins pouvoir prononcer un mot de refus. Comme le montre l'image ci-dessous, l'ombre du volet se dessine telle une grille qui se referme sur Lyz, faisant peut-être allusion à l'emprise du coach qui la fait taire et obéir.



Fig. 30 Fred prend les mesures de Lyz dans le bureau dans Slalom de Charlène Favier (2020)

Lorsque Lyz n'ose pas réagir, elle autorise en réalité une escalade de violence. Quand l'acte sexuel a finalement lieu dans le gymnase, Lyz, totalement figée, ne peut que subir sans s'y opposer. Avec un peu de recul, on comprend qu'il se joue dans cette scène l'un des aspects les plus importants de la question des violences sexuelles : au-delà de l'ampleur de l'emprise que peut avoir un entraîneur, le problème majeur reste l'idée communément admise que le viol renvoie à une agression physique violente. Or, la plupart des abus dans le cadre sportif se font sous la contrainte morale.

³⁵ CROSSET Todd, « Male Coach-Female Athlete Relationships a Preliminary Description and Analysis of Abusive Male Coach », in, 1986.

Comme l'a montré Philippe Liotard, la succession des « petites violences subies habituellement par les athlètes prépare en quelque sorte le terrain à des violences autrement plus traumatisantes, sous l'effet d'une domination légitimée par la fonction d'entraîneur »³⁶. Ajoutons qu'il existe un décalage énorme entre l'image que se fait la société du viol et sa définition juridique³⁷. C'est une nuance qui a son importance pour mesurer les quiproquos et sur laquelle insiste implicitement Charlène Favier.

Au-delà de la défaillance de l'entraîneur, Charlène Favier insiste aussi dans son film sur l'échec de la famille, en mettant en scène une mère qui – bien qu'aimante – n'est pas capable d'accompagner sa fille ou de décrypter réellement ses souffrances. Débordée par son travail à Marseille et sa nouvelle aventure sentimentale, Catherine multiplie les déplacements et néglige sa fille par la force des choses. Celle-ci, déboussolée par la traversée d'une adolescence tumultueuse, est ainsi laissée toute seule pour découvrir la vie, le sport, les émotions et les relations interpersonnelles. Ce tâtonnement ne peut qu'être plus dur chez cette jeune skieuse de haut niveau qui, comme beaucoup d'autres sportifs d'élite adolescents dans la vie réelle³⁸, doit toujours chercher la meilleure performance et ne souhaite pas décevoir le groupe « assistant » (famille, coach, enseignants...) autour d'elle.

Une scène à la fin du film, où Catherine embrasse Lyz dans le lit pour la consoler, semble illustrer la place éloignée de cette mère au moment où elle en prend conscience : elle est fondue dans l'arrière-plan, comme si elle était incapable d'accompagner davantage sa fille. L'actrice qui l'interprète, Muriel Combeau, étant elle-même maman dans la vraie vie, a exprimé son empathie à l'égard de son personnage, comparant Catherine à de nombreuses mères ayant leurs propres problèmes à gérer³⁹. Noée Abita, quant à elle, partage parfaitement l'amertume de la skieuse qui a presque le même âge qu'elle : « C'est une jeune fille qui ressent un

³⁶ LIOTARD Philippe, « L'entraîneur, l'emprise », in: *Sport et virilisme*, Montpellier, Éditions Quasimodo & Fils, 1999, pp. 125-140.

³⁷ Le Code pénal définit, dans l'article 222-23, le viol comme « tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit, ou tout acte bucco-génital commis sur la personne d'autrui ou sur la personne de l'auteur par violence, contrainte, menace ou surprise ». Voir le site de Légifrance (consulté le 22 mars 2022).

³⁸ CARRIER Claire, *L'Adolescent champion : contrainte ou liberté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 7.

³⁹ RICHARD Marie-Axelle, *Festival de Deauville. Slalom c'est aussi la relation mère fille*, <https://www.ouest-france.fr/festivals/festival-de-deauville/festival-de-deauville-slalom-c-est-aussi-la-relation-mere-fille-6971457>, 12 septembre 2020, (consulté le 2 septembre 2022).

manque énorme d'amour. Ses parents sont peu présents et elle a besoin d'un regard sur elle. Fred lui donne ça, elle brille pour lui », a-t-elle commenté⁴⁰. Pour les psychiatres, ce comportement s'explique dans la mesure où « la soumission est acceptée comme un besoin de reconnaissance » et paraît souvent « préférable à l'abandon »⁴¹. En effet, Lyz se trouve ainsi délaissée et déboussolée alors qu'elle traverse des mutations psychologiques et morphologiques propres à sa tranche d'âge, ce qui la rapproche inévitablement de son entraîneur. C'est là que Catherine manifeste une autre défaillance : une confiance aveugle en l'entraîneur. Malgré une sorte d'« instinct de mère », comme le dit Muriel Combeau, la mère finit par accepter que sa fille soit logée chez lui, une décision qui accélère la victimisation de Lyz⁴². Loin d'être un cas rare, le rôle de Catherine est à l'image de nombreux parents tombés sous l'autorité du coach et refusant de voir les dangers que cela implique⁴³.

Si la défaillance de l'entraîneur et l'irresponsabilité de la mère sont explicitement montrées dans le film, la cinéaste ne dénonce-t-elle pas aussi, par son absence justement, une institution sportive déficiente ? Celle-ci peut être définie comme étant l'ensemble des organismes privés ou publics qui développent, surveillent, organisent et règlementent le sport, y compris les mouvements olympiques, les autorités publiques et les instances régulatrices aux niveaux international, européen, national, régional et local⁴⁴. Responsable des comportements de coaching et du bien-être des athlètes, l'institution ne fait pourtant qu'une très courte apparition dans *Slalom*. Lors d'une réunion avec le directeur de la section ski études, le spectateur découvre pour la première fois, à travers le regard de la jeune fille, l'existence d'un tel dispositif. Cette première image, reflétée au fond d'une fleur de lotus en cristal, montre le visage du directeur qui se projette sur une dizaine de pétales transparents en formant un cercle un peu vertigineux, telle une pupille. Cette image ne représente-t-elle pas la pression continue qu'exercent les institutions sportives sur la performance de leurs athlètes ? En effet, ce directeur vient rencontrer Lyz seulement pour lui annoncer une éventuelle exclusion à la suite de ses mauvais

⁴⁰ ABITA Noée, « Noée Abita », *Le Vif/L'Express*, 29.10.2020, p. Focus_27.

⁴¹ HIRIGOYEN Marie-France., *Le Harcèlement moral, op. cit.*, p. 96.

⁴² RICHARD, « Festival de Deauville. Slalom c'est aussi la relation mère fille », *doc. cit.*, 2020.

⁴³ LUNEAU-DAURIGNAC Pierre-Emmanuel, *L'Entraîneur et l'enfant, op. cit.*

⁴⁴ ZINTZ Thierry et WINAND Mathieu, « Les fédérations sportives », *Courrier hebdomadaire du CRISP* 2179 (14), Bruxelles, 2013, pp. 5-52.

résultats scolaires, sans lui proposer la moindre mesure de soutien. Ce personnage incarne à lui seul la froideur d'une institution sportive qui privilégie le résultat au détriment du bien-être de l'athlète.



Fig. 31 La première image du responsable de la section ski études à travers une fleur de lotus en cristal

La représentation d'une institution sportive si indifférente n'est pas sans fondement. Dans un milieu sportif où les compétitions sont acharnées et la performance fait loi, l'entraîneur est – comme l'a affirmé Pierre-Emmanuel Luneau-Daurignac – considéré comme « celui qui a le pouvoir presque magique de transformer n'importe quel enfant en une superstar richissime et adulée »⁴⁵. Cela peut aussi expliquer pourquoi certaines fédérations sportives agissent même en complicité avec les entraîneurs violeurs pour étouffer la vérité, à l'exemple de la fédération des États-Unis de natation qui, en faveur de Larry Nassar, ancien médecin accusé d'avoir violé plus de 150 filles, « met la sécurité des jeunes nageurs au-dessous de la quête de médailles, de profits et de prestige »⁴⁶. Tout cela nous invite à nous interroger sur les valeurs sportives d'aujourd'hui. Si nous ne cessons de produire de nouveaux sportifs qui battent les records, est-ce pour transmettre des valeurs morales (la loyauté, l'équité, la discipline...) ou chercher des bénéfices plus concrets ? Rappelons les nombreuses affaires sur la manière dont les sponsors influencent voire manipulent les événements sportifs⁴⁷, ou dont les compétiteurs dopés poursuivent la recherche de la victoire au détriment de leur santé⁴⁸. Dans cette course aux médailles d'or, les athlètes féminines s'avèrent particulièrement

⁴⁵ LUNEAU-DAURIGNAC, *L'entraîneur et l'enfant*, op. cit., 2021.

⁴⁶ MUCHNICK Irvin, « Troubled waters: USA Swimming's struggle to cover up its sexual abuse crisis », *Salon*, 26.06.2021.

⁴⁷ STETA Annick, « L'Argent comporte-t-il le sport ? », *Revue des Deux Mondes*, 2015, pp. 161-168.

⁴⁸ HOULIHAN Barrie, *La victoire, à quel prix ? : Le dopage dans le sport et l'élaboration de politiques contre le dopage*, Strasbourg, Council of Europe, 2003.

vulnérables, puisqu'elles font face à un système patriarcal qui bride leur visibilité, stéréotype leur image et chosifie leur corps.

3/ Une ouverture douloureuse du dialogue

Ce long-métrage dépasse l'étude de cas pour un itinéraire plus autobiographique qui nous plonge dans les violences sexuelles la réalisatrice au début des années 2000. Comme beaucoup de jeunes filles, Charlène Favier a intériorisé son traumatisme pendant de nombreuses années avant de comprendre ce qui lui était arrivé et trouver la force d'en parler. Elle n'avait jamais pensé que son premier long-métrage parlerait forcément de ce qui était enfoui au plus profond d'elle. En revanche, elle a transposé son histoire dans un autre contexte et dans le milieu du ski⁴⁹, et ce pour trois raisons principales. D'une part, pour des raisons personnelles, puisqu'elle est originaire de Val-d'Isère et qu'elle y a pratiqué des compétitions sportives jusqu'à ses 16 ans⁵⁰. D'autre part, pour des raisons artistiques, dans la mesure où la montagne, fascinante et effrayante, offre un cadre naturel d'une beauté intense propice à l'évocation de ce drame intime. Enfin, pour des raisons métaphoriques, sachant que la montagne peut représenter, dans le cas de Lyz, un obstacle, un abîme ou encore un lieu de vertige. C'est en arrivant à l'atelier scénario de La Fémis, en 2014, que Charlène Favier a décidé de franchir le pas en écrivant l'histoire de ce film qu'elle avait esquissé depuis fort longtemps dans sa tête. Comme elle l'a dit lors d'une interview : « En écrivant ce scénario, j'ai voulu marquer toutes les étapes, les ambivalences et les états d'âme qui traversent mon personnage plutôt que d'illustrer uniquement les agressions et leurs conséquences »⁵¹. Face à la difficulté de parler d'un tel sujet, notamment en 2014, elle a eu besoin de savoir réellement ce qu'elle voulait faire passer comme message. Pour ce faire, elle a tâté le terrain en réalisant

⁴⁹ La cinéaste n'a pas voulu s'exprimer publiquement sur le domaine précis dans lequel s'est déroulée son expérience traumatique.

⁵⁰ Charlène Favier a grandi au rythme des saisons touristiques entre Bourg-en-Bresse et Val-d'Isère. Sa mère est peintre et monitrice sportive et son père dirige une société d'équipements de sports d'hiver.

⁵¹ FAVIER Charlène, « « Slalom », pour briser l'omerta des violences sexuelles dans le sport », *Sport Stratégie*, 9 novembre 2020, n° 651, 9 nov. 2020, p. 28-29.

d'abord un court-métrage, *Odol Gorri*⁵², qui était l'occasion pour elle de se confronter à la violence de certaines scènes et de rencontrer, par chance, son alter ego en la comédienne Noée Abita. En fin de compte, elle a compris qu'il fallait dénoncer l'emprise du coach tout en racontant « l'histoire d'une libération »⁵³. « Lors des avant-premières, on me dit souvent "Merci" plutôt que "Bravo", comme si *Slalom* répondait à un besoin », affirme Charlène Favier⁵⁴. Pendant le tournage, pourtant, l'angoisse de commettre une maladresse sur un sujet aussi délicat ne l'a pas lâchée.

Réaliser ce premier long-métrage fut une véritable thérapie. « Le cinéma m'a guérie de plein de choses, a-t-elle souligné. Jeune, j'ai failli me perdre. En tournant, j'ai trouvé une place et une utilité »⁵⁵. En effet, le choix d'une écriture teintée d'autobiographie est apparu aux yeux de Charlène Favier comme la voie évidente à emprunter, selon un effet de « rémanence »⁵⁶, pour opérer un retour sur son adolescence et trouver un remède à ses colères et frustrations. En qualifiant son projet artistique « d'autofiction »⁵⁷, telle une « cure » comme le dirait Serge Doubrovsky⁵⁸, elle a pu mettre sa vie en images pour pouvoir la relire et ainsi mieux la comprendre. C'est la raison pour laquelle les nombreuses petites vignettes insérées dans les décors ou les dialogues de *Slalom*, *a priori* insignifiantes dans le déroulement de l'intrigue, rendent parfaitement compte des émotions ressenties sur le moment. Citons par exemple la réplique que Lyz donne à son amie alors que cette dernière tente de la mettre en garde vis-à-vis du coach : « Peut-être que Fred s'intéresse à moi juste parce que je gagne des courses. Mais c'est la première fois que ça m'arrive à moi ça. Et ça veut dire qu'il croit en moi. Et j'aime ça, OK ? Et le reste, je m'en fous. » Si, à

⁵² Ce qui signifie « rouge sang » en basque. Dans ce drame de 25 minutes, réalisé en 2018, la cinéaste raconte la plongée d'une jeune héroïne, entre deux âges, dans un monde adulte et masculin dont elle devra apprendre à maîtriser les codes.

⁵³ Canal+, « L'Info du Vrai », émission du 20 mai 2021, France, 23 min. Site consulté le 22 août 2022. https://www.canalplus.com/divertissement/noee-abita-et-charlene-favier-presentent-le-film-slalom/h/16253440_50001

⁵⁴ BLOTTIÈRE Mathilde, « « Jeune, j'ai failli me perdre » », *Télérama* (3701), 19.12.2020, p. 46.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ FOGNINI Mireille, « Résilience et rémanence des traumatismes », *Le Coq-héron* 181 (2), Toulouse, 2005, pp. 7-10.

⁵⁷ RIDET, « La cinéaste Charlène Favier, entre zone grise et manteau blanc », *art. cit.*, 2021.

⁵⁸ DOUBROVSKY Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

première vue, un processus de *victim-blaming*⁵⁹ se dessine ici, Charlène Favier porte en réalité un regard sur son propre traumatisme en essayant de comprendre ce qui lui est arrivé – et sur sa mentalité – sous l’emprise de son ancien coach sportif. « Il faut en passer par là », affirme la réalisatrice⁶⁰. Et elle semble avoir trouvé une explication à travers cette œuvre rétrospective. « C’est cette emprise qui vient dévoyer l’émergence des désirs de Lyz en lui imposant les envies d’un autre et qui agit aussi sur sa psyché en altérant peu à peu sa perception du monde », explique la réalisatrice⁶¹. Confronté à la définition de l’autobiographie donnée par Philippe Lejeune⁶², Michel Beaujour⁶³ précise dans *Miroirs d’encre* que l’écriture de soi ne se présente pas seulement sous la forme d’un récit suivi. Si l’autobiographe essaie de savoir *comment* il est devenu ce qu’il est, l’autoportraitiste se demande, quant à lui, *qui* il est au moment où il écrit. Ces définitions propres au champ littéraire peuvent aisément s’appliquer au cinéma lorsque l’on accepte que le personnage représentant l’auteur puisse être interprété par une actrice. En effet, dans *Slalom*, Charlène Favier se met en scène à travers une histoire fictionnelle et un personnage qui possède toutes ses caractéristiques. À partir de là, en associant ses souvenirs à une logique narrative cohérente, elle a recréé l’état d’esprit de sa propre adolescence, tout en donnant des informations distanciées, sans jamais rompre « les fils fragiles du lignage »⁶⁴ de sa vie psychique.

Afin d’aller au bout de son projet et dénoncer subtilement cette mainmise de l’adulte sur la skieuse, Charlène Favier a travaillé conjointement avec Noée Abita et Jérémie Renier. Pendant les cinq semaines de tournage, ils ont cherché en permanence à trouver les points d’équilibre et de déséquilibre dans leurs postures. Les acteurs sont restés à l’écoute des émotions qui les envahissaient pour mieux les projeter physiquement dans l’espace. « Pour moi, a précisé la cinéaste, tout part du corps, et

⁵⁹ Autrement appelé « faute de la victime » ou « double victimisation », le « *victim-blaming* » consiste à blâmer la victime et à la rendre responsable de ce qu’elle a subi.

⁶⁰ FAVIER Charlène et PÉCHALAT Natalie, *Violences sexuelles dans le sport* : « Il n’y a pas qu’un seul profil de prédateur et il n’y a pas qu’un seul profil de victime », 26.10.2020.

⁶¹ FAVIER, « « Slalom », pour briser l’omerta des violences sexuelles dans le sport », *art. cit.*, 2020.

⁶² « Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de son existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité. ». Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, p. 14.

⁶³ BEAUJOUR Michel, *Miroirs d’encre : rhétorique de l’autoportrait*, Paris, Seuil, 1980 (Poétique).

⁶⁴ LEROY Claude, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, 1999, pp. 72-75.

j'ai appris que c'est en travaillant de cette manière que l'on apporte la véracité aux actions et aux émotions des acteurs. »⁶⁵ Avec Noée Abita en particulier, la cinéaste a souhaité garder la même méthode tout au long du tournage, à savoir conserver sa spontanéité. Pour la faire ressortir (fragilité de la jeunesse, intensité des entraînements, perte d'intimité dans les vestiaires), il a cependant fallu que la jeune actrice construisît son personnage. Elle s'est ainsi isolée pendant deux mois avec Émilie Socha, la coach de la section ski études de Bourg-Saint-Maurice ; elle a pu intégrer un groupe de skieurs, faire de la musculation et s'imprégner de leurs routines. La cinéaste reconnaît que la métamorphose a été fascinante, Noée étant devenue Lyz, une guerrière avançant les poings serrés, avec une extraordinaire volonté de survivre comme bouclier. Quant à Jérémie Renier, sur les conseils de la cinéaste, il a passé beaucoup de temps en amont avec les entraîneurs des clubs de la région. C'était pour lui l'occasion d'entrer dans son personnage, d'être le plus crédible possible, de choisir les bons mots, les gestes et règles du métier. Il s'est mis dans la peau d'un homme qui, en cédant à une pulsion, signe le début de sa chute, plutôt que d'un harceleur coutumier de l'abus sexuel. Jugé trop peu à charge contre l'entraîneur, évoquant par certains aspects *Lolita* de Stanley Kubrick (1962), le scénario de *Slalom* a été un temps « la patate chaude que tous les professionnels du cinéma se refilaient »⁶⁶. Les gros distributeurs et principales chaînes de télévision ont décliné la proposition de Charlène Favier, ce qu'il l'a obligée à réaliser ce film avec de faibles moyens. Toutefois, elle a assumé en précisant les raisons de son choix : « Si l'on veut parler aux Fred de la vraie vie et à leurs victimes, cette complexité doit être montrée. J'ai fait ce film pour ouvrir le dialogue ». Alors comment faut-il comprendre la fin du film en forme de « happy end », si nous pouvons dire ? N'est-elle pas un moyen pour la réalisatrice de se rassurer sur sa propre histoire, ayant elle-même avoué être très amoureuse d'un coach ayant abusé d'elle⁶⁷ ? N'y aurait-il pas ici l'évocation du syndrome de Stockholm ? Toujours est-il que le personnage de Fred – un agresseur sexuel qui est amoureux de sa victime et qui donc perd son sang-froid – interpelle car il court le risque de rapprocher cette histoire des classiques romans d'amour populaires qui anesthésient les lectrices en les convaincant qu'une femme peut être

⁶⁵ FAVIER, « « Slalom », pour briser l'omerta des violences sexuelles dans le sport », *art. cit.*, 2020.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ RIDET, « La cinéaste Charlène Favier, entre zone grise et manteau blanc », *art. cit.*, 2021.

parfois aimée même par un homme brutal et indifférent⁶⁸. Nous comprenons mieux dès lors le choix du titre du film, *Lyz devant en permanence slalomer* : avec la piste, avec son corps, avec son coach, avec la vie.



Fig. 32 Lyz regardant sa piste après un slalom

Conclusion

L'idée initiale de ce chapitre était d'étudier le récit cinématographique de Charlène Favier pour comprendre la portée de son témoignage vis-à-vis des violences sexuelles dans le monde du sport. Dans la veine d'Andréa Bescond (*Les Chatouilles*, 2018, co-réalisé avec Éric Métayer) et Sarah Suco (*Les Ébouis*, 2019), Charlène Favier fait partie de ces réalisatrices qui décortiquent à travers un récit transposé leur expérience sexuelle traumatique⁶⁹ et qui dénoncent en même temps la domination masculine dans notre société, en milieu sportif en l'occurrence. En effet, une lecture critique de *Slalom* a permis d'identifier les trois principales dimensions sur lesquelles a insisté la cinéaste pour rééquilibrer la relation coach/athlète dans un centre d'entraînement de haut niveau, permettre aux spectateurs de s'identifier à la détresse psychologique de l'héroïne et ainsi susciter une véritable prise de conscience du plus grand nombre. Tout d'abord, elle a donné à sa fiction un cadre narratif sur la violence sexuelle en ayant le souci de déconstruire, étape par étape, l'engrenage dans lequel peut tomber une jeune sportive. Si la réalisation de Charlène Favier donne à voir les usages d'un lycée en sport-étude où se réunissent de jeunes espoirs du ski français, elle offre également un regard direct sur la notion d'abus sexuel. Ensuite, elle a

⁶⁸ RADWAY JANICE A., *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.

⁶⁹ GARSON Charlotte, « Slalom », *Cahiers du cinéma* (770), 11.2020, p. 38.

alterné le montage de scènes « sportives », plutôt exaltantes et apaisantes pour l'héroïne (le rêve initial de la skieuse), et une succession de moments de détresse psychologique, entre excitation et désarroi, désir et doute, passion et incompréhension. Enfin, elle a assurément souhaité défendre une nouvelle image de la féminité et des relations entre les hommes et les femmes, avec cette volonté de l'héroïne de devenir libre et de prendre *in fine* son destin en main ; même si l'on sait que son témoignage ne va pas bousculer du jour au lendemain les choses. N'oublions pas que les salles de cinéma dans lesquelles a été diffusé le film ont permis de ressentir une réelle empathie chez les spectateurs tout comme certaines personnalités impliquées dans des actions de prévention. Sébastien Boueilh, le fondateur de l'association Colosse aux pieds d'argile s'est ainsi exprimé à l'issue d'une projection : « Ce film décrit très bien l'approche de certains prédateurs, la façon dont ils enrobent leur abus dans une "histoire d'amour", dont ils ciblent les enfants fragiles, se rendent disponibles, gagnent la confiance des parents pour mieux isoler leur victime. Souvent un athlète peut idolâtrer son coach car il l'amène à la victoire »⁷⁰. De ce point de vue, si la fiction ne déstabilise pas concrètement un ordre du genre toujours bien établi, elle contribue à susciter néanmoins, particulièrement chez le jeune public, une aspiration à une plus grande égalité entre les individus.

⁷⁰ AUGUSTIN, « Slalom », *doc. cit.*, 2021.

« Le grand bain » des sexualités

Introduction

Alors que les entraîneurs masculins restent prédominants dans les films, leurs homologues féminins bénéficient d'une visibilité de plus en plus élevée. De *La Prof joue et gagne* de Bud Townsend (1978) à *Eddie* de Steve Rash (1996), les personnages féminins dirigeant un groupe de garçons ne font plus sensation chez les spectateurs, bien que toujours marginaux¹. Dans notre corpus, un film français et trois films chinois traitent de cette figure². La relation entre un coach féminin et des hommes sportifs renverse, d'une certaine mesure, la domination patriarcale traditionnelle. Toutefois, comme l'a signalé Katherine Bonzel, la plupart des films qui traitent ce sujet, appuient excessivement l'idée de la « femme en tant qu'entraîneur » et reflètent ainsi « une compréhension essentialiste des différences entre les sexes »³. De plus, comme analysé dans la première partie, quand un rôle supérieur est attribué à une femme, c'est souvent sous condition de sauvegarder le patriarcat d'une autre façon, comme par créer un personnage masculin encore plus haut placé. C'est dans ce contexte que le premier long-métrage que Gilles Lellouche dirige seul, *Le Grand Bain* (2018), dont les critiques, unanimement positives, renvoient à l'actualité en questionnant les *Gender Studies* sous un angle peu abordé, celui de la fragilité masculine. Ainsi peut-on lire qu'il s'agit d'une comédie « à la gloire des failles et faiblesses humaines » selon *Libération*⁴, d'un film sociétal « qui met le collectif à l'honneur » pour *Le Figaro*⁵, d'une « vérité humaine qui parle avec une infinie

¹ BONZEL Katharina, « Mind the gap: female coaches in hollywood sports films », *Sports Coaching Review* 5 (1), 25.03.2016, pp. 54-69.

² Les deux films français sont : *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2011) et *Le Grand bain* de Gilles Lellouche (2018) ; les trois films chinois sont : *Female Coach & Male Player* de Qi Jian (2000), *Maimaiti's 2008* de Xirzat Yahup (2008) et *Breaking the waves* de Liang Bojian (2010).

³ BONZEL, « Mind the gap », *art. cit.*, 2016.

⁴ FRANCK-DUMAS Elisabeth, « "Le Grand Bain", maillots forts », *Libération*, 23.10.2018.

⁵ TRICHOT Ludivine, « Succès phénoménal pour "Le Grand Bain" : plus d'un million d'entrées en cinq jours », *Le Figaro*, 30.10.2018.

tendresse » d'après *Le Parisien*⁶, etc. Ce long-métrage raconte l'histoire de huit hommes quadragénaires et quinquagénaires qui, largués dans leur vie professionnelle ou affective, se lancent un défi : gagner la coupe du monde de natation synchronisée masculine⁷. La réflexion que mène le réalisateur – qui est également co-scénariste – se résume par cette formule métaphorique prononcée en début de film par un narrateur extradiégétique : « un rond peut-il entrer dans un carré » ? Il sous-entend par-là qu'il est possible de voir le monde qui nous entoure d'une tout autre façon que celle qui nous est imposée. Gilles Lellouche propose un généreux portrait de ces individus abîmés par leur époque et qui trouvent leur salut dans un « sport de filles », et ce sous la direction des deux femmes. L'analyse proposée ici s'inscrit parfaitement dans la continuité des travaux de celles et ceux qui ont étudié ont tissé le lien entre activité physique et masculinité, tels que l'ouvrage de Michael A. Messner et Donald F. Sabo⁸, l'article de Jim McKay et Suzanne Laberge⁹ ou encore la thèse de Julie Gaucher¹⁰. L'objectif est de décrypter et bousculer la classique « masculinité hégémonique » à laquelle sont en proie non seulement les femmes, mais aussi les hommes.

1/ Une époque de diversité sexuelle

Premier long-métrage réalisé en solo par Gilles Lellouche¹¹, *Le Grand Bain* a été un réel succès au moment de sa sortie, en 2018, tant auprès des professionnels du cinéma que du grand public. Il a été bien reçu dans plusieurs festivals reconnus¹² et a enregistré de très bons résultats dès la première semaine, occupant ainsi la première

⁶ BALLE Catherine et VAVASSEUR Pierre, « Poelvoorde, Amalric, Katerine... ils se sont jetés dans "le Grand Bain" ! », *Le Parisien*, 23 oct. 2018.

⁷ Dans son histoire, ce sport a eu plusieurs noms français. Nous en comptons notamment le « ballet artistique », la « nage synchronisée », la « natation synchronisée » et celui qui est actuellement le plus utilisé, la « natation artistique ». Dans cet article, nous emploierons ces termes sans différenciation.

⁸ MESSNER Michael A. et SABO Donald F., *Sport, Men, and the Gender Order: Critical Feminist Perspectives*, Champaign, Human Kinetics Books, 1990.

⁹ MCKAY Jim et LABERGE Suzanne, « Sport et masculinités », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* (23), 01.04.2006, pp. 239-267.

¹⁰ GAUCHER Julie, *Sport et genre : quand la littérature s'en mêle : féminités et masculinités dans l'écriture littéraire du sport (1920-1955)*, thèse, Saint-Etienne, 2008.

¹¹ Il avait coréalisé avec Tristan Aurouet le film *Narco*, sorti en 2004.

¹² Un prix (Philippe Katerine) et huit nominations au César 2019, deux prix aux Globes 2019 pour le meilleur film de comédie et le meilleur acteur de comédie (toujours Philippe Katerine), une nomination d'avant-premières au Festival d'Angoulême 2018 et une nomination de Longs-métrages dans la section Hors-compétition au Festival de Cannes 2018.

place au cinéma français du moment. Cette comédie « au charme subversif »¹³ a finalement été vendue dans plus de cinquante pays dans le monde avec plus de 4 millions d'entrées en France¹⁴. Son succès doit beaucoup au trait d'esprit qui l'anime en filigrane, au fait d'aborder un sujet sensible à travers un décalage foncièrement humoristique. N'oublions pas que ce film met en scène une équipe d'hommes aux horizons divers qui s'engage dans une aventure humaine en vue de lutter contre la solitude et ainsi trouver un but dans la vie.



Fig. 33 L'équipe de la natation artistique masculine dans *Le Grand Bain* de Gilles Lellouche (2018)

Ce n'est pas un hasard si certains comédiens, connus du grand public pour incarner habituellement des rôles de séducteur machiste, ont vu leur jeu s'inverser ici face à des femmes au tempérament dictatorial. Gilles Lellouche vise justement à brouiller les frontières entre la masculinité et la féminité traditionnellement définies. Si ce sont deux femmes qui prennent la place dominante, elles ne constituent pas une simple copie des coaches masculins rudes et autoritaires que les films de sport représentent habituellement. L'une devenue paraplégique dans un accident et l'autre sombrant dans l'alcool suite à la fin de sa carrière sportive, elles partagent la souffrance de leurs nageurs : la perte d'ancrage dans la vie. Quels que soient leurs identité sexuelle, métier et origine sociale, les entraîneuses et les nageurs sont tous des perdants selon la norme de réussite de la société et représentent d'innombrables personnes normales dans la vie réelle, dont le réalisateur lui-même. « J'avais envie d'hommes dévirilisés et de femmes très fortes même si, elles aussi, s'avèrent

¹³ FRANCK-DUMAS Elisabeth, « Le Grand Bain, maillots forts », *Libération*, 24 oct. 2018, p. 26.

¹⁴ BALLE Catherine, « *Le Grand Bain* : Gilles Lellouche « ivre de bonheur », <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/le-grand-bain-gilles-lellouche-ivre-de-bonheur-09-11-2018-7939203.php>, 10 nov. 2018, (consulté le 4 mars 2023).

extrêmement écorchées. Tout simplement, parce que je crois qu'on vit les mêmes traumas » a confirmé Gilles Lellouche¹⁵. Cet effet de surprise ou de contraste a permis au réalisateur de répondre aux attentes d'un public français en quête de diversité sexuelle sur grand écran.

Pour mener à bien tel projet et l'adapter au goût du marché¹⁶, avec le soutien des producteurs Alain Attal et Hugo Sélignac, Gilles Lellouche s'est donc chargé de co-écrire l'histoire, en collaboration avec deux autres scénaristes expérimentés (Ahmed Hamidi et Julien Lambroschini), pour faire de ce film certes une comédie, mais une comédie ayant vocation à s'inscrire dans la catégorie « cinéma d'auteur »¹⁷. La force du film tient, au-delà du sujet, à la qualité exceptionnelle du casting français : Guillaume Canet, Benoît Poelvoorde, Philippe Katerine, Mathieu Amalric, Jean-Hugues Anglade, Alban Ivanov et deux actrices françaises césarisées qui interprètent deux entraîneuses – Virginie Efira et Leïla Bekhti.

Le film de Gilles Lellouche est inspiré de faits réels et s'inscrit dans une véritable lignée de fictions décomplexées sur la fragilité et la nudité de cette génération masculine perdue. Précisons que le réalisateur, lorsqu'il a co-écrit *Le Grand Bain*, avait à l'esprit le film de Peter Cattaneo sur les chippendales du monde ouvrier : *The Full Monty* (1997). Cela dit, l'intrigue prend ses racines dans une histoire vraie, celle d'un club de natation synchronisée masculine suédois créé en 2003, le « Stockholm Simkonst Herr », un pays où les femmes, contrairement à ses homologues européens, ont pris une place importante depuis longtemps dans la vie politique et médiatique. Ce club a d'ailleurs donné lieu à un documentaire et à maintes adaptations cinématographiques : *Allt flyter* de Måns Herngren (2008), *Men who Swim* de Dylan Williams (2010), *Swimming with Men* d'Olivier Parker (2018). Ce sujet a aussi trouvé écho au-delà de l'Europe avec une comédie japonaise intitulée

¹⁵ AVON Sophie, « “Le Grand Bain” de Gilles Lellouche : “J’avais envie d’un film libre” », *Sud Ouest*, 23.10.2018.

¹⁶ CARRIÈRE Christophe et LIBIOT Éric, « *Le Grand Bain* », *plongeon réussi*, https://www.lexpress.fr/culture/cinema/le-grand-bain-plongeon-reussi_2040271.html , 19 oct. 2018, (consulté le 22 fév. 2023).

¹⁷ LIBIOT Éric, *Le Grand Bain ou la fête du slip*, https://www.lexpress.fr/culture/cinema/le-grand-bain-ou-la-fete-du-slip_2040418.html , 23 oct. 2018, (consulté le 22 fév. 2023).

Waterboys de Shinobu Yaguchi (2001)¹⁸ et son adaptation éponyme chinoise réalisée par Song Haolin en 2021. Le choix de la natation synchronisée, un sport culturellement féminin au carrefour de la natation, de la gymnastique et de la danse, est osé. Il suggère que le cinéma laisse parfois entrevoir une porosité des frontières possible entre la masculinité et la féminité, y compris à travers l'exemple du sport. Aujourd'hui, les pratiquants masculins restent très minoritaires dans ce domaine, avec onze garçons sur quatre-vingts participants dans la filiale nationale française en 2019¹⁹, et n'ont toujours pas leur place dans les Jeux olympiques²⁰, sans dire qu'ils subissent parfois des insultes ciblant leur orientation sexuelle²¹. Dans la littérature, le sport aquatique participe souvent à la construction d'une féminité gracieuse, parfois dangereuse, à travers diverses métaphores des créatures mystérieuses dans l'eau, notamment la naïade, la sirène et l'ondine²². Rappelons que cette singularité féminine de la natation synchronisée est certes liée à son histoire²³ mais aussi – surtout dans le cinéma – grâce au succès de deux nageuses de ballet du cinéma américain qui sont entrées dans la mémoire collective : Annette Kellermann et Esther Williams. Dès lors, nous comprenons mieux l'effet de surprise réussi par Gilles Lellouche et qui trouve son écho, en France, dans deux films de Cédric Le Gallo et Maxime Govare sur l'homosexualité masculine en water-polo : *Les Crevettes pailletées* (2019) et *La Revanche des Crevettes pailletées* (2021). Ainsi, *Le Grand Bain* s'inscrit bel et bien dans la modernité sociétale en permettant, comme le dit Emmanuel Ethis, de « réfléchir à la construction et *a fortiori* à la reconstruction de nos identités »²⁴.

¹⁸ C'est l'histoire de lycéens qui, jugés médiocres, veulent vivre autrement leur adolescence en s'adonnant à la natation synchronisée.

¹⁹ SAVIANA Alexandra, « Gymnastique rythmique, natation synchronisée... Ces sports interdits aux hommes aux JO », *L'Express.fr*, 28.07.2021.

²⁰ Les hommes ont été récemment acceptés aux championnats du monde en duo mixte et seront autorisés à participer aux Jeux olympiques de Paris 2024, à la limite d'un maximum de deux hommes dans chaque équipe de huit membres. Voir par exemple : <https://www.lefigaro.fr/sports/jeux-olympiques/jo-2024-la-natation-artistique-autorisee-pour-les-hommes-20221222#:~:text=La%20natation%20artistique%20C%20connue%20sous,monde%20de%20natation%20depuis%202015.,> consulté le 26.05.2023.

²¹ RIPERT Chloé, « TÉMOIGNAGES. « Un sport n'a pas de genre, ni sexe » : ces hommes pratiquent des sports dits féminins », *Ouest-France.fr*, 04.08.2021.

²² BAUER, *La Sportive dans la littérature française des années folles*, cit., 2011, pp. 110-113.

²³ BEAN Dawn Pawson, *Synchronized Swimming: An American History*, McFarland, 2005.

²⁴ *Derrière le succès du « Grand bain », un désir de « collectif »*, https://www.lepoint.fr/culture/derriere-le-succes-du-grand-bain-un-desir-de-collectif-15-11-2018-2271647_3.php, 15 nov. 2018, (consulté le 6 déc. 2021).

Pour incarner de tels personnages, les comédiens ont dû faire de nombreux efforts pour ne pas dire des sacrifices. En effet, pour jouer leurs rôles de nageurs artistiques, ils ont dû s'adonner à une préparation minutieuse : six mois d'entraînement à raison de deux fois par semaine pour développer leur capacité à nager et leur coordination dans l'eau. Tous se sont entraînés dans la piscine de l'INSEP (Institut national du sport, de l'expertise et de la performance) situé dans le bois de Vincennes, à Paris, sous la direction de Julie Fabre, l'entraîneuse de l'équipe de France de l'époque²⁵. Seul Benoit Poelvoorde, qui habite à Namur en Belgique, s'est entraîné de son côté. Par chance, la sœur de Julie Fabre, Charlotte Fabre, elle-même ancienne nageuse artistique et qui habite à Namur, a assuré l'entraînement du comédien. À cela, il y avait un coach, Cyril Vieu (préparateur de l'équipe de France) qui a assuré des séances de renforcement musculaire auprès des comédiens. Pour l'anecdote, le plus sportif de la bande a été Guillaume Canet, acteur plutôt athlétique et ancien cavalier (ayant écrit et interprété le rôle du champion olympique Pierre Durand dans le film *Jappeloup*), et, à l'inverse, le plus maladroit a été Balasingham Thamilchelvan. C'est Julie Fabre qui a élaboré, avec ses propres nageuses, la chorégraphie collective que l'on retrouve lors de la scène finale et pour laquelle certains doublages ont été nécessaires, notamment les mouvements avec les jambes hors de l'eau. Cette préparation athlétique et technique des comédiens a permis au réalisateur d'échapper au classique dilemme des films de sport, à savoir choisir entre un acteur présentant une crédibilité sportive mais néophyte dans le monde du cinéma, ou un acteur peu crédible sur le plan sportif mais chevronné dans les arts de la scène²⁶.

Le Grand Bain se présente dès lors comme un récit dans l'air du temps, un témoignage sur une génération masculine en quête d'identité dans une société en mouvement, et Gilles Lellouche, le temps de ce récit, devient l'un des porte-drapeaux d'un cinéma à la fois sportif, sentimental et social. La notoriété des comédiens, le

²⁵ Seul Benoit Poelvoorde, qui habite à Namur en Belgique, s'est entraînée de son côté. Voir : Francois-Guillaume Lemouton, *Un grand bain de foule*, <https://www.lequipe.fr/Natation/Article/Un-grand-bain-de-foule/940319>, 16 sept. 2018, (consulté le 26 déc. 2021).

²⁶ SEBASTIAN Byrne, « Actors who can't play in the sports film: exploring the cinematic construction of sports performance », *Sport in Society*, 2 nov. 2017, vol. 20, n° 11, p. 1565-1579.

style épuré du film et le caractère réaliste des scènes sportives ont incontestablement contribué au succès de ce film auprès d'un très large public, y compris international.

2/ Une déconstruction de la masculinité

Les personnages masculins dans *Le Grand Bain* se rapprochent des femmes généralement représentées sur grand écran, par leur fragilité et leur faiblesse, ce qui nous offre une occasion de s'interroger sur la « masculinité hégémonique » qui marque la société française. Ce film distingue la masculinité de la virilité. Si l'on en croit Haude Rivoal, la virilité se réfère à une « image collective "idéelle" de la masculinité hégémonique », alors que la masculinité est une existence qui se définit « par son contraste » avec la féminité²⁷. Cette « masculinité hégémonique », résumée par Nick Trujillo par cinq attributs – la force physique, le succès professionnel, le patriarcat familial, le caractère aventurier et l'impulsion hétérosexuelle²⁸ –, s'impose grâce aux médias et structure ce que l'on attend généralement d'un homme. De nombreux films de sport, dans un esprit phallogocentrique issu directement du milieu sportif²⁹, participent activement à la propagation d'un tel idéal masculin³⁰. *Le Grand Bain*, au contraire, vise à déconstruire ce discours dominant en représentant huit hommes « ratés » qui ont failli à s'y conformer. D'abord, leurs corps vieillissants et ventripotents de 40 ou 50 ans sont bien différents de ceux des personnages masculins canoniques, à l'instar des superhéros avec « des muscles de pierre et des veines stéroïdes »³¹. Gilles Lellouche rend ainsi visibles les différentes possibilités du corps masculin et participe à une nouvelle tendance qui consiste à adoucir les super-corps,

²⁷ RIVOAL, « Virilité ou masculinité ? », *art. cit.*, 2017. Les nuances entre ces deux termes ont partagé les sociologues français. Pour d'autres définitions, voir par exemple : Sohn Anne-Marie, « Introduction » dans « *Sois un homme !* » : *la construction de la masculinité au XIXe siècle*, Paris, Le Seuil (coll. « L'Univers historique »), 2009, p. 12.

²⁸ NICK Trujillo, « Hegemonic masculinity on the mound: Media representations of Nolan Ryan and American sports culture », *Critical Studies in Mass Communication*, septembre 1991, vol. 8, n° 3, p. 290-308.

²⁹ THIERRY Terret, « Sport et masculinité : une revue de questions », *Staps*, 2004, vol. 66, n° 4, p. 209-225.

³⁰ PATRICK Wilkes-Krier, *Heros in the outfield : a study of the American hero in sports films*, Ball State University, s.l., 2006.

³¹ GERARD Jones et JACOBS Will, *The Comic Book Heroes : The First History of Modern Comic Books*, Rocklin, Prima Publishing, 1997.

tendance qui indique l'arrivée d'une « nouvelle subjectivité corporelle »³². Ensuite, ils sont aussi des « perdants » dans leur vie professionnelle : Bertrand (Mathieu Amalric) est sans-emploi depuis deux ans ; Thierry (Philippe Katerine), employé de la piscine municipale, est noyé dans la solitude et la monotonie de ses permanences de nuit ; Marcus (Benoît Poelvoorde), est un dirigeant d'un magasin de piscine surendetté ; Simon (Jean-Hugues Anglade), est un rocker manqué qui reste accroché à ses rêves, etc. Enfin, sur le plan psychologique également, ces nageurs ne ressemblent pas tout à fait aux « vrais hommes » : ils sont hantés par le manque de libido, l'impuissance sexuelle, la dysharmonie conjugale ou encore le mépris de la part de leurs enfants. Ces faiblesses et frustrations sont confiées sans tergiversation par les nageurs, comme leur corps imparfait exposé, dans le sauna à l'issue de chaque séance d'entraînement. Ainsi est brisée une « éthique sportive » qui valorise les douleurs et les blessures endurées en silence³³.



Fig. 34 Les nageurs confiant leurs ces faiblesses et frustrations dans le sauna

Ces personnages masculins constituent en réalité un reflet de nombreux hommes qui ont du mal à réussir – ou qui se sentent incapables de le faire – d'après les normes sociales en vigueur. Comme l'a constaté Christine Castelain-Meunier, les jeunes hommes d'aujourd'hui « vivent une telle métamorphose dans leur rapport au masculin que l'on peut parler de “fracture socioculturelle” dans les représentations

³² AARON Taylor, « “He’s Gotta Be Strong, and He’s Gotta Be Fast, and He’s Gotta Be Larger Than Life”: Investigating the Engendered Superhero Body », *Journal of Popular Culture*, 2007, vol. 40, n° 2, p. 344.

³³ ROBERT Hughes et JAY Coakley, « Positive Deviance among Athletes: The Implications of Over Conformity to the Sports Ethic », *Sociology of Sport Journal*, 01.déc.1991, vol. 8, p. 307-325.

qu'ils ont d'eux-mêmes »³⁴. Et ce, à commencer par le réalisateur lui-même. Les nageurs dans le film, à en croire l'acteur Mathieu Amalric, sont en effet « des portraits de Gilles Lellouche à différents stades de son évolution. Des miroirs de ses angoisses, de la connerie et du machisme par lesquels il a pu passer, des regrets et la peur de ne pas vivre pleinement »³⁵. Avec cette représentation « féminisée » des hommes, les spectateurs assistent non pas à une « crise de la masculinité » comme s'en inquiètent certains³⁶ mais, pour reprendre le terme employé par Castelain-Meunier, à une « humanisation du masculin »³⁷. Un bon nombre de spectateurs trouvent certainement leur *alter ego* dans les personnages, ce qui donne ainsi une explication au succès colossal de cette « comédie généreuse qui gagne en aisance au même rythme que ses anti-héros aux muscles avachis »³⁸.

Cependant, à quel point ces idéaux s'écartent-ils de la réalité ? Les médias d'aujourd'hui ne cessent de déplorer « le déclin des hommes »³⁹, « la masculinité en crise »⁴⁰ ou voire « la fin des hommes »⁴¹. Le polémiste Éric Zemmour a aussi avancé, dans son pamphlet *Le premier sexe*, que « l'homme a perdu ses repères » face à une « pression féminisante »⁴². Parmi les arguments figurent entre autres « l'échec scolaire des garçons, le chômage des hommes, la difficulté pour les hommes de draguer des femmes, la violence des femmes contre des hommes et tous ces suicides d'hommes poussés à bout par des femmes qui les ont rejetés et abandonnés »⁴³. Sous cette pression se développe, pour reprendre le terme de Raewyn Connell, une « masculinité complice »⁴⁴ par rapport à celle qui est hégémonique. C'est-à-dire que certains individus « agissent quotidiennement par de multiples ajustements qui leur

³⁴ CASTELAIN-MEUNIER Christine, « Les métamorphoses de la masculinité », *Le Journal des psychologues* 308 (5), Revigny-sur-Ormin, 2013, pp. 45-51.

³⁵ AMALRIC Mathieu et KATERINE Philippe, Mathieu Amalric : « Pour Le Grand Bain, on a dû se mettre à poil », 24 oct. 2018.

³⁶ CLARE Anthony W., *On Men: Masculinity in Crisis*, Londres, Arrow, 2001, 262.

³⁷ CASTELAIN-MEUNIER, « Les métamorphoses de la masculinité », *art. cit.*, 2013.

³⁸ DIDIER Péron, « Le Grand Bain », synchro saint, https://www.liberation.fr/cinema/2018/05/14/le-grand-bain-synchro-saint_1650061/, consulté le 05.12.2021.

³⁹ GARCIA Guy, *The Decline of Men: How the American Male Is Tuning Out, Giving Up, and Flipping Off His Future*, New York, Harper, 2008.

⁴⁰ CLARE Anthony W., *On Men: Masculinity in Crisis*, *op. cit.*

⁴¹ ROSIN Hanna, *The End of Men: And the Rise of Women*, Londres, Penguin Books, 2013.

⁴² ZEMMOUR Éric, *Le premier sexe*, Paris, Denoël, 2006.

⁴³ DUPUIS-DÉRI Francis, *La crise de la masculinité : autopsie d'un mythe tenace*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2022, p. 11.

⁴⁴ CONNELL Raewyn, *Masculinities*, 2^e édition, London, Routledge, 2020, p. 79.

permettent de concilier la définition de la masculinité hégémonique et la réalité qui est la leur au sein de leur environnement familial ou professionnel »⁴⁵, explique Thierry Terret. Après tout, les soi-disant « guides pour devenir un homme » n'ont jamais perdu leur marché, allant de l'ouvrage de Harvey Newcomb publiée en 1847⁴⁶ à celui de Glenn O'Brien en 2011⁴⁷.

Il existe, néanmoins, un grand nombre d'hommes qui n'arrivent pas – ou de moins en moins – à maintenir cette « complicité » avec l'image dominante d'homme machiste. Nous parlons notamment des hommes traversant leur « crise du milieu de la vie »⁴⁸, laquelle est caractérisée par un déclin de la force physique, mais aussi une constante interrogation sur le sens de leur existence. Incapables de s'aligner avec le modèle de la virilité, ces gens-là sont depuis longtemps interdits de paroles et écartés du discours public. Les petits et grands écrans sont remplis de héros toujours robustes et puissants, quel que soit leur âge. Gilles Lellouche, lui-même acteur affirmé avant de commencer à signer ses propres longs-métrages, incarne régulièrement des rôles représentant un certain « idéal masculin ». Citons le parrain de la mafia marseillaise dans *La French* de Cédric Jimenez (2014) ou le courageux journaliste qui mène une enquête sur les coulisses des candidats à l'élection présidentielle dans *L'Enquête* de Vincent Garenq (2015). C'est sans doute à travers ces nombreux rôles « machistes » que Gilles Lellouche, âgé de 46 ans à la sortie du film *Le Grand Bain*, a perçu un immense fossé entre l'image prédominante d'hommes virils et la réalité et a ainsi décidé d'orienter la caméra vers « les failles et les fragilités de l'homme contemporain, de son droit à être abîmé, imparfait, sans tablettes d'abdos, avec des poils sur les épaules et éventuellement sans Rolex avant 50 ans »⁴⁹.

Pour mieux déconstruire la masculinité, ou du moins une certaine idée communément admise de la masculinité, Gilles Lellouche accorde une place non négligeable à la moquerie. Les scènes où les personnages subissent ou ressentent

⁴⁵ TERRET Thierry, « Sport et masculinité : une revue de questions », *Staps* 66 (4), Louvain-la-Neuve, 2004, pp. 209-225.

⁴⁶ NEWCOMB Harvey, *How to Be a Man*, Frankfurt am Main, Outlook Verlag GmbH, 2018.

⁴⁷ O'BRIEN Glenn et DELHOMME Jean-Philippe, *How To Be a Man: A Guide To Style and Behavior For The Modern Gentleman*, New York, Rizzoli, 2011.

⁴⁸ MILLET Lucien, PON Joël et MILLET-BARTOLI Françoise, *Rapport de psychiatrie*, Paris, Masson, 1991, vol.1.

⁴⁹ LELLOUCHE Gilles, Gilles Lellouche : « Les perdants, les vainqueurs, pour moi ça n'existe pas », entretien réalisé par Ghislain Loustalot, 28.10.2018.

certaines formes d'humiliation de leurs proches sont suggestives. Elles constituent une palette des opinions sociales vis-à-vis de la soi-disant crise de la masculinité. Si le choix de la natation synchronisée peut faire sourire les spectateurs au premier degré, il devient ironique au deuxième degré. La réaction de Thibaut (Jonathan Zaccà), beau-frère de Bertrand (Mathieu Amalric) et patron d'un grand magasin de meubles, est archétypale. Lors d'un dîner en famille, Thibaut demande à Bertrand quel sport il pratique. La grimace se dessinant sur ses lèvres révèle qu'il connaît déjà la réponse et n'attend qu'une simple réaction de son interlocuteur pour se moquer et satisfaire son sentiment de supériorité, comme ce qu'il a fait à de multiples reprises en parlant de sa situation économique. Si le malaise de Bertrand peut amuser à première vue, le mauvais tour de Bertrand témoigne d'une flagrante malveillance. Le réalisateur semble alors inviter les spectateurs à prendre connaissance des sarcasmes et autres formes d'humiliation que peut ressentir Bertrand comme tous ceux qui ne sont pas considérés comme assez « virils ». Après tout, l'humour a la fonction de prendre des distances envers une réalité dérangeante⁵⁰. En effet, dans la vie réelle, les hommes pratiquant une activité sportive à connotation féminine doivent souvent affronter des remarques désobligeantes mettant en cause leur masculinité ou ciblant leur orientation sexuelle⁵¹. Gilles Lellouche a tout de même mis en scène deux autres sortes de personnages en contraste avec Thibaut : l'épouse de Bertrand (incarnée par Marina Foïs) qui le soutient de tout cœur, et la fille de Simon (Noée Abita) qui, malgré un certain mépris au début, finit par accepter voire encourager le nouvel enthousiasme de son père. Par tous ces différents personnages, hommes et femmes, le cinéaste appelle à déconstruire les idées reçues et à montrer une plus grande compréhension envers ces hommes qui traversent les « métamorphoses de la masculinité »⁵².

3/ Une métaphore aquatique de l'existence

⁵⁰ GERRER Jean-Luc, « L'humour de Rahel Varnhagen », in: *Création au féminin*, vol. Les humeurs de l'humour / 4, Marianne Camus, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2010 (Collection Kaléidoscopes), pp. 35-45.

⁵¹ RIPERT Chloé, « TÉMOIGNAGES. « Un sport n'a pas de genre, ni sexe » : ces hommes pratiquent des sports dits féminins », *Ouest-France.fr*, 4 août 2021.

⁵² C. Castelain-Meunier, « Les métamorphoses de la masculinité », *art. cit.*

La singularité féminine de la natation synchronisée est sans doute la principale raison qui ait poussé le réalisateur à choisir ce sport pour illustrer son propos. Toutefois, il est possible d'avoir une lecture au deuxième degré dans laquelle la natation servirait aussi de métaphore suggestive pour esquisser les difficultés rencontrées par les personnages – masculins et féminins – et leur volonté de s'en sortir. Les nombreuses métaphores dans ce film, filant une diégèse tragi-comique, permettent de mieux percevoir la volonté du réalisateur de dépasser les stéréotypes pour mieux apprendre à s'accepter. En effet, l'eau peut d'abord revêtir un sens négatif : elle peut inonder, submerger, voire noyer. Sans une main tendue, faute d'efforts suffisants, il est souvent difficile de sortir seul la tête de l'eau. C'est bien cette immense solitude qu'éprouve Bertrand dans une scène située au début du film. Il regarde les autres s'agiter pour rester à la surface et se laisse couler jusqu'au fond de la piscine. La scène est d'autant plus suggestive que l'apathie de ce personnage contraste avec l'effervescence du monde qui l'entoure. Dépressif et chômeur depuis deux ans, il a perdu l'ancrage de sa vie. Il se remet en question en se demandant pourquoi il n'est pas capable de faire partie des gens qui se trouvent autour de lui, c'est-à-dire de vivre sa vie comme une personne « normale ». Cette perte de repères dans l'eau peut représenter, comme le dit Gaston Bachelard, une « perte de vie »⁵³. À partir de là, l'eau peut aussi être vue comme une métaphore de l'échec. Tous les personnages, hommes et femmes, voient leurs ambitions « tomber à l'eau » et qu'une seule « goutte d'eau » supplémentaire suffit parfois pour « faire déborder » leur vase. Citons l'exemple de l'entraîneuse Delphine. Ancienne nageuse artistique en binôme, elle fut obligée de partir à la retraite suite à l'accident de sa partenaire. Depuis, elle a sombré dans l'alcool et n'a cessé de harceler son ancien petit copain, refusant de reconnaître que « les plus belles années » de sa vie se sont déjà écoulées. Quand ce masque lui est enfin arraché de force devant tout le monde, Delphine craque et tombe dans l'eau comme si toutes ses forces l'avaient soudain quittée. Une prise de vue du fond de la piscine permet alors aux spectateurs de voir cette scène où Delphine se laisse emporter par les vagues de la piscine, sans force ni envie de se débattre ou se

⁵³ BACHELARD, *L'eau et les rêves*, op. cit., 1942, p. 18.

redresser. Après tout, l'eau coule comme un chagrin représentant « la matière de la mélancolie »⁵⁴.



Fig. 35 Delphine tombée dans l'eau dans *Le Grand Bain* de Gilles Lellouche (2018)

Cependant, l'eau nourricière et enveloppante peut offrir *a contrario* un moment de guérison, ce qui est la deuxième lecture métaphorique du *Grand Bain*. L'imaginaire de cet élément est communément lié à l'amour de la mère, par sa forme similaire à celle du sang maternel qui nous héberge pendant neuf mois⁵⁵ ou à celle du lait maternel qui nous nourrit⁵⁶. Pour Gilles Lellouche, la piscine est justement un « symbole très maternel » et représente dans le film « un cocon où l'on est à l'abri du jugement des autres »⁵⁷. En particulier, la victoire dans le match international de natation synchronisée à la fin du film peut être considérée comme une renaissance des nageurs. À peine éclairés et vêtus de peignoirs noirs, les nageurs français entrent en scène comme une bande de souris. La musique rock s'élevant, ils se débarrassent de leurs peignoirs et plongent dans l'eau les uns après les autres, afin de former un bloc uni avec Laurent au sommet. Porté au-dessus de la surface de l'eau, Laurent effectue une culbute arrière sous une lumière rouge : le bleu dépressif de l'eau dans la scène précédente fait place à une lumière rouge flamboyante. Ainsi, les nageurs ayant connu une vie décevante, se jettent dans le « grand bain amniotique »⁵⁸ pour enfin renaître en

⁵⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁷ G. Lellouche, « Gilles Lellouche », *art. cit.*

⁵⁸ Hélène Marzolf, « Le Grand Bain : Film de Gilles Lellouche », *Télérama*, 24 oct. 2018.

tant que groupe soudé et, pour reprendre les propos du réalisateur, « avoir le cœur qui se remet à battre »⁵⁹.

Au-delà de cette double lecture métaphorique du film, à la fois négative et positive, plusieurs expressions classiques de la langue française sont intéressantes à analyser dans le cas présent et permettent de mieux comprendre le titre même du film comme cette volonté de se jeter à l'eau, de se libérer, de se mettre à nu, bref de combattre le mal-être en combattant le ridicule. En effet, si la natation représente le mouvement, la volonté d'avancer ou de s'engager, elle symbolise ici la façon dont ces hommes perdus vont reprendre leur vie en main. En nageant, les personnages quittent leur état passif et dépressif en tentant de « sortir la tête de l'eau ». On dit d'ailleurs « se jeter dans le grand bain », par rapport à l'image d'un enfant qui décide de passer de la pataugeoire à la vraie piscine. En pratiquant la natation synchronisée, ces hommes plongent au plus profond d'eux-mêmes pour tenter de découvrir ce qu'il y a de caché, et finissent par conquérir leur liberté en acceptant d'être ce qu'ils sont. La pratique de la natation interagit ici tant au niveau corporel que psychique et conduit ces hommes, par un processus d'individuation, à l'état ultime de l'être. Ils parviennent ainsi à la réalisation de leur « métanoïa », c'est-à-dire à ce mouvement de conversion ou de retournement par lequel ils se transforment en eux-mêmes. La victoire finale de cette équipe masculine, lors des championnats du monde, symbolise le message que veut faire passer Gilles Lellouche : tous ceux qui sortent du marais de clichés et s'acceptent tels qu'ils sont méritent d'être applaudis et couronnés. Comme l'a affirmé le réalisateur, « on a tous besoin d'une médaille. Cela signifie un nouveau regard sur soi, une caresse, un peu d'amour. De la reconnaissance pour rebondir »⁶⁰. D'un certain point de vue, Gilles Lellouche plonge ses personnages dans le grand bain de l'humanité.

⁵⁹ Gilles Lellouche, « Gilles Lellouche à la caméra pour *Le Grand Bain* ».

⁶⁰ G. Lellouche, « Gilles Lellouche », *art. cit.*



Fig. 36 Les nageurs unis sous l'eau dans *Le Grand Bain* de Gilles Lellouche (2018)

Conclusion

En narrant l'histoire d'un groupe d'hommes « ratés » ayant trouvé leur salut dans la natation synchronisée, activité connotée féminine, *Le Grand Bain* est un film portant sur la fragilité de l'homme contemporain, une fragilité dont la douloureuse révélation marque l'esprit de notre époque. Par cette comédie qui donne au public « de la pêche et de l'espoir »⁶¹, Gille Lellouche a non seulement remis en cause la traditionnelle « masculinité hégémonique », mais a aussi entamé une redéfinition – ou rééquilibrage – du rapport entre hommes et femmes dans le sport comme dans la vie. L'immense succès auprès du public, en France comme à l'étranger, prouve que les gens d'aujourd'hui éprouvent un vrai besoin de « sortir de la coquille »⁶² des préjugés sexués. Le réalisateur, ayant assisté à plusieurs projections, a affirmé avoir été touché par les réactions positives des spectateurs. « Les spectateurs semblaient se dire que parfois, on peut faire entrer un rond dans un carré, que tout est possible », a-t-il déclaré, « ivre de bonheur »⁶³. Les métaphores omniprésentes de l'eau, une substance dont l'imaginaire collectif est marqué par l'ambiguïté, entre désespoir et espoir, entre masculinité et féminité, ont beaucoup contribué à la réflexion autour de ces questions aussi bien sociétales qu'existentielles. Il faut ajouter que *Le Grand Bain* contribue à la liste des films de natation français ou francophones qui exploitent, d'une manière ou d'une autre, les riches connotations de l'eau. Parmi ces derniers figurent entre autres *Naissance des Pieuvres* de Céline Sciamma (2007) qui aborde les sentiments lesbiens, *Le Bel Âge* de Laurant Perreau (2009) qui interroge sur la relation intergénérationnelle, *Welcome* de Philippe Lioret (2009) qui narre l'expérience d'un

⁶¹ C. Balle, « “Le Grand Bain” », *art. cit.*

⁶² PEREZ Delphine, « Gilles Lellouch fait l'éloge du sport amateur dans le « Grand Bain » », *leparisien.fr*, 04.10.2018, consulté le 04.03.2023.

⁶³ C. Balle, « “Le Grand Bain” », *art. cit.*

clandestin iranien se rêvant footballeur en Angleterre ou encore *Nadia Butterfly* de Pascal Plante (2020) qui porte sur le douloureux parcours pour devenir sportive. Mais au-delà du cinéma français ou francophone, bien des films étrangers du même genre peuvent être évoqués : le drame coréen *4 Deung* de Jeong Ji-woo (2015), le film espagnol *100 Metros* de Marcel Barrena (2016), le film américano-syrien *The Swimmers* de Sally El Hosaini (2022). Par conséquent, ne faut-il pas voir à travers les films de sport un excellent indicateur pour appréhender l'état des ségrégations sexuelles ou sociales qui existent aujourd'hui dans le monde ?

Seule ombre au tableau, malgré des personnages féminins indépendants et peu soumis à un « male gaze », *Le Grand Bain* est mis en scène par un réalisateur masculin pour parler principalement des problèmes des hommes. Gilles Lellouche lui-même a affirmé vouloir surtout « évoquer les failles et les fragilités de l'homme contemporain »⁶⁴. Alors une relation de coaching entre femmes permettra-t-elle de mieux affirmer l'émancipation féminine ? Faute d'exemple analysable dans le cinéma français⁶⁵, les films chinois ouvriront un terrain de recherche.

⁶⁴ LELLOUCHE, Gilles Lellouche, *doc. cit.*, 2018.

⁶⁵ *Naissance des pieuvres* de Célines Sciamma (2007) est le seul film français dans notre corpus qui met en scène une femme coache dans un sport féminin, la natation artistique. Mais ce personnage n'a fait qu'une très brève apparition.

Le « leap » d'une entraîneuse féministe

Introduction

Après avoir étudié un entraîneur dont l'autorité absolue donne lieu aux abus sexuels contre une jeune skieuse et deux femmes coaches qui dirigent un groupe de nageurs masculins, portons désormais notre regard sur les relations entre entraîneuse(s) et sportive(s) qui n'ont intéressé que très peu de cinéastes (voir le Tab.3 dans le chapitre 1) et encore moins de chercheurs. Or, le sujet de coaching entre femmes semble important à étudier dans la mesure où, dans la réalité, cette relation revêt un sens réellement émancipateur : maintes études ont déjà montré que le fait d'avoir des coaches de même sexe peut aider les jeunes sportives à briser les stéréotypes sexués dans le sport et les encourager à occuper plus tard un poste de direction¹. Dans cette perspective, c'est le cinéma chinois qui offre le plus d'entraîneuses de filles à étudier², *Leap* (« saut » en français) de Peter Chan (2020) en est un exemple en retraçant l'histoire d'une ancienne entraîneuse nationale de volleyball féminin. Le personnage est non seulement une femme libérée, mais aussi un modèle féministe pour les jeunes volleyeuses qu'il entraîne. En renversant la domination masculine et, dans une moindre mesure, l'idéologie collectiviste, ce long-métrage ne fait pourtant pas partie du « cinéma d'auteur » qui ne reflète qu'un « imaginaire propre ou un point de vue personnel sur le réel »³ de la part de la réalisatrice. Au contraire, il a eu un succès commercial colossal en engrangé près de 58 millions de yuans (environ 7 millions d'euros) le jour de la sortie, prenant la tête du box-office pendant la première semaine (son box-office ayant totalisé 834 millions de yuans). À cela doit s'ajouter les critiques cinématographiques très positives,

¹ WASEND Matea et LAVOI Nicole M., « Are Women Coached by Women More Likely to Become Sport Coaches? Head Coach Gender and Female Collegiate Athletes' Entry into the Coaching Profession », *Women in Sport and Physical Activity Journal* 27 (2), 01.10.2019, pp. 85-93.

² Nous avons repéré, dans le corpus analysé, quatre films chinois contenant une telle figure : deux mettent en scène une entraîneuse — *A Girl of archery village* de Guang Chunlan (2013), *Running like wind* de Zhong Hai (2017) —, et deux autres présentent à la fois un coach masculin et une coach féminine — *Maimaiti's 2008* de Xizat Yahup (2008) et *Leap* de Peter Chan (2020).

³ SERCEAU, *Y a t-il un cinéma d'auteur ?*, op. cit., 2016, p. 21.

prouvées par les trois prix – ceux du meilleur film de fiction, du meilleur scénario et du meilleur directeur de photographie – et cinq nominations que le film a remportés lors des *Golden Rooster Awards* 2020, un des trois festivals cinématographiques les plus prestigieux en Chine continentale. Le succès d'un sujet peu populaire – celui de la coach féminine – n'est pourtant pas étonnant si nous plongeons le film dans le contexte chinois : l'héroïne ne sort pas du cadre des discours dominants de la société. Dans ce sens, *Leap* offre une bonne occasion pour étudier un féminisme « à la chinoise » qui navigue entre les attentes des autorités communistes, qui considèrent le sport féminin comme vecteur de manifestation de la puissance nationale⁴, et les intérêts commerciaux inhérents à un long-métrage qui vise un large public. Ce dilemme rime de surcroît avec celui d'un réalisateur hongkongais peinant à trouver sa place dans le marché de la Chine continentale, et ce jusqu'à nuire à sa création artistique.

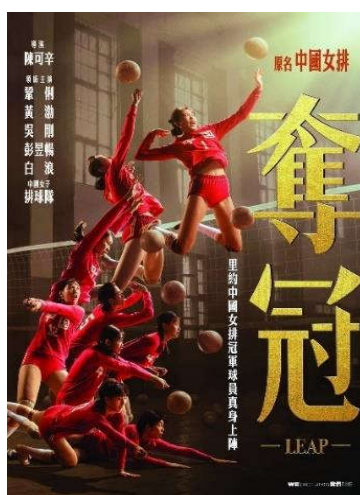


Fig. 37 Une affiche de *Leap* de Peter Chan (2020)

1/ La sensibilité féministe dans les biopics

Pour le cinéma chinois, le début du XXI^e siècle est marqué par une explosion de biopics s'inspirant du parcours des sportives réelles⁵, alors que *Leap* est le premier

⁴ RIORDAN James et DONG Jinxia, « Chinese women and sport », in: *Sport and Physical Education in China*, Routledge, 1999.

⁵ Pour la période d'avant XXI^e siècle, Nous n'avons repéré que deux biopics inspirés de l'histoire d'une sportive : *Jian Hun* de Zeng Weizhi (1981) porte sur une championne olympique de fleuret ; *Color of*

à porter sur une coache. Le film, basé sur l'histoire de l'équipe de Chine féminine de volley-ball durant quatre décennies, retrace notamment la vie de Lang Ping, ancienne volleyeuse nationale qui a brillé par la suite en tant qu'entraîneuse. « Un film représentant les valeurs de notre époque » selon le jury de *Golden Rooster Awards*, l'œuvre de Peter Chan participe à la tendance actuelle de revaloriser des femmes ayant marqué l'histoire chinoise, dont les sportives.

La véritable Lang Ping possède un profil remarquable. En tant que joueuse de l'équipe chinoise, elle a remporté cinq titres de championne mondiale, dont celui des Jeux olympiques de Los Angeles en 1984 ; entraîneuse depuis 1995, elle a dirigé un club italien de niveau A1, l'équipe américaine et l'équipe chinoise, avec des résultats splendides. Comme ce qui est écrit dans sa biographie sur le site du Comité international olympique (CIO), elle est « la première personne à remporter une médaille d'or [olympique] à la fois en tant que joueuse et en tant qu'entraîneur ». Si son histoire n'est jusqu'alors jamais tombée dans l'oubli, grâce à la couverture médiatique de ses nouveaux succès chaque année, Peter Chan est le premier à la projeter dans un cadre fictif. Le biopic sportif, en soi, est un genre qui rend hommage. Le fait de reproduire le parcours d'une athlète permet d'apercevoir l'importance de cette dernière dans la culture populaire de la Chine et une volonté publique de perpétuer sa légende dans la mémoire collective. En effet, le récit étant divisé en trois parties, *Leap* représente trois victoires glorieuses de Lang Ping et du volley-ball féminin chinois, tout en accentuant les réactions du public. Certaines scènes évoquent les reportages de l'époque, comme celui du *Los Angeles Times* suite aux Jeux olympiques de 1984 : « des centaines de supporters chinois exubérants ont envahi les rues (de Pékin) mercredi pour célébrer [la victoire] ». Le journal ajoute en substance : sans compter la réalisation des films faisant l'éloge de ces volleyeuses et la tendance de nommer des nouveau-nés avec leur prénom⁶. L'intention du réalisateur de faire ressortir l'importance de Lang Ping dans l'histoire chinoise se reflète aussi dans le choix du casting. Il a insisté que le rôle fût joué par Gong Li, et ce malgré plusieurs

the blind de Chen Guoxing (1997) reproduit l'histoire d'une championne paralympique de saut en longueur.

⁶ DUNCAN Margaret Carlisle, « A Hermeneutic of Spectator Sport: The 1976 and 1984 Olympic Games », *Quest* 38 (1), 01.01.1986, pp. 50-77.

refus de celle-ci. Cette célèbre actrice d'origine chinoise⁷, présidente du jury de la Berlinale 2000 et de la Mostra de Venise 2002, est pour lui la « Lang Ping » de l'industrie cinématographique. « Toutes les deux figurent parmi les premières femmes chinoises sortant du pays et montant sur la scène internationale », a affirmé Peter Chan⁸.



Fig. 38 Gong Li dans *Leap* de Peter Chan (2020), à gauche, et la véritable volleyeuse, à droite

Au-delà de l'histoire réelle, le cinéaste sublime aussi le parcours de Lang Ping par un certain recul avec la réalité. Rappelons que le genre de biopic, selon Raphaëlle Moine, est caractérisé non seulement par la présence d'un personnage factuel dans le scénario et l'impact qu'a eu ce personnage factuel sur la sphère publique, mais aussi par une narration fictionnelle qui le différencie du documentaire⁹. Afin de mesurer les écarts entre la fiction et la réalité dans le film de Peter Chan, faisons d'abord un détour sur l'histoire réelle. L'équipe en question a connu cinq périodes alternant des succès et des échecs.

- Période de *cinq victoires* : de l'établissement de l'équipe en 1976 jusqu'à la fin des années 1980. Avec Lang Ping comme attaquante vedette, l'équipe remporta cinq victoires dans les Coupes du monde en 1981 et en 1985, les championnats du monde en 1982 et en 1986 et Jeux olympiques de Los Angeles en 1984.

⁷ Née chinoise, elle a pris la nationalité singapourienne en 2008.

⁸ CHAN Peter, « 《夺冠》拍成了《郎平传》？陈可辛霸气回应 [“Leap” est plutôt une “légende de Lang Ping”？ La réponse ferme de Peter Chan] », <https://ie.bjd.com.cn/5b165687a010550e5ddc0e6a/contentApp/5b21d73be4b02439500383f1/AP5f7284bfe4b03c6143a8eb7f.html>, consulté le 20.02.2022.

⁹ MOINE Raphaëlle, « Le genre biopic », in: *Biopic : de la réalité à la fiction*, Rémi Fontanel, Paris, Charles Corlet, 2011 (CinémAction 139), pp. 22-27.

- *Décadence* : les années 1990. La retraite de Lang Ping et de certaines autres joueuses d'élite condamna l'équipe.
- *Relance* : la première décennie du XXI^e siècle. Le nouvel entraîneur en chef, Chen Zhonghe, conduisit l'équipe chinoise vers un nouvel apogée, et ce malgré l'échec face à celle des États-Unis dirigée par Lang Ping, aux Jeux olympiques de Beijing en 2008.
- *Redescente* : 2009 – 2012. Chen Zhonghe étant parti en retraite en 2009, ses trois successeurs n'ont pas pu empêcher la redescente du volley-ball féminin chinois.
- *Deuxième relance* : jusqu'aujourd'hui. L'entrée en fonction de Lang Ping en tant qu'entraîneure en chef redonna de l'élan à l'équipe chinoise avec notamment la victoire aux Jeux olympiques à Rio en 2016.

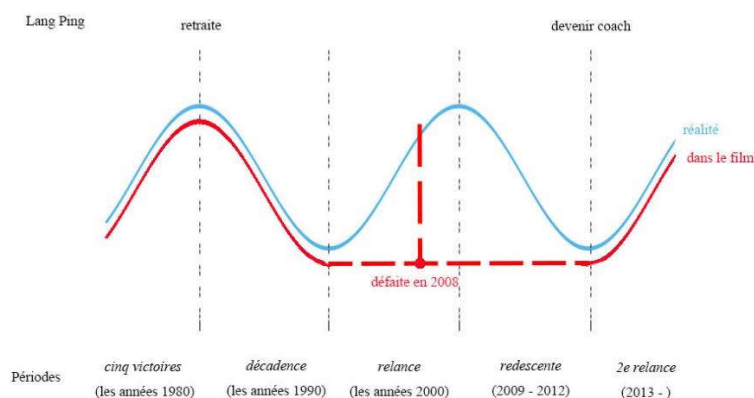


Fig. 39 Les hauts et les bas de l'équipe de Chine féminine de volley-ball en réalité et dans Leap de Peter Chen (2020)

Cette chronologie a été généralement respectée dans le film, même si nous constatons une simplification importante concernant deux des cinq périodes : la période de *relance* sous la direction de Chen Zhonghe est réduite à un échec dans un match face à l'équipe américaine dirigée par Lang Ping, en dépit de nombreux succès marquant cette époque ; ensuite, la période suivante, celle de la *redescente* suite à la retraite de Chen Zhonghe, est complètement éclipsée (Fig. 39). Cette adaptation simplifiant l'histoire réelle en trois volets a certainement pour objectif de faire ressortir l'importance de Lang Ping dans le destin de son équipe : quand elle est joueuse ou entraîneure, l'équipe décolle ; quand elle part aux États-Unis, l'équipe

s'essouffle. Il faut dire que le biopic constitue une « griffe du temps », pour reprendre les expressions de Judith Lyon-Caen¹⁰, qui contribue *a posteriori* à une « prise de conscience » de l'histoire¹¹. Nous devons ainsi poser la question : pourquoi Peter Chan déforme-t-il la réalité, et plus généralement, pourquoi les cinéastes déforment-ils la réalité ? Si nous pouvons soupçonner d'une intention de mettre en scène une ascension sociale plus spectaculaire et donc plus captivante pour les spectateurs, n'y voyons-nous une tendance de valoriser les femmes publiques ? Le spectacle sportif étant un acteur important dans la construction d'un « héros »¹², les films de sport participent aussi à la fabrication d'une image héroïque des athlètes (Séan Crosson¹³, Patrick Wilkes-Krier¹⁴) ou, du moins, à perpétuer dans le cas d'un biopic la légende des conquêtes glorieuses des sportifs réels (Rémy Fontanel¹⁵, Bauer & Leconte¹⁶). Cette médiatisation des héros sportifs, factuels ou fictifs, concerne rarement les athlètes féminines¹⁷. *Leap* marie la figure récente de la femme indépendante à l'image traditionnelle du héros sportif de manière à créer une « superhéroïne sportive » qui, en défiant les clichés socioculturels imposés sur la femme, poursuit activement une ascension professionnelle jusqu'à devenir un emblème de la gloire nationale.

La protagoniste du film est successivement une volleyeuse qui a réussi, une entraîneuse qui insuffle de l'esprit féminin à ses équipières et aussi une réformatrice du système sportif chinois. Ses nombreux choix professionnels (jouer le volley-ball, partir à la retraite, poursuivre ses études, devenir coach, etc.) orientent non seulement sa propre carrière, mais aussi le développement du volley-ball féminin chinois, un développement qui rime avec celui de la société chinoise à partir de la Réforme économique en 1978. Lors d'un séminaire représenté dans le film, les experts

¹⁰ LYON-CAEN Judith, *La griffe du temps : ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, 2019.

¹¹ FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio, 1993, p. 13.

¹² Bien que cet héroïsme sportif basé sur les résultats individuels soit à l'écart de l'héroïsme traditionnel pour le bien public. Voir par exemple : DURET Pascal, *L'héroïsme sportif*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

¹³ CROSSON Séan, *Sport, Film and National Culture*, Routledge, 2020.

¹⁴ WILKES-KRIER, *Heros in the outfield*, op. cit., 2006.

¹⁵ FONTANEL Rémi, « Le biopic du sportif américain », *Revue LISA/LISA e-journal [Online]* (vol. XIV-n°2), 13.12.2016.

¹⁶ BAUER Thomas et LECONTE Maxence P., « Sport History and Biopics: Genre, Truth, and Ethics », *The International Journal of the History of Sport* 37 (10), 02.07.2020, pp. 831-837.

¹⁷ METOUDI Michèle, « Les femmes dans l'héroïsme sportif », *Esprit* (1940-) (196 (11)), 1993, pp. 29-48.

indiquent que le volley-ball féminin chinois « se trouve actuellement au deuxième rang mondial », ce qui fait certainement allusion à la situation de la Chine à l'aube du XXI^e siècle ; l'opinion de ces experts, selon laquelle la Chine « ne devrait pas subir des réformes importantes afin de monter régulièrement au premier rang », reflète celle de certains Chinois à cette époque-là. C'est à ce moment-là que la nouvelle coach nationale, Lang Ping, déclare fermement qu'elle n'est pas là uniquement pour écouter, mais aussi pour prendre la parole – ce qui peut être interprété comme une métaphore de la prise de parole féminine dans le sport chinois, comme dans la société. Elle annonce ensuite son projet de réforme visant à moderniser et à internationaliser l'équipe. Lang Ping est ainsi représentée ici comme une contributrice de l'Histoire chinoise, une « position principale rarement octroyée au personnage féminin » selon le chercheur Li Sun¹⁸. Cet héroïsme au féminin a été unanimement apprécié par la presse chinoise comme celle de l'étranger : *Leap*, comme le dit un article publié par *Reuters*, est un « film féministe à propos de différences générationnelles et de progrès »¹⁹. Les films, en particulier les biopics, sont à la fois reflet et acteur de l'« histoire publique »²⁰, c'est-à-dire le processus par lequel les gens obtiennent leurs définitions de l'univers symbolique en regardant les médias et en en parlant²¹. La représentation hagiographique de Lang Ping prend d'une part sa source dans les conquêtes glorieuses de cette volleyeuse et son image publique en tant qu'héroïne nationale, et d'autre part, participe au remodelage de la mémoire collective en propageant une image plus héroïque et féministe de la sportive réelle.

À l'instar de cette œuvre de Peter Chan, les biopics chinois de notre siècle sont de plus en plus nombreux à faire l'éloge des héroïnes sportives ayant marqué l'Histoire : parmi eux figurent aussi *Female coach & male players* (2000) qui représente une ancienne basketteuse nationale étant devenue coach d'un club masculin, *A Girl of archery village* (2013) qui porte le regard sur l'enfance d'une archère championne de Chine, ainsi que *Breaking through* et *Fly! Skating star*, deux longs-métrages sortis en 2022 et portant sur le patinage de vitesse sur piste courte. Cette tendance, impliquant également le cinéma français comme le prouvent *Danbé*,

¹⁸ SUN, « 《夺冠》的女性意识审视 [Un Regard sur le féminisme du film Leap] », *art. cit.*, 2021.

¹⁹ Balmer Crispian, « U.S. volleyball coach the star attraction for Chinese », *Reuters*, 13 août 2008.

²⁰ CUSTEN, *Bio/pics, op. cit.*, 1992, p. 12.

²¹ CUSTEN, *Bio/pics, op. cit.*, 1992.

la tête haute, *La Danseuse* et *Comme des garçons*, est en train de gagner du terrain à l'échelle mondiale. Certains biopics ont joui d'un réel succès économique, voire d'un impact social important. Les États-Unis sont particulièrement productifs, avec notamment *Battle of the sexes* de Jonathan Dayton et de Valerie Faris (2017) qui narre le célèbre match entre une joueuse de tennis, Billie Jean King (incarnée par Emma Stone), et son adversaire masculin. Le biopic indien, *Dangal* de Nitesh Tiwari (2016), mérite également une attention particulière. Il s'est inspiré de l'enfance de Greta Phogat, première femme indienne à remporter une médaille d'or en lutte aux Jeux du Commonwealth, et à s'être qualifiée pour les Jeux olympiques d'été en lutte. Produit dans un pays jugé extrêmement misogyne, non seulement *Dangal* a connu un grand succès auprès du public – il a battu le record de box-office des films indiens –, mais il est apprécié à l'unanimité par les critiques et les chercheurs, qualifié par certains de « film le plus féministe fabriqué par Bollywood »²² et qui évoque l'urgence de « reconsidérer les rôles sociaux des femmes en Inde »²³. Ces films défient « les conventions sexistes » du genre de biopic qui, selon Dennis Bingham, « piègent pendant plusieurs décennies [les femmes publiques] dans un cycle d'échec, une victimisation et une trajectoire descendant »²⁴. Ils prouvent que les femmes sont de plus en plus reconnues comme actrices positives de l'Histoire, tout en reconstruisant graduellement l'image de la femme dans la société actuelle.

2/ Une entraîneuse anti-institutionnelle

« Comme vous le savez, un match entre la Chine et les États-Unis n'est jamais qu'un simple match sportif », dit en voix off le commentateur aux Jeux olympiques de Pékin 2008, dans la scène inaugurale de *Leap*. Cette réflexion autour de la relation entre un individu sportif et l'État est bien ce qui distingue les films chinois des ceux de la France dans notre corpus. Rappelons qu'en Chine, le sport moderne, depuis son

²² SINGH Vikram, « Breaking the Stereotypes: A Feminist Reading of the Movie Dangal », *Research Journal of English Language and Literature* 5 (1), 2017, pp. 22-33.

²³ CHAN Nicola, « Dangal forces us to rethink societal roles for females in India », *Young Post*, 20.07.2017, <<https://www.scmp.com/yp/discover/entertainment/movies/article/3065417/dangal-forces-us-rethink-societal-roles-females>>, consulté le 16.12.2022.

²⁴ BINGHAM Dennis, *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010, p. 24.

introduction dans le pays à la fin du XIX^e siècle, est étroitement lié au nationalisme. Dans le cinéma, ce nationalisme sportif est beaucoup endossé par les personnages féminins. La toute première fiction sportive chinoise, *Sports queen* de Sun Yu (1934), porte bien sur une sprinteuse qui se retire de la compétition pour rappeler à ses compatriotes chinois le « vrai esprit » du sport – s’exercer afin de mieux protéger la nation alors envahie. Sous le régime communiste actuel, le sport assume davantage le rôle propagandiste et sert à montrer « la supériorité du socialisme »²⁵. Le volley-ball féminin revêt une importance particulière. La victoire au championnat d’Asie et d’Océanie de volley-ball féminin en 1979, l’année où le régime continental obtint le siège de l’Organisation des Nations unies jusqu’alors détenu par le gouvernement de Taiwan, faisant du volley-ball féminin un emblème du rétablissement national. Quelques autres victoires internationales au cours des années suivantes ne firent qu’augmenter l’enthousiasme populaire pour ce sport. Ces succès sportifs, faisant l’objet des célébrations publiques et d’une vaste couverture médiatique, constituaient « une occasion parfaite pour le peuple chinois de regagner leur confiance et d’exprimer son patriotisme »²⁶. Dans cet esprit, les fictions précédentes sur ce sujet, comme *The Volleyball flower* de Lu Jianhua (1980) et *The Drive to win* de Zhang Huanxin (1981), prônent habituellement un sacrifice total pour la gloire nationale.



Fig. 40 Une affiche propagandiste des années 1980²⁷

²⁵ YANG Hua, SUN Shuhui, SHU Weiping et al., « Upholding and Further Improving the Whole – nation System for Competitive Sports in China », *Journal of Beijing Sport University* (5), 2004, pp. 577-582.

²⁶ LU Zhouxiang et FAN Hong, « China’s Sports Heroes: Nationalism, Patriotism, and Gold Medal », *The International Journal of the History of Sport* 36 (7-8), mai.2019, pp. 748-763.

²⁷ Le slogan d’en bas signifie : « Chine, Réveille-toi ! Aucun jour ne peut être perdu durant la décennie 1980. »

Leap rompt cependant avec cette narration anti-collectiviste en mettant en scène une entraîneuse qui brave le collectivisme et conduit les sportives vers un « sport pour soi ». Le « collectivisme », selon la définition du CNRTL, est un « système qui admet une intervention de l'État dans le domaine économique (production, structures) par le moyen de planifications et de nationalisations » ; il peut impliquer « l'idée de négation des droits de l'individu » et s'oppose dès lors à « l'individualisme et au libéralisme »²⁸. En l'occurrence, ce terme peut désigner un système sportif qui est totalement géré par l'État et néglige les besoins individuels. Dans *Leap*, l'héroïne ose pointer ouvertement les défauts de ce collectivisme sportif qui exige la performance au détriment de la santé. Elle œuvre en revanche pour établir un système plus humain tenant compte des particularités et des besoins de chaque joueuse. « Je vais dire à mes joueuses que le volley-ball est notre travail, mais non pas toute notre vie. J'espère que dans le futur, mes joueuses seront non seulement d'excellentes sportives, mais aussi d'excellentes personnes », affirme Lang Ping qui encourage ses joueuses à avoir des relations amoureuses. Cela va clairement à l'encontre de l'image féminine traditionnelle dans les films de sport chinois : celle d'une sportive asexuée luttant corps et âme pour le titre de championne et ainsi la gloire de la patrie²⁹. La coach transmet à ses équipières, comme l'a signalé un article publié dans le *Quotidien de la jeunesse de Chine*, un nouvel esprit sportif consistant à jouer du match et à réaliser leurs valeurs personnelles³⁰. *The Paper*, journal en ligne chinois, apprécie également le fait que *Leap* « envisage le sport avec un respect de liberté et de valeurs personnelles », plutôt qu'« embellir de manière excessive la soumission totale au collectivisme »³¹. Le discours fait à propos du film par le comité d'organisation, lors de la remise du prix du meilleur film de fiction des *Golden Rooster Awards*, fut parlant de ce point de vue :

[...] en montrant les hésitations, les choix et les envies réelles des volleyeuses et des entraîneurs dans trois matches importants, ce film [...] insuffle à l'esprit du volley-

²⁸ « COLLECTIVISME : Définition de COLLECTIVISME », consulté le 24.07.2022.

²⁹ SUN, « 《夺冠》的女性意识审视 [Un Regard sur le féminisme du film Leap] », *art. cit.*, 2021.

³⁰ HAN Haoyue, « 《夺冠》：女排精神的变化也是中国人心态的变化 [Leap: l'évolution de l'esprit du volley-ball féminin représente celle des attitudes du peuple chinois] », *Quotidien de la jeunesse de Chine*, 29.09.2020.

³¹ ZENG Yuli, « 《夺冠》：“姑娘们，好好地享受体育的本身” [Leap: jouissez bien du sport même, les filles] », *The Paper*, 26.09.2020.

ball féminin de nouveaux éléments de notre époque, de sorte que cet esprit devienne plus riche et plus profond.³²

Ce discours anti-collectiviste est un pas audacieux que très peu de films chinois précédents ont pu franchir devant une censure politique défavorable aux critiques³³. Pourtant, il se conforme bien au caractère du véritable « Marteau de fer »³⁴ qui a refusé un poste de fonctionnaire proposé par les autorités chinoises après sa retraite en tant que sportive. Depuis, cette fille insoumise a continué à tracer sa propre route en poursuivant ses études à l'étranger, avant de devenir coach de volley-ball. Cet esprit rebelle a certainement touché une corde sensible chez Peter Chan, un de ces réalisateurs de Hong Kong internationalement reconnus qui tentent de se faire une place sur le marché continental. Ces derniers – comme Tsui Hark, Dante Lam et Gordon Chan – sont en effet de plus en plus nombreux depuis le CEPA (*Closer Economic Partnership Arrangement*) conclu entre les gouvernements de Chine continentale et de Hong Kong, accord visant à développer les échanges économiques entre les deux parties. Ce phénomène, que les chercheurs chinois appellent « *Bei Shang* [monter vers le Nord] »³⁵, a introduit de nouvelles idées dans le cinéma communiste. Peter Chan en est un exemple. Dans les films qu'il a récemment réalisés en Chine continentale, ce metteur en scène, qui s'est toujours intéressé aux émotions les plus subtiles de l'être humain³⁶, continue à placer l'intérêt de chaque individu au-dessus de celui de la collectivité. Un autre biopic de Peter Chan prévu pour 2022, *Li Na : my life*³⁷, est également inspiré de l'histoire d'une sportive – une joueuse de tennis en l'occurrence – jugée « rebelle » contre les autorités chinoises³⁸. Si Peter

³² « 金鸡百花电影节 [China Golden Rooster & Hundred Flowers Film Festival · Golden Rooster Awards] », https://www.zgjhbhdj.com/awards_detail.html?year=2020&type=2&id=film01, consulté le 22.01.2022.

³³ ANSELME Isabelle, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XXIe siècle : des films sous influences (2001-2014)*, Thèse de doctorat, Montpellier 3, 2015.

³⁴ Ce surnom a été attribué à Lang Ping pour deux raisons : la prononciation du mot chinois *Langtou* (« marteau ») ressemble à celle du nom de l'attaquante ; Lang Ping est notamment connu pour son smash aussi irrésistible qu'un marteau. Quand elle est devenue entraîneuse, ce surnom porte un nouveau sens : sa sévérité dans le coaching.

³⁵ MA Ting, « 陈可辛电影“北上”十年的文化认同与情怀建构 [Cultural Identity and Emotional Construction in Peter Chan film “Go up North” for Ten Years] », *Ethnic Art Studies* 28 (02), 2015, pp. 28-32.

³⁶ LAI Linda Chiu-han, « Film and enigmatization: Nostalgia, nonsense, and remembering », in *At full speed: Hong Kong cinema in a borderless world*, University of Minnesota Press, 2001, pp. 231-250.

³⁷ Son titre chinois « Du Zi Shang Chang » signifie « être seule sur le terrain ».

³⁸ LARMER, « Li Na, China's Tennis Rebel », *art. cit.*, 2013.

Chan montre un grand intérêt pour ces sportives anti-collectivistes, c'est sans doute parce que lui-même s'attache à l'esprit individualiste. « Une collectivité fonctionne d'autant mieux lorsque chacun s'affaire à ses propres tâches », a-t-il expliqué³⁹.



Fig. 41 L'entraîneure Lang Ping et sa jeune volleyeuse Zhu Ting dans *Leap* de Peter Chan (2020)

3/ Une négociation difficile

Leap peut en effet être considéré comme une fiction libérée des discours patriarcal et communiste qui caractérisent la plupart des films de sport chinois. Tourner un tel film anti-institutionnel ne va pas de soi et Peter Chan a dû faire des concessions. Le cinéma subit, selon Christian Metz, trois censures : la censure politique qui veille à la moralité des films, la censure économique qui choisit et modifie les scénarios sous le prétexte de la rentabilité, ainsi que la censure idéologique (ou « autocensure ») issue de « l'intériorisation abusive » des deux premières censures chez des cinéastes qui ne tentent plus les nouveaux sujets ou techniques cinématographiques⁴⁰. Ces trois censures, qui tronquent respectivement la diffusion, la production et l'inventivité du cinéma, s'observent bien dans le cas de *Leap*.

Il ne faut pas oublier que ce biopic a bénéficié du soutien du gouvernement chinois et est sorti en Chine : il n'a donc pas dépassé le seuil de tolérance des autorités. Preuve en est qu'il a regroupé des dizaines de véritables volleyeurs pour réaliser ce film. Non seulement presque toutes les équipières chinoises ayant participé aux Jeux olympiques 2016 ont été convoquées pour jouer leur propre rôle dans la

³⁹ CHAN Peter, 陈可辛导演自述：《夺冠》是怎样炼成的 [Témoignage du réalisateur Peter Chan : Comment *Leap* fut trempé], 29.09.2020.

⁴⁰ METZ Christian, « Le dire et le dit au cinéma », *Communications* 11 (1), 1968, pp. 22-33.

dernière partie du film⁴¹, les sportifs et sportives figurants ont aussi été sélectionnés parmi une dizaine de milliers d'athlètes de différents niveaux à travers le pays – une mobilisation qui semblerait irréaliste si le long-métrage n'avait pas été coproduit par le Département de la propagande du Comité central du Parti communiste chinois et l'Administration nationale des Sports. Comment alors le réalisateur arrive-t-il à naviguer habilement entre la censure politique et les expressions personnelles ? Son astuce est probablement la référence constante au patriotisme. Le choix de mettre en scène l'histoire de Lang Ping constitue une preuve en soi. Dans les médias chinois, elle a toujours été représentée comme un modèle nationaliste, non seulement parce qu'elle a porté à deux reprises – en tant que joueuse et coach respectivement – le volley-ball féminin de Chine sur la scène internationale, mais aussi parce qu'elle a refusé de renouveler le contrat beaucoup plus lucratif avec l'équipe américaine pour entraîner l'équipe de sa patrie⁴². Cette dernière histoire a d'ailleurs été mise en avant dans le film par le malaise qu'éprouve le personnage de Lang Ping après avoir aidé les volleyeuses américaines à vaincre l'équipe chinoise dans les Jeux olympiques en 2008 à Beijing (Fig. 42). Ainsi, *Leap* n'a pas touché à la tradition patriotique des films sportifs chinois⁴³. Cet éloge des valeurs nationalistes contredit, dans une certaine mesure, le discours anti-collectiviste que nous avons analysé précédemment. Après tout, la patrie qu'implique le terme « patriotisme » n'est-elle pas aussi une collectivité ? « Le véritable nationalisme, affirme l'universitaire Yike Zhang, c'est celui du régime qui fait résolument primer l'intérêt de l'État et de la société. »⁴⁴ Les chercheurs étudiant le régime de l'URSS évoquent bien un « patriotisme socialiste » qui encourage les citoyens à adopter un « amour sans bornes pour la patrie socialiste, un engagement à la transformation révolutionnaire de la société [et] la cause du

⁴¹ Sauf Wei Qiuyue qui était enceinte lors du tournage.

⁴² CHEN Xuguang, « 角色模范与集体记忆：体育传播中的“郎平话语”研究 [Model role and collectiv memory : a study on sports communication of “Lang Ping’s discourse”] », *Journal of Sports and Science* 42 (06), 2021, pp. 50-60.

⁴³ BROWNELL Susan, « Strong women and impotent men: Sports, gender, and nationalism in chinese public culture », in: *Spaces of their own: Women’s public sphere in transnational china*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 207-31.

⁴⁴ ZHANG Yike, « Pékin et le national-communisme sportif », *Outre-Terre* 8 (3), Montpellier, 2004, pp. 115-121.

communisme »⁴⁵. L'esprit individualiste du personnage de Lang Ping que Peter Chan souhaite souligner dans ce biopic n'est pas convaincant.



Fig. 42 — Malaise de Lang Ping après avoir aidé les volleyeuses américaines à vaincre l'équipe chinoise aux Jeux olympiques en 2008 de Beijing, dans *Leap* de Peter Chan (2020)

Ce discours patriotique menace non seulement la cohérence du film, mais aussi l'esprit féministe du personnage de Lang Ping. La plupart de ses actions étant justifiées par l'amour pour la patrie, cette héroïne est construite comme un modèle d'éducation patriotique plutôt qu'une femme indépendante ayant la capacité d'encourager d'autres femmes à prendre librement leurs propres décisions. Le personnage manque d'autant plus de profondeur et de complexité que *Leap* contourne les efforts et les difficultés – sauf une très brève scène sur ses blessures – de la joueuse-entraîneuse réelle en montrant seulement les moments de victoire contre d'autres équipes féminines de volley-ball et ses homologues masculins. Lang Ping dans le biopic est, d'après Songmin Guo, critique cinématographique chinois, un « tigre de papier » qui a l'air agressif, mais en fait fragile⁴⁶. Une journaliste de *Variety* a aussi déploré :

Nous n'apprenons jamais pourquoi cette femme patriotique a quitté son pays natal, et son retour n'est pas aussi émouvant qu'il le devrait. [...] il n'y a pas grand-chose à faire, même pour une actrice aussi douée que Gong, si ce n'est souffrir stoïquement

⁴⁵ LYNCH Allen C., « Russia's New Politics: The Management of a Postcommunist Society », *American Political Science Review* 95 (2), 06.2001, pp. 526-527.

⁴⁶ GUO Songmin, « 评《夺冠》：陈可辛的误读 [Critique de *Leap* : les malentendus de Peter Chan] », *Critique indépendant Guo Songmin*, 30.09.2020, <http://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzAxNDcwNjkzNw==&mid=2649790721&idx=1&sn=5b9afe58ed7ed74dd1f5a659d9a1eb1c&chksm=838b0897b4fc8181b2a5bc6b983a6635b8839a4b4842ae20bc588e2991250f3f536c61a53386#rd>, consulté le 06.02.2022.

d'une angoisse intérieure inconnue sous une perruque peu flatteuse [...] et rester ferme face à l'institution sportive chinoise essentiellement masculin.⁴⁷

De plus, cette censure politique se mêle discrètement de la domination masculine. La narration autour d'une héroïne nationale, certainement encourageante pour les spectatrices, a outré deux hommes réels qui sont représentés dans le film, Yuan Weimin et Chen Zhonghe. Ils trouvaient leur image « vilipendée » par le scénario. S'ils ont en effet été minimisés dans *Leap* en faveur d'une image élogieuse de Lang Ping, Chen Zhonghe, ex-volleyeur d'une équipe provinciale, devient en outre le stéréotype du bouffon qui sait à peine jouer au volley-ball, est assommé par le ballon d'une fille et prend une cuisse de poulet réservée aux joueuses (Fig. 45). Ce rôle, pour la période où il est coach, est d'ailleurs attribué à Huang Bo, acteur à la filmographie pleine de comédies absurdes. « En ignorant les faits réels, ce film me représente comme un “clown” burlesque », a protesté Chen Zhonghe en demandant, auprès l'Administration nationale des Sports, d'interdire le long-métrage⁴⁸.

Ces adaptations sont compréhensibles dans la mesure où il s'agit d'une fiction. Toutefois, ces deux anciens entraîneurs de l'équipe nationale de volley-ball sont devenus importants dans la politique chinoise⁴⁹ pour influencer la création de *Leap* (même s'ils n'ont pas pu empêcher sa sortie). Le titre chinois original du film, *Zhongguo Nüpai* [Volley-ball féminin de la Chine], a été remplacé juste avant sa sortie par le titre actuel, *Duo Guan* [Gagner]. Cette adaptation semble être en réponse à la revendication de Chen Zhonghe selon laquelle « nous ne devons pas permettre aux sociétés cinématographiques de tirer des profits sous le prétexte de promouvoir le volley-ball féminin »⁵⁰. De plus, les noms de ces deux personnalités sont supprimés du générique de fin – ainsi que ceux des acteurs qui les incarnent – et aucune photo ou vidéo d'archives qui leur est liée n'est citée. Si leur mainmise sur *Leap* laisse

⁴⁷ KIANG, « 'Leap' Review », *art. cit.*, 2021.

⁴⁸ L'article original a été supprimé le lendemain pour des raisons inconnues. Mais nous pouvons quand même trouver des citations en ligne. Voir par exemple : « 扬子晚报：《中国女排》激怒陈忠和 功勋主帅斥片方金钱至上 [Yangtse Evening Post: agacé, le glorieux entraîneur Chen Zhonghe condamne le culte de l'argent des producteurs de Leap] », *ppsport.com*, 10.01.2020, consulté le 07.02.2022.

⁴⁹ Yuan Weimin est ancien directeur de l'Administration nationale des Sports et Chen Zhonghe est ancien vice-directeur de l'Administration des Sports de la province du Fujian.

⁵⁰ « 扬子晚报：《中国女排》激怒陈忠和 功勋主帅斥片方金钱至上 [Yangtse Evening Post: agacé, le glorieux entraîneur Chen Zhonghe condamne le culte de l'argent des producteurs de Leap] », *doc. cit.*, 2020.

entrevoir une censure politique aussi stricte qu’ambiguë qui règne dans le cinéma chinois, ne voyons-nous pas aussi de leur indignation le reflet des hommes chinois qui accepte difficilement d’être placés en dessous des femmes ? Ou le reflet d’une société foncièrement misogyne qui s’adapte difficilement aux mouvements féministes en cours ? Dans ce sens, les difficultés qu’a rencontrées Peter Chan font parfaitement écho à celles qui se posent devant les femmes chinoises : une autorité qui se méfie de la liberté d’expression et d’une égalité réelle.



Fig. 43 Chen Zhonghe prend une cuisse de poulet réservée aux joueuses dans la bande-annonce, une scène finalement retirée du film

Peter Chan est loin d’être le seul réalisateur hongkongais peinant pour s’adapter au marché continental dans différents aspects, allant du goût esthétique du public au système de censure⁵¹. D’une part, ces cinéastes de Hongkong sont obligés de renoncer à certains genres filmiques avec lesquels ils sont familiers, notamment les films mafieux, les films d’horreur et les films érotiques ; d’autre part, alors qu’ils tentent de mettre en scène des histoires propres à la Chine continentale, celles-ci sont parfois mal reçues par un public chinois qui s’attend à plus de réalisme quant à leur quotidien – ce qui peut s’expliquer par la différence de contexte socioculturel entre la Chine continentale et Hongkong⁵². En conséquence, certains longs-métrages produits dans ces conditions, comme *Les Trois Royaumes : la résurrection du dragon* de Daniel Lee (2008) et *The Crossing* de John Woo (2014), ont connu un box-office peu satisfaisant malgré un réalisateur mondialement confirmé, un budget important et un casting de qualité.

⁵¹ HUANG Xuebing, « 审视香港电影的“北上”困境 [Études sur la situation difficile du cinéma hongkongais “montant vers le Nord”] », *Movie Literature* (15), 2019, pp. 79-80.

⁵² *Ibid.*

Pourtant, la situation semble avoir changé depuis *La Bataille de la Montagne du Tigre* de Tsui Hark (2015). Le succès commercial de cette fiction narrant l'affrontement entre l'Armée populaire de libération et des bandits a montré un chemin viable pour les cinéastes hongkongais : le thème nationaliste. Nombreux sont les films qui lui emboîtent le pas et qui donc confirment la popularité de ce sujet auprès du public continental, comme *Operation Mekong* (2016) et *Operation Red Sea* (2018) de Dante Lam, *The Founding of an army* de Andrew Lau (2017). Tandis que la plupart de ces œuvres rendent directement hommage à l'histoire de la République ou du Parti communiste chinois, les metteurs en scène de l'ancienne colonie britannique n'ont cessé de chercher plus de possibilités dans le cadre patriotique, à l'instar de *The Chinese pilot* (2019), film catastrophe de Andrew Lau basé sur un incident de vol ayant eu lieu en 2018.

Dans cette tendance nationaliste, le sport – un outil important de la propagande politique⁵³ – devient un sujet de plus en plus prisé. Le genre du biopic repose aussi, selon Rémi Fontanel, sur « un discours politiquement marqué car fortement emblématisé par une personnalité ayant existé dont l'attitude et le parcours exemplaires servent de modèles pour la nation [...] »⁵⁴. C'est probablement pour cette raison que les biopics sportifs commencent à attirer l'attention des metteurs en scène d'origine hongkongaise, à commencer par *The Climber* de Daniel Lee (2019) qui est inspiré de l'histoire des deux générations d'alpinistes chinois à la conquête de l'Everest, mais aussi pour *Leap* et un autre biopic que Peter Chan prépare actuellement, *Li Na: My life*.

Le choix de mettre en scène des femmes historiques n'est pas anodin. Avec l'augmentation du pouvoir d'achat des femmes, les histoires autour de l'ascension sociale ont justement le vent en poupe au cinéma et à la télévision en Chine, un phénomène dit de « superhéroïne [*Da Nü Zhu*] ». Une histoire de « super-héroïne » est, selon la définition des chercheuses chinoises Junyi Tu et Liu Han Liu, axée sur le développement d'un personnage féminin qui, après avoir connu des hauts et des bas,

⁵³ RIORDAN et DONG, « Chinese women and sport », *art. cit.*, 1999.

⁵⁴ FONTANEL, « Le biopic du sportif américain », *art. cit.*, 2016.

accède finalement au pouvoir grâce à ses efforts⁵⁵. La représentation d'une telle réussite féminine s'impose à la télévision chinoise notamment après le succès colossal de *The Legend of Zhen Huan*, série télévisée sortie en 2011 sur le parcours d'une jeune fille qui devient la reine de l'empire⁵⁶. Avec l'histoire d'une volleyeuse physiquement défavorisée qui devient l'entraîneuse de l'équipe nationale, *Leap* semble être la preuve que le phénomène de la promotion féminine sur petit écran commence à s'emparer du cinéma. Il a en effet suscité l'intérêt des spectatrices. Selon les statistiques publiées par *Beacon*, le service de traçage des informations cinématographiques du groupe Alibaba, 66,3 % des personnes disant être intéressées par le film avant le visionnage étaient des femmes, contre 46,3 % pour *The Climbers*, un film sorti un an plus tôt sur un groupe d'alpinistes masculins⁵⁷. De plus, les spectatrices, déjà intéressées par le film, n'ont pu que tomber sous le charme de *Leap* étant donné que l'héroïne a réussi dans un domaine professionnel traditionnellement masculin : le coaching sportif. Dans ce sens, *Leap* semble une miniature d'un féminisme chinois qui se détache peu à peu de l'idéologie collectiviste et qui se développe en négociant constamment sa place avec la domination masculine et les attentes de l'État communiste.

Conclusion

Leap de Peter Chan met en scène une coach féminine et ses sportives, un sujet jusqu'ici peu populaire, de manière à faire ressortir une sororité conduisant à l'émancipation de la femme. Cette coach féminine apprend aux sportives non seulement à exceller dans le sport, mais aussi à se libérer des stéréotypes sexués dont elles sont l'objet. Dans la veine des autres rôles d'entraîneuses du sport féminin dans les films à travers le monde – comme *The Mighty Macs* de Tim Chambers (2009) sur une coach de basketball dans une université catholique –, ce personnage prouve

⁵⁵ YU Junyi et LIU Han, « 古装大女主剧的女性困境认知与想象性抵抗 [The Cognition of and Imaginaire Resistance to Female Predicament in “Big Heroine” Costume Dramas] », *Studies in Culture & Art* 13 (03), 2020, pp. 119-124.

⁵⁶ HU Xueli, « 中西比较视野下大女主剧的女性形象变迁 [L'évolution de la représentation des femmes dans les séries télévisées de grande héroïne dans une perspective comparative entre l'Orient et l'Occident] », *Journalism & Media Studies* (11), 2021, pp. 152-153.

⁵⁷ Voir l'application portable *Beacon* : <https://piaofang.taopiaopiao.com/pro/show/contrast-profile/index.html?showIds=1274916,1304889>

encore une fois que la relation de coaching entre femmes est capable de générer de nouvelles figures féminines plus libres et indépendantes. Compte tenu des deux premières études de cas réalisées dans ce chapitre, sur *Slalom* et *Le Grand Bain*, nous pouvons identifier une tendance progressiste, pour l'égalité des sexes et la rénovation des relations entraîneur/entraîné⁵⁸, partagée par la France et la Chine, du moins dans l'apparition à l'écran. Cela dit, *Leap*, qui met surtout l'accent sur l'opposition collectivisme-individualisme, se distingue de ces deux films français dont les réalisateurs s'attachent particulièrement à dépeindre la psychologie individuelle des protagonistes. Il reflète un féminisme à la chinoise qui réussit en s'appuyant sur le nationalisme et doit en revanche s'en libérer afin de réaliser une véritable émancipation. Cette comparaison France-Chine confirme encore une fois la conclusion tirée de la première partie de cette thèse : la domination masculine peut prendre diverses formes dans différents contextes socioculturels et dans le cas de la Chine, elle peut être temporairement dissimulée par une domination encore plus puissante, celle de l'État. Puisant sans cesse sa force dans son patriotisme, Lang Ping est un personnage féminin indépendant de l'homme d'autant plus qu'elle est dépendante du soutien du régime communiste. Cela dit, la domination de la collectivité – comme celle du coach – n'est-elle pas une autre forme de domination masculine ? Au cinéma, la représentation de la femme sportive française ou chinoise issue d'une minorité ethnique, en tant qu'elle subit une culture dominante qui n'est pas la sienne, peut-elle alors contribuer à répondre cette question.

⁵⁸ En effet, la mentalité est en train d'évoluer et les pratiques du coach sont de plus en plus encadrées. Preuve en est qu'un entraîneur français a été suspendu pour « harcèlement moral ». Voir : BOLLE Simone, « Un entraîneur du Pôle France de gymnastique de Marseille bientôt jugé pour « harcèlement moral » », *L'Équipe*, 02.08.2022, p. 16.

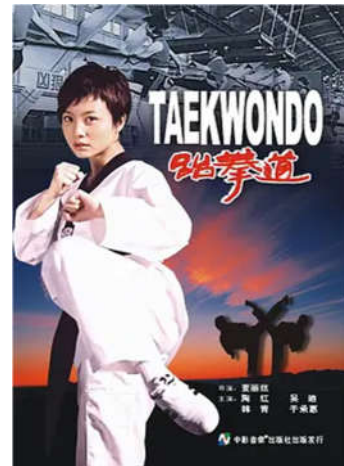
Les affiches des films chinois dans l'ordre chronologique



Woman soccer player No. 9
(2000)



Female Coach & Male Player
(2000)



Tae kwon do
(2004)



Maimaiti's 2008
(2008)



Shinning feather
(2008)



Invisible Wings
(2009)



Breaking the waves
(2009)



Speed angels
(2010)



A Girl of archery village
(2013)



High kickers
(2013)



Fancying at First Sight
(2014)



40 000 Kilometers
(2017)



Roaring Youth: Boxing Girl
(2017)



Running like wind
(2017)



Never say die
(2017)



Youth
(2017)



The Battle of Octagon Cage
(2018)



My people, My country
(2019)



Leap
(2020)



Shallow



Breaking through



Fly! Skating Star

TROISIÈME PARTIE

Focus sur les minorités ethniques

Les amazones, on le sait, sont vouées au célibat sous les peines les plus rigoureuses ; par exception, cependant, le roi en donne quelques-unes en mariage à ses soldats les plus méritants.

BARBOU Alfred, *Histoire de la guerre au Dahomey*

Les sportives françaises issues de l'immigration

Introduction

Malgré un certain succès commercial, *The Women King*, film hollywoodien sorti en 2022 et réalisé par Gina Prince-Bythewood, a essuyé des critiques sévères, notamment de la part de la communauté afro-américaine, pour avoir transformé en héroïnes anticolonialistes les « Amazones du Dahomey »¹. Ces dernières, en réalité, furent un groupe de guerrières-esclaves du XIX^e siècle servant un roi qui participait activement à la traite d'esclave². La représentation des peuples marginalisés par la culture dominante qu'est celle de l'Occident est en effet souvent subjective et biaisée³, y compris dans le domaine de sport qui est marqué par une ségrégation importante entre cultures (par exemple, les sports d'hiver sont moins développés dans les pays équatoriaux que dans les pays nordiques). Alors, quand l'identité minoritaire croise l'identité féminine, peut-on parler d'une double stigmatisation ?

Passives, naïves et ayant besoin d'être éduquées, les femmes sont en effet à l'image des minorités ethniques, raison pour laquelle les personnages féminins comme ceux représentant certaines minorités partagent des stéréotypes semblables dans les films. Les relations entretenues entre une ethnie majoritaire et des minorités sont souvent comparées à une hiérarchie des sexes. « La minorité pour la majorité, c'est comme la femme pour l'homme [...] l'identité subjectivée pour l'identité objectivée », affirme par exemple l'anthropologue Dru C. Gladney⁴. Les théories de l'intersectionnalité valorisent une « prise en compte des intersections entre race,

¹ Autrement appelées « Agoodjie » ou « Minons ». Le Royaume du Dahomey est un ancien royaume africain situé dans le sud de l'actuel Bénin et dont on connaît l'histoire entre le XVII^e siècle et la fin du XIX^e siècle

² Ce film a aussi été critiqué pour l'« appropriation culturelle » de Hollywood : Au Bénin, il a été tourné en Afrique du Sud et les acteurs, dont quasiment aucun n'est béninois, imitent l'accent des Nigériens, voisin anglophone du Bénin. Voir : https://www.lepoint.fr/afrique/the-woman-king-les-amazones-du-dahomey-de-cotonou-a-hollywood-28-09-2022-2491727_3826.php (consulté le 23 mars 2023)

³ BESSAOUD-ALONSO Patricia, *Les enjeux éducatifs des mémoires algériennes coloniales et post-coloniales : fabrication et construction des subjectivités*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2008.

⁴ GLADNEY Dru C., « Representing Nationality in China: Refiguring Majority/Minority Identities », *The Journal of Asian Studies* 53 (1), 1994, pp. 92-123.

classe et genre » qui permet de comprendre « la production et la reproduction des inégalités sociales »⁵. Si les chercheurs de sport ne manquent pas de signaler la « double domination », par le sexe et le niveau socioéconomique, dont souffrent les sportives de la classe moyenne⁶, l'origine ethnique ne constituerait-elle pas un autre facteur discriminant ? Ce chapitre analysera d'abord les stéréotypes souvent dévalorisants des sportives d'origine étrangère en France, même si, comme ce que nous démontrerons dans un deuxième temps, le problème d'identité ne cesse de se poser lors de ce processus. Enfin, nous étudierons plus particulièrement le parcours des actrices issues d'Algérie, qui ressemble à celui des personnages de sportives qu'elles jouent, afin de montrer dans quelle mesure le sport permet aux immigrées de mieux se positionner dans la société française.

Une question méthodologique doit d'abord être clarifiée : qui sont les « sportives issues de l'immigration » étudiées dans ce chapitre ? Nous analyserons de la même manière les personnes nées étrangères dans un pays étranger et qui vivent actuellement en France, leurs descendants résidant dans l'Hexagone ainsi que les métis. Les jeunes immigrés qui constituent la deuxième génération, même quand ils sont nés dans le pays d'accueil, « sont porteurs de leurs cultures et ressentent fortement le choc des modèles de comportement de leurs parents et des conditionnements sociaux et économiques qui en résultent »⁷. Quant à l'origine de ces personnages féminins, les analyses seront centrées sur les femmes d'origine africaine, qui représentent la grande majorité des héroïnes issues de l'immigration dans notre corpus français. Les personnes émanant d'autres continents sont peu représentés, malgré leur forte présence en France. L'imaginaire collectif à propos de ces sportives d'« ultra-minorités » sur grand écran serait intéressant à étudier dans de futures recherches. Nous avons ainsi établi un corpus de onze films pour ce chapitre (Tab. 4). Même s'ils diffèrent sur le genre (biopic, comédie, drame), le contexte spatiotemporel (France, Algérie) et l'importance accordée au sport dans le film, ils permettent de voir, à travers les personnages de sportives issues de l'immigration, les problèmes

⁵ BILGE Sirma, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène* 225 (1), 2009, pp. 70-88.

⁶ COURCY Isabelle, LABERGE Suzanne, ERARD Carine et al., « Le sport comme espace de reproduction et de contestation des représentations stéréotypées de la féminité », *Recherches féministes* 19 (2), 2006, pp. 29-61.

⁷ AUGUSTIN Jean-Pierre, « L'intégration par le sport des enfants d'immigrés », *Espace Populations Sociétés* 14 (2), Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1996, p. 467-472.

sociétaux auxquels sont confrontées les femmes de minorités vivant en France, surtout celles qui viennent d’Afrique.

Film	Année	Origine de la sportive	Discipline sportive
<i>Fais danser la poussière</i>	2010	franco-africaine	danse classique
<i>La Ligne droite</i>	2011	algérienne	sprint
<i>Danbé, la tête haute</i>	2015	maliennne	boxe
<i>Timgad</i>	2016	algérienne	football
<i>Break</i>	2018	non fournie	danse contemporaine
<i>Le Grand Bain</i>	2018	Non fournie	natation synchronisée
<i>Girls with balls</i>	2019	non fournie	volley-ball
<i>Une Belle équipe</i>	2020	non fournie	football
<i>Mignonnes</i>	2020	sénégalaise	danse contemporaine
<i>Mica</i>	2020	marocaine	tennis
<i>Kung-fu Zohra</i>	2022	marocaine	kung-fu

Tab. 4 Films français dont au moins l’un des personnages principaux est une sportive d’origine africaine

1/ Les stéréotypes souvent dévalorisants

La victoire d’une équipe de football française métisse à la Coupe du monde 1998 a insufflé l’espoir d’une France « black-blanc-beur »⁸ et a révolutionné l’image d’« immigrés misérables, malheureux, victimes du système, n’aspirant qu’à rentrer chez eux face à des Français xénophobes qui n’accepteront jamais de vivre avec eux »⁹. Mais cette évolution touche-t-elle l’ensemble de la communauté de l’immigration ? Cette espérance n’est-elle pas bâtie sur une poignée de réussites au détriment de la plupart de ceux qui essaient (et échouent), notamment les femmes ? L’image de la sportive de couleur est intéressante à analyser pour comprendre la représentation et la situation réelle des immigrées en France, d’autant plus que ces

⁸ GASTAUT Yvan, « Milieux politiques, immigration et Coupe du monde 1998 de football : la parenthèse enchantée », *Migrations Société* 110 (2), Paris, 2007, pp. 141-151.

⁹ *Ibid.*

athlètes exogènes jouissent d'une visibilité croissante dans le cinéma français. La moitié des vingt-trois films français retenus dans cette thèse mettent en scène au moins une sportive issue de l'immigration, une proportion largement supérieure à celle des immigrés et descendants d'immigrés dans la population française. Mais cette grande visibilité est-elle une preuve de l'égalité des races dans la société française ou plutôt une conséquence de la surreprésentation des stéréotypes ? Il convient de construire un panorama de ces personnages particuliers à l'intersection entre leurs identités de femme, d'immigrée et de sportive.

D'abord, une comparaison entre les sportives immigrées et caucasiennes dans le cinéma français s'avère indispensable pour faire ressortir l'influence de l'« origine ethnique » dans la construction des stéréotypes. L'image de l'immigré dans les films français a intéressé certains chercheurs, comme Yvan Gastaut qui en a suivi l'évolution de 1970 à 1990¹⁰, Julien Gaertner qui se concentre sur l'image des personnages arabes¹¹ et Hassiba Lassoued qui travaille sur la communauté d'origine maghrébine¹². Un même constat est tiré de ces études : malgré une tendance progressiste, les stéréotypes restent prédominants, notamment en ce qui concerne la voie d'intégration, la fragilité économique et la criminalité. Les films de sport ne sortent pas de ce cadre. Un grand nombre de films de notre corpus représentent une héroïne africaine (ou métisse) peinant à trouver leur place dans la société française, pour ne citer que *Fais danser la poussière* et *Mignonnes*. Le sport, valorisant en particulier les compétences physiques, est considéré par les personnages comme l'un des rares moyens de réussir. Les sportives immigrées de nos films sont en effet plus marquées par la fragilité économique que leurs homologues « blanches ». Outre les conditions insatisfaisantes directement mises en scènes – la famille d'Aya Cissoko (*Danbé, la tête haute*), par exemple, vit à six dans une chambre étroite dans la banlieue parisienne –, le niveau de vie se reflète avant tout à travers les disciplines pratiquées. Les sports d'affrontement collectifs, les sports de combat et l'athlétisme sont les plus fréquents. Ces disciplines relèvent de ce que Christian Pociello appelle le

¹⁰ GASTAUT Yvan, « Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration. Les représentations de l'immigré dans les films français (1970-1990) », *Hommes & Migrations* 1231 (1), 2001, pp. 54-66.

¹¹ GAERTNER Julien, « Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français. 1995-2005, retour sur une décennie », *Confluences Méditerranée* 55 (4), Paris, 2005, pp. 189-201.

¹² LASSOUED Hassiba, « Le Français d'origine maghrébine face au prisme médiatique », *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature* 65 (1), 01.12.2005.

« sport populaire », soit celui qui implique des investissements corporels plus directs et vigoureux¹³. Nous voyons rarement dans ces films le « sport bourgeois » mobilisant plutôt les savoirs et les techniques¹⁴, qui se compose d'activités principalement réservées aux personnages caucasiens, comme l'équitation (dans *Sport de Filles*), le ski (*Slalom*), et la danse classique (*Let's dance*)¹⁵. Les personnages afrodescendants peuvent aussi paraître plus violents et combatifs. Le clivage est évident dans *Girls with balls* d'Olivier Afonso (2019) : d'un côté, Morgane (Manon Azem) et Tatiana (Margot Dufrene), toutes deux d'une couleur de peau plus foncée, se montrent sexuellement agressives et provoquent autant leurs coéquipières que leurs adversaires ; d'un autre côté, la très blanche M.A. (Louise Blanchère) est intellectuelle avec de grosses lunettes et souffre-douleur de cette équipe de volley-ball. Bien que l'origine de ces personnages – incarnés par des actrices de couleur – ne soit pas toujours précisée dans les films, leur image est sans doute inspirée de celle des immigrés en France, puisqu'il faut que le physique de l'actrice corresponde à celui du personnage. Cette image d'immigrées violentes est souvent liée à la criminalité : Leïla de *La Ligne droite* se retrouve derrière les barreaux après avoir tué accidentellement son copain, tandis que Sandra d'*Une Belle équipe* de Mohammed Hamidi (2020) est mise en liberté surveillée et intègre un club de football afin d'assurer sa propre réinsertion et récupérer sa fille. Si l'Afrique est traditionnellement perçue par l'Occident comme un espace sauvage au climat rude où il faut se battre pour survivre¹⁶, le sport contient une connotation pas moins violente¹⁷. Les sportives – ainsi que les sportifs masculins – issus de l'immigration sont perçus comme étant doublement concernés.

Comparons ensuite les immigrés masculins et féminins dans les films sélectionnés afin de cerner l'influence du genre. Si l'immigration ou l'intégration par

¹³ POCIELLO, *Les cultures sportives, op. cit.*, 1999, p. 22.

¹⁴ POCIELLO, *Les cultures sportives, op. cit.*, 1999, p. 22.

¹⁵ *Fais danser la poussière* représente tout de même une ballerine franco-sénégalaise. Mais elle n'est toujours pas acceptée par la bourgeoisie française, ce qui la pousse à se rendre aux États-Unis, où elle découvre la danse contemporaine.

¹⁶ DIOP Brahim, « L'Afrique noire telle que l'Occident la perçoit (XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles) entre mythes et réalités », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines* (30), 2000, pp. 23-48.

¹⁷ YOUNG Kevin, *Sport, Violence and Society*, London, Routledge, 2011.

le sport est un thème qui concerne les personnages immigrés des deux sexes¹⁸, les femmes rencontrent généralement plus de difficultés, comme le montre *Timgad*, le premier long-métrage de Fabrice Benchaouche. Dans ce film, un archéologue français d'origine algérienne, Jamal (Mounir Marhoum), vient au village de Timgad en Algérie, pour effectuer des fouilles dans des ruines romaines, et devient l'entraîneur de football des garçons locaux rêvant d'être champions de football et d'obtenir l'occasion de visiter la France (les jeunes footballeurs ne font donc pas partie de la communauté d'immigration *stricto sensu*, même le film reflète tout de même l'image de cette dernière en France). Sans maillot ni chaussures, cette équipe junior rencontre un problème plus grand que le manque de moyens : son buteur est acheté par l'équipe adverse. Pour sauver l'équipe, Jamal découpe les cheveux de Naïma (Fella Benini), une fille qui fait preuve d'un grand talent pour le football, pour la déguiser en garçon et la faire jouer, mais cette décision irrite les villageois, attachés à la tradition musulmane. Cette réaction des habitants locaux représente *de facto* une culture misogyne obligeant les femmes à se comporter de manière discrète et effacée afin d'éviter le contact avec le sexe opposé et de maintenir une morale sexuelle. Cette valeur va clairement à l'encontre du sport, qui suggère une exposition au public et une culture de la réussite.

En hissant une jeune footballeuse à une place décisive pour la survie d'une équipe masculine et l'honneur du village, *Timgad* fait ressortir les conflits entre la tradition et la modernité – de par l'entraîneur naturalisé –, et critique les idées dépassées qui brident le développement personnel de la femme. Certes, ces idées ne sont pas sans fondement factuel. Le réalisateur, Fabrice Benchaouche, a par ailleurs mentionné les problèmes rencontrés à Alger pour le casting. « Il fallait trouver une fille qui sache jouer au foot, qui parle français et qui accepte qu'on lui coupe les cheveux pour ressembler à un garçon. Pas facile à Alger, aujourd'hui... » a-t-il déploré¹⁹. L'impasse de la figure Naïma traduit ainsi parfaitement celle de certaines femmes algériennes. Ce film fait écho à une nouvelle vague filmique, dite « le retour

¹⁸Nous trouvons en effet, dans les fictions françaises, beaucoup de jeunes garçons africains qui rêvent d'aller en France par une sélection sportive et d'y vivre une meilleure vie, comme dans *Fastlife* de Thomas Ngijol (2014) et *Comme un lion* de Samuel Collardey (2013).

¹⁹ « «Timgad», *dans les vestiges d'une Algérie qui espère », *L'Humanité*, 21.12.2016, <<https://www.humanite.fr/timgad-dans-les-vestiges-dune-algerie-qui-espere-628926>>, consulté le 04.01.2021.

au bled », qui met en scène des descendants d’immigrés maghrébins explorant le pays de leurs parents avec un esprit critique²⁰. Au lieu de consolider le lien entre les rôles et leur culture originelle, cette intrigue, comme le disent Sylvie Durmelat et Vinay Swamy, « renforce le sentiment d’appartenance des personnages à la France, et leur permet même de s’y sentir mieux, soulignant la légitimité de la nationalité acquise par la voie de l’immigration »²¹.

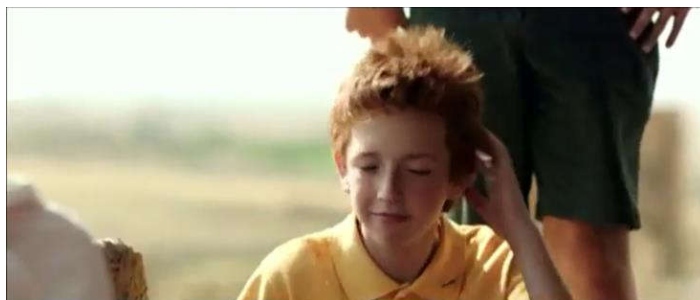


Fig. 44 La coiffure courte de Naïma dans *Timgad* de Fabrice Benchaouche (2016)

Si certaines cultures maternelles des immigrées les empêchent de pratiquer le sport, notamment en tant que professionnelles, le sous-développement du sport féminin, dans les pays africains comme en France, bloque aussi le chemin d’ascension sociale de sportives. En l’absence d’un championnat féminin local et contraint par la tradition patriarcale, Naïma doit se déguiser en garçon pour jouer au football et aller en France. Elle est ensuite obligée de s’y retirer après que l’équipe adverse a découvert son identité. Finalement, Naïma peut se rendre en France avec l’équipe de Timgad qui remporte le championnat malgré l’absence de la joueuse pour la deuxième mi-temps. Mais obtiendra-t-elle le visa maintenant qu’elle ne fait plus partie de cette équipe masculine ? Quelle sera sa place dans les futures compétitions à Marseille ? Le metteur en scène ne semble pas pouvoir apporter d’explications satisfaisantes. Cet écart de chance entre hommes et femmes immigrés existe bien en France. Citons un exemple issu du football. Dans l’équipe de France masculine qui a remporté la Coupe du monde en 2018, 15 des joueurs sont d’origine

²⁰ HIGBEE Will, « Les écrans de l’intégration : L’immigration maghrébine dans le cinéma français », in : *Circulations, ancrages et mythe du retour dans les films de voyage français-maghrébins*, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 71-92.

²¹ DURMELAT Sylvie et SWAMY Vinay, « Les écrans de l’intégration : L’immigration maghrébine dans le cinéma français », in : *Postface*, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 285-302. En ligne : <<https://www-cairn-info.ezproxy.unilim.fr/les-ecrans-de-l-integration--9782842924539-page-285.htm>>, consulté le 17.01.2021.

africaine, contre 7 joueuses sur 23 de l'équipe féminine en 2019²². En outre, les sportives touchent un salaire beaucoup moins important. Le revenu moyen des footballeuses de Division 1²³, par exemple, oscille entre 1 500 et 3 000 euros par mois, soit environ cent fois moins que celui des joueurs masculins évoluant en Ligue 1²⁴, un écart beaucoup plus important que l'inégalité de salaire entre hommes et femmes en France²⁵.

Dans les films français sélectionnés, les femmes sportives d'origine africaine sont l'objet des stéréotypes véhiculés à la fois sur les femmes, les sportives et les immigrés. Bien que le sport soit un moyen pour l'intégration sociale féminine, les femmes immigrées semblent en bénéficier moins que leurs compatriotes masculins et les Françaises autochtones, tant dans la fiction qu'en réalité. Comme le disent Nicolas Bancel et Pascal Blanchard, « aux inégalités sociales s'ajoutent [...] d'autres formes de discriminations, fractionnant un peu plus les classes les plus défavorisées »²⁶. Malgré ces nombreux stéréotypes, certains cinéastes ou scénaristes, surtout ceux qui sont d'origine africaine, essaient de proposer un autre point de vue sur l'immigration, de manière à varier les expressions identitaires de cette communauté chevauchant deux cultures.

2/ Repenser l'identité ethnique

Tout en étant un reflet de l'imaginaire collectif, le cinéma est aussi une forme d'art qui encourage les expressions subjectives et qui permet ainsi une retraite

²² Voici les joueuses d'origines Afro-africaines et Ultramarines de la liste de Corine Diacre, <https://inisport.com/actualites/football/autres-territoires-football/voici-les-joueuses-dorigines-afro-africaines-et-ultramarines-de-la-liste-de-corine-diacre/>, consulté le 31 mai 2023.

²³ La « Division 1 » est le championnat féminin français de football de plus haut niveau. Pour anecdote, la « Division 1 » est l'ancien nom de la « Ligue 1 », championnat masculin, de 1972 à 2002, alors qu'aujourd'hui, en effectuant une recherche avec le mot-clé « Division 1 » dans le moteur de recherche Google, la « Ligue 1 » est toujours le premier résultat affiché. Une preuve de la faible visibilité du football féminin.

²⁴ La « Ligue 1 » est le championnat professionnel de football masculin de plus haut niveau de la Fédération française de football. Il regroupe les meilleurs clubs de France métropolitaine et de Monaco.

²⁵ « Mondial 2019 : Vive les footballeuses ! Un mois qui fera progresser l'égalité femmes-hommes », <https://www.senat.fr/rap/r18-556/r18-556_mono.html#toc87>, consulté le 10.01.2021.

²⁶ BANCEL Nicolas et BLANCHARD Pascal, « La Fracture coloniale : retour sur une réaction », *Mouvements* 51 (3), Paris, 2007, pp. 40-51.

renouvelable des identités préétablies. À travers le monde, les cinéastes ne manquent pas de manifester, par leurs œuvres, leur propre point de vue sur une certaine communauté – surtout la leur –, de manière à remodeler l’opinion publique ou du moins, montrer la nécessité de le faire. En ce faisant, ils participent à la « guerre de mémoires » dont parlent Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson et « une revendication des “exclus de l’histoire” face à un État représentant des “gagnants de l’histoire” »²⁷. Il faut dire que le sport, étant un élément culturel divisant les peuples issus de différentes cultures, constitue un outil efficace pour les cinéastes ou les scénaristes qui veulent repenser l’identité des minorités ethniques. De ce point de vue, cette analyse, orientée vers les personnages féminins, s’inscrira dans la suite des études sur la question de l’identité culturelle dans les films de sport, comme l’ouvrage de Seán Crosson sur l’expression de l’identité nationale²⁸ ; ou l’article de Thomas Bauer et Fabrice Delsahut et Maxence P. Leconte qui décrypte la représentation des Amérindiens dans les fictions américaines²⁹.

Refusant de reproduire les stéréotypes souvent dévalorisants, certains réalisateurs cherchent à représenter l’origine culturelle de la protagoniste d’un point de vue positif ou, du moins, dialectique. Le biopic de Bourlem Guerdjou, *Danbé, la tête haute*, en est un exemple. Ce biopic est adapté de l’autobiographie d’Aya Cissoko, championne du monde amateur de boxe française en 1999 et 2003 puis de boxe anglaise en 2006. L’histoire commence le jour où la vie d’Aya Cissoko, à l’âge de huit ans en 1986, bascule à la suite de la mort de son père et de sa petite sœur dans l’incendie criminel de son immeuble. Accompagnant sa mère dans sa longue lutte pour obtenir les indemnités malgré de nombreuses injustices, Aya grandit dans la colère et le *danbé* (« dignité » en malinké) et trouve refuge dans la boxe.

²⁷ BLANCHARD Pascal et VEYRAT-MASSON Isabelle, « Introduction. Les guerres de mémoires : un objet d’étude, au carrefour de l’histoire et des processus de médiatisation », in: *Les guerres de mémoires*, Paris, La Découverte, 2008 (Cahiers libres), pp. 15-49.

²⁸ CROSSON, *Sport, Film and National Culture*, op. cit., 2020.

²⁹ BAUER, DELSAHUT et LECONTE, « Sporting Indianness », art. cit., 2021.



Fig. 45 Aya Cissoko boxant dans une ville africaine, scène inaugurale de *Danbé, la tête haute* de Bourlem Guerdjou (2014)

La scène inaugurale du film, avec Aya Cissoko boxant à corps perdu dans un quartier désert, montre bien que cette sportive puise sa force dans sa culture maternelle, celle de l’Afrique. Le style des bâtiments et les publicités affichées sur les murs révèlent que c’est une ville africaine, et probablement malienne, pays natal des parents d’Aya (Fig. 45). Née en 1978 à Paris, la véritable Aya Cissoko a raconté, dans son autobiographie à l’origine de ce biopic, *Danbé*, qu’elle n’est allée qu’une seule fois, quand elle avait deux ans, dans ce pays de l’Afrique de l’Ouest et qu’elle n’en avait que de très vagues souvenirs. Considérant qu’un biopic respecte les faits fondamentaux, cette scène – accompagnée par des sons de coups de poings, d’applaudissements et d’acclamations – est en réalité une représentation fictive de l’état mental de la boxeuse sur le ring. Face à l’adversaire, l’héroïne se bat en s’appuyant sur le continent maternel. Comme le personnage, la boxeuse réelle reste très attachée à l’« histoire de ses parents maliens ». « Nos histoires existent, elles drainent leur part de mythes et n’ont rien à envier aux pays occidentaux, »³⁰ a-t-elle déclaré avec fierté. Elle exprime aussi dans son autobiographie une profonde affection envers la communauté africaine de la banlieue parisienne où elle vécut en tant qu’enfant :

À la manière africaine, nos parents nous ont placés sous la surveillance des adultes du quartier. Nous sommes comme des enfants de la campagne en pleine ville, des enfants d’un autre siècle, d’une France villageoise, nous profitons d’une liberté disparue.³¹

³⁰ Juompan-Yakam Clarisse, Aya Cissoko : « L’histoire de nos parents immigrés en France n’est racontée nulle part », <https://www.jeuneafrique.com/1347845/politique/aya-cissoko-lhistoire-de-nos-parents-immigres-en-france-nest-racontee-nulle-part/> , 21 mai 2022, consulté le 31 mai 2023.

³¹ CISSOKO Aya et DESPLECHIN Marie, *Danbé*, Paris, Calmann-Lévy, 2011, p. 23.

Avec une attitude contraire à celle de « retour au bled » – soit celle de critiquer la culture africaine afin de justifier le choix d’immigration –, *Danbé, la tête haute* entre parfaitement dans la tendance actuelle visant à rendre visible « les frustrations silencieuses des “victimes de l’histoire” »³².

Certaines autres fictions, plus militantes, remettent directement en cause une société française qui ne permet pas une réelle intégration des communautés immigrées. *Mignonnes* (2020), premier long-métrage réalisé par Maïmouna Doucouré, narre l’histoire d’Amy (incarnée par Fathia Youssouf), une jeune fille sénégalaise de onze ans qui vient de s’installer dans la région parisienne avec sa mère et son petit frère. Elle est fascinée, dans son nouveau collège, par une bande de filles extraverties qui font des chorégraphies lascives en petite tenue. Tout en désirant les rejoindre, Amy se trouve tiraillée entre une culture sénégalaise conservatrice – caractérisée par un père polygame, un habillement discret et des prières collectives monotones – et une culture préadolescente française sous la forte influence des réseaux sociaux. Si un strict contrôle parental au nom de l’honneur familial ne lui laisse qu’une liberté très restreinte, la société française ne lui permet non plus de prendre son temps pour s’y adapter. Jetée d’un coup dans une culture complètement différente de la sienne, la jeune fille, déboussolée, imite aveuglément ce qu’elle voit autour d’elle. Finalement, en quête de toujours plus de « like » sur Internet, Amy se transforme petit à petit jusqu’à ressembler plus à une « Française » que ses copines : pratiquer des danses hypersexualisées, publier la photo de son sexe sur les réseaux sociaux, pointer un compas dans la main d’un camarade, se bagarrer dans la rue... seulement, nous nous rendons compte qu’elle est toujours une petite immigrée quand son slim en cuir est enlevé par une autre fille lors d’une rixe, laissant voir une culotte d’enfant délabrée. Dans cette œuvre inspirée de l’expérience de la réalisatrice sénégalaise et auréolée du Prix de la réalisation au festival américain de Sundance en 2020, le sport – la chorégraphie en l’occurrence – se trouve au centre des bouleversements émanant de différentes transitions : celle de l’enfance à l’adolescence, et celle d’une culture à une autre. Avec un typique « récit

³² BLANCHARD et VEYRAT-MASSON, « Introduction. Les guerres de mémoires », *art. cit.*, 2008.

d'émancipation »³³ sur une jeune fille musulmane ayant des difficultés de l'insertion, *Mignonnes* jette un nouvel éclairage sur la préadolescence d'immigrée à l'époque contemporaine, tout en posant les questions suivantes : la société française permet-elle une véritable « intégration » qui suppose la « reconnaissance équitable des différentes cultures en donnant aux individus les moyens de cultiver et de transmettre leurs différences »³⁴ ? Ou ne s'agit-il pas d'une « assimilation » postcoloniale visant à « effacer les spécificités culturelles, religieuses ou sociales » des nouveaux venus afin qu'ils « deviennent semblables en tout point aux Français »³⁵ ?

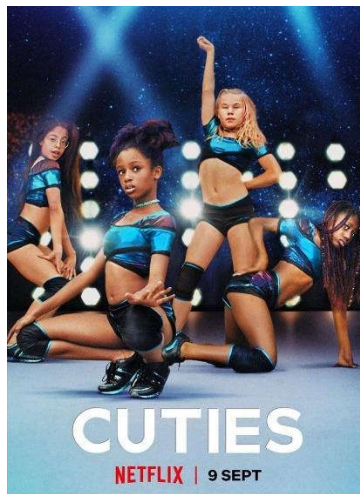


Fig. 46 L'affiche américaine de *Mignonnes* de Maïmouna Doucouré (2020)

Il existe aussi des cinéastes qui, au lieu de (ou en plus de) critiquer les conditions externes, orientent leur regard vers la complexité émotionnelle des immigrées, notamment leur perplexité envers leur propre identité ethnique. Les immigrés ont besoin de se rapprocher du peuple majoritaire pour trouver une place dans la société d'accueil, mais d'un autre côté, la culture d'origine semble avoir un effet indéniable sur eux. Ce dilemme se dessine davantage en France où la politique d'intégration est souvent critiquée pour ne pas « [prendre] en compte les communautés, mais les individus, contrairement au modèle "multiculturel" où on reconnaît

³³ FABRE Clarisse, « « Mignonnes » : une jeune adolescente en quête d'identité », *Le Monde.fr*, 19.08.2020.

³⁴ MAY Paul, « Introduction / Les origines du multiculturalisme », in : *Philosophies du multiculturalisme*, Paris, Presses de Sciences Po, 2016 (Références), pp. 7-60.

³⁵ CHEMIN Anne, « Intégration ou assimilation, une histoire de nuances », *Le Monde.fr*, 11.11.2016.

officiellement les différences culturelles des citoyens »³⁶. La « pert[e] d'identité » est ainsi un sentiment partagé par de nombreux immigrés en France et exprimé *via* un bon nombre de films réalisés par les cinéastes d'ascendance africaine³⁷. Dans *Fais danser la poussière* de Christian Faure (2010), téléfilm co-écrit par Marie Dô (avec Bruno Tardon) et adapté de son roman éponyme, la quête d'identité va de pair avec celle d'un père inconnu. L'histoire se passe dans les années 1960 en France. Née d'une mère bretonne (Marie Denarnaud) et d'un père africain qu'elle n'a jamais connu, la petite Maya (Ambre N'Doumbé) semble complètement allogène parmi les Français blancs. Rose dissimule de manière drastique l'origine de sa fille, qu'elle qualifie d'« erreur de jeunesse », par exemple en la protégeant excessivement du soleil pour qu'elle soit moins noire. Mais l'écart entre les propos de Rose et l'attitude du reste du monde ne cesse de nourrir l'angoisse chez cette jeune métisse. « Mon père est le Saint-Esprit, c'est pour ça que je ne suis pas de la même couleur ... » raconte Maya à ses camarades, provoquant une hilarité générale. Le fait que Rose dissimule l'origine de sa fille ne permet pas d'effacer les différences entre Maya et les Français autochtones, mais il empêche cette métisse de s'identifier correctement face au reste du monde. Marie Dô, danseuse, scénariste du film et écrivaine du roman original, a créé le personnage de Maya sur le fondement de sa propre histoire. Elle a affirmé :

Le métissage a été accompagné pour moi d'un rejet familial, d'une difficulté maternelle à l'assumer et d'une difficulté à trouver sa place au sein de sa famille, qui est une microsociété. Quand vous ne trouvez pas votre place dans votre famille, vous arrivez dans la société super-bancale.

Cette scénariste se trouve ainsi à la hauteur des cinéastes afro-français qui cherchent à partager leur propre perte d'identité, leur « vide qui marque une histoire de l'errance »³⁸, de manière à provoquer la sympathie d'innombrables expatriés et à échapper à la catégorisation des films d'immigrés, dont on loue essentiellement la primitivité et l'exotisme.

Il est finalement à noter qu'un nombre croissant de films incluent des acteurs de couleurs en tant que personnages principaux, mais n'impliquent pas spécialement

³⁶ AMIN Azzam, « L'intégration des jeunes Français issus de l'immigration », *Connexions* 83 (1), ERES, 2005, p. 131-147.

³⁷ BARLET Olivier, « Des cinéastes habités par l'Afrique », *Hommes & Migrations* 1239 (1), 2002, pp. 75-82.

³⁸ *Ibid.*

la question de la race dans le scénario. À titre d'exemples : une des deux entraîneuses de natation artistique dans *Le Grand Bain* de Gilles Lellouche (2018) et une footballeuse dans *Une Belle équipe* de Mohamed Hamidi (2020) sont jouées chacune par une actrice d'origine maghrébine, alors que l'identité des deux personnages n'est pas abordé dans les films ³⁹. Ce phénomène fait certainement écho à la « multiculturalité » ⁴⁰ de la société française d'aujourd'hui et prouve le rôle que joue le sport dans l'intégration sociale des immigrés. Il semble combler le manque qu'a déploré Olivier Barlet, celui d'un « cinéma qui ne prendrait le particularisme de ces acteurs que comme un simple moyen de représenter la pluralité de notre société ». Cependant, des sociologues appellent en même temps à distinguer la « multiculturalité » et le « multiculturalisme ». Alors que la première notion désigne une simple coexistence, la deuxième renvoie aussi à la « valorisation de cette diversité dans une perspective de justice sociale » et aux programmes politiques qui assurent la reconnaissance et la transmission des différentes cultures⁴¹. La simple réticence sur la question ethnique ne conduirait qu'à une assimilation plutôt qu'une vraie intégration. Ainsi, c'est en employant différentes manières d'exprimer l'identité ethnique et aussi en explorant de nouvelles perspectives que les cinéastes français de diverses origines pourront faire entendre la demande d'une société multiculturaliste, celle-ci étant particulièrement revendiquée par les actrices de couleur.

3/ Rachida Brakni, Leïla Bekhti et Sabrina Ouazani : des actrices à l'image de leur personnage

Mica, jeune garçon de dix ans issu d'un bidonville marocain, travaille durement dans un club de tennis à Marrakech pour subvenir aux besoins de sa famille. Passionné secrètement par ce sport réservé à l'élite, il lance des balles contre le mur rugueux du petit hangar où il habite, avec une raquette cassée récupérée du rebut. Sauf que rien ne marche : le grip n'est pas bon, le mouvement de bras est maladroit et la balle ne rebondit pas comme il faut... avant qu'une femme ne vienne à son secours.

³⁹ Cela dit, ces personnages restent les femmes les plus violentes dans le groupe, une image poncif des immigrés d'origine africaine que nous avons analysée dans le premier chapitre de cette partie.

⁴⁰ Pour reprendre la définition communément admise par les sociologues, ce terme désigne la coexistence de plusieurs cultures dans un même pays. Voir par exemple : RENAUT Alain, « Débattre du pluralisme culturel en France », *Le Débat* 186 (4), Paris, 2015, pp. 153-158.

⁴¹ MAY, « Introduction / Les origines du multiculturalisme », *art. cit.*, 2016.

Sofia, ex-championne de tennis reconvertie en entraîneuse à cause d'une blessure, possède une vision plus ouverte que celle de ses compatriotes. Elle décèle le talent de ce garçon démuné et le soutient aussi techniquement, psychologiquement et financièrement, jusqu'à ce qu'il puisse affronter les enfants des nantis au championnat. Malgré l'espoir d'égalité sociale que véhicule ce drame franco-marocain d'Ismaël Ferroukhi intitulé *Mica* (2020) – un « récit initiatique qui revisite la lutte des classes à l'aune de la stratification sociale marocaine », selon le journal belge *La Libre*⁴², le personnage de Sofia semble illustrer la situation des femmes marocaines dans la société française d'aujourd'hui, notamment les actrices. « Dommage surtout que Ferroukhi n'accorde pas plus d'attention au personnage de Sofia pourtant capital dans le récit, déplore par exemple la journaliste Fabienne Bradfer, la tension narrative du film en pâtit et l'actrice Sabrina Ouazani a bien trop peu de choses à défendre »⁴³. En effet, nonobstant une visibilité croissante, ces actrices émanant de l'immigration doivent constamment jongler avec leur désir de succès, une domination masculine qui les réduit à une place secondaire et d'assistance, ainsi qu'une identité ethnique qui les marginalise dans l'industrie cinématographique occidentale. Leurs revendications donnent lieu aux divers mouvements appelant à davantage de diversité dans le cinéma occidental, comme *Oscar so white* aux États-Unis⁴⁴ et sa version française #BlackCésars⁴⁵. Quelle est la situation des actrices afrodescendantes dans le cinéma français d'aujourd'hui ? Quel rôle joue le thème sportif dans leur intégration ou leur « non-intégration » ? Trois actrices nées à Paris de parents algériens et qui sont très présentes dans les films sélectionnés semblent pouvoir apporter des réponses, d'autant plus que l'Algérie constitue le plus grand pays par l'origine des immigrés en France⁴⁶. Ce sont Rachida Brakni, Leïla Bekhti et Sabrina Ouazani.

⁴² *La Libre* est la version numérique du journal *La Libre Belgique*. LORFÈVRE Alain, « "Mica" : un joli conte social où un gamin pauvre se prend de passion pour un sport réservé à l'élite », *La Libre*, 22.12.2021, p. Cult 4.

⁴³ BRADFER Fabienne, « "Mica" : l'enfant qui rêvait de brûler la frontière », *Le Soir*, 22.12.2021, p. GENERALE40.

⁴⁴ TOUSSAY Jade, « Les Oscars 2020 rattrapés par la polémique "Oscars So White" sur la photo des nommés », *Le HuffPost*, 30.01.2020.

⁴⁵ BALLE Catherine, « #BlackCésars : une tribune dénonce le manque de diversité dans le cinéma français », *Le Parisien*, 26.02.2020.

⁴⁶ « Immigrés et descendants d'immigrés – France, portrait social | Insee », consulté le 01.01.2021.



Fig. 47 Affiche de *Mica* d'Ismaël Ferroukhi (2020)

Elles sont, toutes les trois, actrices confirmées bénéficiant d'une certaine notoriété. Grâce à sa performance dans le film *Chaos* de Coline Serreau (2001), Rachida Brakni devient, en 2002, la première actrice d'origine maghrébine à remporter le César du meilleur espoir féminin, la dernière actrice « beur » nommée avant elle étant Souad Amidou, en 1983. Rachida Brakni a été reconnue pour son jeu dans plusieurs films, notamment *Neuilly sa mère !* de Gabriel Julien-Laferrière (2009), de manière à être promue en 2020 au grade d'officier de l'ordre des Arts et des Lettres⁴⁷. Sans se contenter de ses résultats en tant que comédienne, Brakni a signé en 2016 son premier long-métrage, *De sas en sas*. Portant un discours ostensiblement féministe, celui-ci a remporté le prix du public lors du Festival du film de Belfort en 2016. Leïla Bekhti, de sept ans plus jeune que Rachida Brakni, a une trajectoire semblable : baccalauréat littéraire option théâtre, cours de théâtre et lauréate du César du meilleur espoir féminin (en 2011). En 2012, Bekhti a fait partie du jury *Un certain regard* lors du 65^e Festival de Cannes sous la présidence de Tim Roth, une expérience que n'a pas connue Rachida Brakni. Quant à Sabrina Ouazani, la plus jeune des trois, elle a eu du succès beaucoup plus précocement dans le cinéma français. À treize ans, elle est sélectionnée pour tourner *L'Esquive* (2003), réalisé par Abdellatif Kechiche qui vient de remporter le Lion d'Or de la meilleure Première

⁴⁷ Selon le site d'internet du Ministère de la culture, « cet ordre est destiné à récompenser les personnes qui se sont distinguées par leurs créations dans le domaine artistique ou littéraire ou par la contribution au rayonnement qu'elles ont apportée au rayonnement des Arts et des Lettres en France et dans le monde ». Voir : <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation-du-ministère/Conseil-de-l-Ordre-des-Arts-et-des-Lettres>

Œuvre à Mostra de Venise 2000. Ce premier pas, dans le rôle d'une fille de la cité, a été une réussite et a valu à la jeune Ouazani une nomination au César du meilleur jeune espoir féminin. Bien qu'elle n'ait jamais remporté ce prix à l'inverse des deux autres actrices analysées, Sabrina Ouazani possède aujourd'hui une riche filmographie dans laquelle figurent des longs-métrages bien reçus par le public tels que *La Source des femmes* de Radu Mihaileanu (2011) où elle côtoie Leïla Bekhti, et *Le Passé* d'Asghar Farhadi (2013) qui est sélectionné au Festival de Cannes 2013.

Tandis que le sport n'est pas forcément le thème le plus fréquent dans les filmographies de ces trois actrices, il les a aidées à explorer des figures qui sortent du stéréotype de musulmanes maltraitées par leur père ou marginalisées de la société française⁴⁸. Rachida Brakni⁴⁹, elle-même étant ex-athlète de haut niveau spécialisée dans le 400 mètres haies, est devenue une muse pour Régis Wargnier, qui a écrit et réalisé *La Ligne droite* spécialement pour elle⁵⁰. Ceci est incontestablement une preuve de l'importance de cette actrice dans le cinéma. Rachida Brakni attribue même son succès d'aujourd'hui au sport : « Le sport m'a tout appris : la rigueur, l'habitude de l'effort, le fait de ne rien lâcher, de toujours vouloir se dépasser, faire mieux. Ce sont des comportements fondamentaux à mon sens pour le métier de comédien... » a-t-elle affirmé⁵¹.

Leïla Bekhti a notamment joué dans *Le Grand Bain* de Gilles Lellouche (2018). Son rôle est hors du commun : une entraîneuse paraplégique qui prépare, en duo avec son ancienne coéquipière, un groupe d'hommes quadragénaires sans aucun talent sportif à une compétition de natation synchronisée. Si les infirmes ne sont pas complètement ignorés par l'industrie cinématographique⁵², ils sont depuis longtemps cantonnés dans des clichés, de la même manière que les femmes, les minorités ainsi

⁴⁸ KEALHOFER-KEMP Leslie, « Leïla Bekhti, Rachida Brakni, and the new place of Maghrebi-French actresses in French cinema », *Contemporary French Civilization* 40 (1), 04.2015, pp. 49-70.

⁴⁹ Rachida Brakni a aussi joué le rôle d'une mère et professeur de danse de sa fille dans un film *Houria* de Mounia Meddour (2023). Ce film récent ne fait pas partie du corpus de cette thèse.

⁵⁰ « Rachida Brakni : « Le sport m'a tout appris... » », *ladepeche.fr*, <<https://www.ladepeche.fr/article/2011/03/05/1028054-rachida-brakni-le-sport-m-a-tout-appris.html>>, consulté le 22.01.2021.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² BYRD E. Keith et ELLIOTT Timothy R., « Feature films and disability: A descriptive study », *Rehabilitation Psychology* 30 (1), US, 1985, pp. 47-51.

que d'autres sous-groupes sociaux⁵³. En combinant trois identités marginales – celles de femme, d'immigrée et de handicapée –, ce rôle d'entraîneuse revêt une plus grande universalité et représente un défi lancé à la culture prédominante au nom de divers groupes sociaux moins visibles. Cette comédie ayant remporté un prix et huit nominations, dont celle de Leïla Behkti elle-même pour la meilleure actrice dans un second rôle, aux César 2019, marque un point fort de la carrière de cette comédienne.

Enfin, Sabrina Ouazani est passionnée de sport depuis le plus jeune âge avec de multiples pratiques sportives (danse classique, escalade, hockey sur rollers, basket-ball, canoë-kayak et rugby⁵⁴). Bien qu'elle n'ait pas réalisé son rêve de devenir professeur de sport⁵⁵, ces expériences se transposent dans sa carrière en tant que comédienne en aiguisant son jeu dans *Break* de Marc Fouchard (2018), *Une Belle équipe* (2020)⁵⁶, *Mica* d'Ismaël Ferroukhi (2020) et *Kung-fu Zohra* de Mabrouk el Mechri (2022). Elle a d'ailleurs été choisie comme égérie pour Nike, marque d'équipements sportifs, et a tourné la publicité de « Nike Training Club »⁵⁷, un logiciel portable pour les programmes de fitness, sans parler de sa brève apparition dans le spot des Jeux olympiques de Paris 2024 diffusé sur CANAL+⁵⁸. Comme le prouve leur parcours, Rachida Brakni, Leïla Bekhti et Sabrina Ouazani œuvrent, à l'image de leurs rôles de sportive, pour leur liberté personnelle et leur intégration dans le cinéma français.

Toutefois, les accomplissements splendides ne peuvent éclipser les inégalités qui persistent. Tandis que c'est toujours grâce à un rôle explicitement maghrébin qu'elles ont débuté leur carrière, les personnages issus de cette région restent prédominants dans leur filmographie. Un manque de diversité que Sabrina Ouazani déplore : « Pendant dix ans, on ne m'a proposé que des rôles clichés pour la télé, a-t-

⁵³ QUART Leonard et AUSTER Albert, « The Wounded Vet in Postwar Film », *Social Policy* 13 (2), 1982, pp. 24-31.

⁵⁴ « Sabrina Ouazani : “Actrice, c'était comme être princesse” », *parismatch.com*, <<https://www.parismatch.com/People/Sabrina-Ouazani-Actrice-c-etait-comme-etre-princesse-1186202>>, consulté le 27.01.2021.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Le fait que Ouazani « avait déjà tapé dans un ballon », selon la conseillère de football du film, a aidé à rendre les scènes plus crédibles. Voir : « Une ancienne joueuse de l'OL a coaché des actrices pour un film ! », 13.01.2020, <https://radioscoop.com/infos/une-ancienne-joueuse-de-l-ol-a-coache-des-actrices-pour-un-film_179240>, consulté le 28.01.2021.

⁵⁷ Voir « Sabrina Ouazani présente Nike Training Club » : https://www.youtube.com/watch?v=OxhP4-Q-Akw&ab_channel=NikeFrance

⁵⁸ <https://www.dailymotion.com/video/x4qy9d0>

elle affirmé, [...] un jour, je lis un scénario, j'en discute avec la réalisatrice qui me dit sans détour qu'elle devait faire un film en mettant en avant des minorités visibles [...] Moi, j'aurais aimé qu'elle me dise qu'elle m'avait vue et aimée dans tel film. »⁵⁹ Leïla Bekhti a aussi indiqué qu'elle avait refusé des rôles de « fille séquestrée par son frère ou dont le père est un islamiste ». « Je veux juste que mon origine ne soit pas systématiquement le sujet du film », a-t-elle dit dans un entretien⁶⁰. C'est sans parler du racisme direct qu'elles ont vécu⁶¹.

Ces remarques ne sont pas sans écho. Citons le livre cosigné par seize actrices noires et métisses, *Noire n'est pas mon métier*, qui dénonce la discrimination qu'elles ont vécue sous diverses formes dans le cinéma français. « Notre présence dans les films français est encore trop souvent due à la nécessité incontournable ou anecdotique d'avoir un personnage noir », a souligné Aïssa Maïga, initiatrice du projet d'écriture⁶². Nous pouvons dire, en quelque sorte, que ces actrices partagent le destin de leurs personnages en ce qui concerne le dilemme entre deux cultures. Un personnage qu'incarne Rachida Brakni, et qui est inspiré de l'actrice même, dans *La Ligne droite*, se présente ainsi : « je suis française. Enfin, Française d'origine algérienne ». Rachida Brakni a elle-même avoué qu'elle a mis du temps à « s'apaiser » sur son problème de nationalité⁶³. « Portant en bandoulière une histoire d'intégration aussi douloureuse que classique »⁶⁴, elle a nommé son premier fils Émir en l'honneur de l'émir Abd el-Kadder, héros algérien dans la lutte contre le colonialisme et a déménagé au Portugal afin de protester contre la tentative du gouvernement français de faire de la déchéance de nationalité une mesure antiterroriste.

⁵⁹ CARON Christophe, « Sabrina Ouazani, footreuse dans “Une belle équipe”, comédienne qui passe à l'offensive », *La Voix du Nord*, 14.01.2020.

⁶⁰ « Leïla Bekhti, la girl next door », *Bondy Blog*, 25.02.2010, <<https://www.bondyblog.fr/culture/leila-bekhti-la-girl-next-door-2/>>, consulté le 25.01.2021.

⁶¹ M. Sarah, « Sabrina Ouazani “rabaissée et humiliée” : ces attaques racistes dont elle a été victime », 17.07.2022, consulté le 24.10.2022.

⁶² https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/16-actrices-noires-denoncent-le-racisme-du-cinema-francais_3333223.html

⁶³ « Rachida Brakni : libérée, sans condition », *Libération.fr*, 20.02.2017, <https://next.liberation.fr/cinema/2017/02/20/rachida-brakni-liberee-sans-condition_1549821>, consulté le 19.01.2021.

⁶⁴ *Ibid.*

À cette identité ethnique qui pose problème doit s'ajouter l'identité féminine. « J'ai la triple case, a dit Sabrina Ouazani, je suis une femme ; je suis d'origine maghrébine ; et je viens d'une cité, à La Courneuve... Ça a été une bataille [...]. »⁶⁵ En effet, alors que les mouvements tels que #OscarSoWhite et #BlackCesars commencent à bousculer le podium des festivals du cinéma, les inégalités à l'intérieur de la communauté immigrée, entre acteurs et actrices, demeure un sujet peu abordé par les manifestants. « Être une femme actrice dans le cinéma, c'est avoir moins de rôles. Une femme d'origine maghrébine, c'est en avoir encore moins », témoigne aussi Naidra Ayadi, actrice et réalisatrice⁶⁶. Rachida Brakni a justement signé son seul long-métrage dans le but d'accorder la parole aux femmes. Selon le scénario, un groupe de femmes attendent de visiter des prisonniers – leurs père, époux, amant, frère ou fils – et sont poussées à se révolter contre les formalités compliquées et parfois humiliantes. Ici, les voix de femmes prennent le dessus, amplifiées par les quatre murs du sas. La metteuse en scène a affirmé :

Le pari était de montrer comment les femmes sont affectées par cette dimension irréelle, inquiétante, presque fantastique du lieu, comment elles sont insensiblement modifiées par cet état d'enfermement jusqu'à ce qu'elles-mêmes éclatent et se retrouvent dans un état grégaire.⁶⁷

Ainsi, la situation de ces actrices d'origine algérienne au cinéma français ne ressemble-t-elle pas aussi à celle des personnages de sportive qu'elles incarnent ? Il s'agit d'une double douleur au carrefour d'une société pas suffisamment accueillante et d'un milieu ouvertement sexiste.

Conclusion

À partir de onze films français produits au XXI^e siècle, nous avons étudié les stéréotypes sur la sportive afrodescendante, et la manière dont ils reflètent et perpétuent, dans l'imaginaire collectif des Français, l'image d'une culture africaine

⁶⁵ « Sabrina Ouazani, footeuse dans “Une belle équipe”, comédienne qui passe à l'offensive », *La Voix du Nord*, 14.01.2020, <<https://www.lavoixdunord.fr/694611/article/2020-01-14/sabrina-ouazani-footeuse-dans-une-belle-equipe-comedienne-qui-passe-l-offensive>>, consulté le 27.01.2021.

⁶⁶ DELCOURT Quentin et AYADI Naidra, *Femme actrice, c'est moins de rôles, femme d'origine maghrébine, c'est encore moins*, 09.03.2020 ; *ibid.*

⁶⁷ « De sas en sas - Maghreb des films », <<http://www.maghrebdesfilms.fr/de-sas-en-sas.html>>, consulté le 21.01.2021.

peu civilisée, sous-développée et incapable de faire réussir les femmes. Une tendance progressiste est tout de même non négligeable : elle consiste, *via* le rôle intégrateur du sport, à faire bouger ces idées reçues et à exprimer diversement l'identité ethnique. Ce rôle intégrateur du sport implique non seulement les personnages dans les films, mais aussi les actrices qui les incarnent, comme le montre le parcours des trois comédiennes d'origine algérienne – Rachida Brakni, Leïla Behkti et Sabrina Ouazani. Les immigrées sont de plus en plus nombreuses et visibles dans le cinéma français. Cela concerne celles qui ont uniquement un rôle d'actrice, et aussi celles qui occupent d'autres fonctions professionnelles dans le milieu du cinéma. À cet égard, Reem Kherici, à la fois actrice, réalisatrice et scénariste d'origine italo-tunisienne, en est un bon exemple. Toutes ces revendications issues de l'industrie cinématographique, portées à la fois par les héroïnes, les actrices et les réalisatrices, semblent prouver que la France se trouve en effet dans une époque où, grâce aux multimédias, « [c]hacun construit son “musée virtuel”, sa mémoire revendicative, son regard sur le passé, rivalisant avec les sites officiels des musées ou des institutions publics »⁶⁸. Est-ce que la Chine traverse une pareille tendance ? De quelle visibilité bénéficient les ethnies minoritaires, que cela soit les personnages ou les actrices, dans le cinéma chinois ?

⁶⁸ BLANCHARD et VEYRAT-MASSON, « Introduction. Les guerres de mémoires », *art. cit.*, 2008.

Les films d'ethnies chinoises : une question de point de vue

Introduction

De la situation ethnique spécifique de la Chine est né un genre filmique particulier, celui de *Shaoshu Minzu Dianying* (film d'ethnies minoritaires)¹. Ces fictions « ayant pour contenu principal l'histoire ou la vie réelle des ethnies minoritaires chinoises »² constituent de plus en plus, comme l'a signalé Vanessa Frangville, « un espace de rencontres et de conflits majeurs dans la négociation des identités en Chine contemporaine »³, une négociation difficile entre la culture dominante, celle des *Han*, et les cinquante-cinq autres ethnies indigènes représentant 8,87% de la population totale. Si les autorités *han* n'hésite pas à utiliser ces films comme un « vecteur d'influence » contre le discours hostile des médias occidentaux à propos de la question ethnique⁴, certains cinéastes, eux-mêmes faisant partie de ces peuples « mineurs », cherchent activement à défendre une identité propre à eux⁵. Quand la lutte identitaire croise le sujet de sport, porteur habituel de la propagande nationaliste⁶, quelle image des ethnies minoritaires ressort-elle du cinéma ? Ce croisement permettrait-il aux réalisateurs *han* et *non-han* de trouver un terrain

¹ Ce terme, *Shaoshu Minzu Dianying*, a plusieurs versions en chinois et ne possède pas une traduction française officielle. Les chercheurs parlent aussi des « films ethniques », des « films ayant pour thème les ethnies minoritaire » ou du « cinéma non-han ». La définition de ces termes fait aussi débat. Dans ce chapitre, nous emploierons de la même manière « de minorités ethniques », « ethnique » et « non-han ». À ce sujet, voir par exemple : CHENG Yuru, « 中国少数民族电影研究相关概念辨析 [Définir les concepts liés à l'étude des films d'ethnies minoritaires chinois] », *Ethnic Art Studies* 23 (6), 2010, pp. 139-144.

² *Ibid.*

³ À titre de comparaison, la France recense, en 2021, sept millions d'immigrés, dont ceux qui sont naturalisés français et ceux qui gardent nationalité étrangère, soit 10,3 % de la population totale. Voir : « L'essentiel sur... les immigrés et les étrangers | Insee », *INSEE*, 10.08.2022, consulté le 01.08.2022.

⁴ FRANGVILLE Vanessa, « Négocier les identités ethniques dans « Le Projet sur le cinéma non-han » : le cas du micro-film de Yang Rui sur les Wa du Yunnan », *Cahiers d'Extrême-Asie* 23, 2014, pp. 201-235.

⁵ FRANGVILLE Vanessa, « Pema Tsenden's *The Search*: the making of a minor cinema », *Journal of Chinese Cinemas* 10 (2), 03.05.2016, pp. 106-119.

⁶ CROSSON, *Sport, Film and National Culture*, op. cit., 2020.

d'entente ? De plus, quand la question de genre s'y mêle, quel rapport pourrait-on lire entre la domination masculine et celle de l'État ?

Parmi les quinze films chinois impliquant des femmes athlètes, quatre présentent au moins une protagoniste issue d'une ethnie minoritaire : *Maimaiti's 2008* de Xirzat Yahup (2008), *A Girl of archery village* de Guang Chunlan (2013), *40 000 Kilometers* de Keke (2017) et *Running like wind* de Zhong Hai (2017). C'est en examinant dans les films retenus les spécificités historiques et sociologiques des ethnies minoritaires en Chine que nous pourrions mieux appréhender le discours – conscient ou inconscient, volontaire ou non, dit ou non dit –, tenu par le cinéma contemporain chinois sur la sportive d'ethnie minoritaire. Nous étudierons d'abord l'image dominante des héroïnes non-*han* et celle de leur peuple qui s'y reflète, avant de confronter les points de vue d'un réalisateur *Han* (*Running like wind*) et celui d'un tibétain (*40 000 Kilometers*).

Film	Ethnie représentée	Discipline sportive	Origine du réalisateur
<i>Maimaiti's 2008</i>	Ouïgour	Football	Ouïgour
<i>A Girl of archery village</i>	<i>Xibe</i>	Tir à l'arc	<i>Xibe</i>
<i>40 000 Kilometers</i>	Tibétain	Course / Marche athlétique	Tibétain
<i>Running like wind</i>	<i>Li</i>	Football	<i>Han</i>

Tab. 5 Liste des films chinois sur les sportives d'ethnies minoritaires

1/ Sportives d'ethnies minoritaires : réalité et représentation

Un détour par l'histoire et la situation actuelle des ethnies chinoises est indispensable pour mieux comprendre la représentation des minorités, d'autant plus qu'elles sont différentes de celles de la France que l'on vient d'évoquer. Le terme chinois *Shaoshu Minzu*, qui signifie « ethnies minoritaires », est composé de *Shaoshu* qui veut dire « petit nombre » et *Minzu*, « ethnie ». Ces petites ethnies se répartissent dans tout le pays et cohabitent de longue date (depuis deux millénaires pour certaines ethnies) avec les *Han*. Précisons que l'identification des ethnies est une campagne récente, démarrée par les autorités après l'établissement de la République populaire de

Chine en 1949. Cette entreprise a abouti en 1979 au classement de cinquante-cinq ethnies à côté des *Han*, conformément à la volonté des peuples concernés et sur la base de différents critères (linguistiques, territoriaux, économiques et idéologiques). Néanmoins, la légitimité d'une telle identification est remise en cause par certains chercheurs. Le sociologue chinois Ma Rong signale que nombre de ces « ethnies minoritaires » sont en réalité un hybride de l'ethnie originale et d'autres peuples, entre autres les *Han*, et que l'identification ne fait que renforcer la ségrégation entre les peuples en allant à l'encontre de la tendance générale d'intégration ethnique⁷. Il existe aussi des controverses sur la justesse des critères et notamment le statut d'environ 730 000 Chinois sans identité ethnique officielle, ces derniers ne pouvant pas pleinement bénéficier des politiques favorables à l'égalité⁸. D'ailleurs, en réaction à une telle situation, trois ethnies minoritaires ont présenté officiellement une réclamation d'indépendance⁹ : les Mongols, les Ouïgours et les Tibétains .

De cette campagne d'identification ethnique se déduit une attitude toute contraire à celle du gouvernement français envers les minorités ethniques. La France, comme certains autres pays européens, limite strictement les statistiques sur la référence ethnoraciale malgré leur valeur¹⁰. « La citoyenneté française ne se conçoit que détachée des appartenances communautaires ou religieuses, de manière à garantir une allégeance exclusive de chaque individu à la République », constate ainsi le sociologue français Lionel Arnaud¹¹ . Tandis que l'Hexagone s'efforce d'homogénéiser politiquement les citoyens de différentes souches, le gouvernement chinois tend à exacerber les distinctions culturelles, ce qui se reflète bien dans les films d'ethnies minoritaires de notre corpus. Les particularités culturelles sont souvent

⁷ MA Rong, « 从王桐龄《中国民族史》谈起——我国 30 年代三本《中国民族史》的比较研究 [Analyse comparative sur trois livres intitulés “Histoire de l'ethnologie de la Chine” : À partir de celui de Wang Tongling] », *Journal of Peking University (Humanities and Social Sciences)* 39 (3), 05.2002, pp. 125-135.

⁸ DAI Xiaoming et SHENG Yilong, « 未识别民族法律地位探微——以民族平等为研究视角 [Analyse du statut juridique des nationalités non identifiées : dans la perspective de l'égalité ethnique] », *Journal of South-Central University for Nationalities (Humanities and Social Sciences)* 32 (05), 2012, pp. 77-83.

⁹ CABESTAN Jean-Pierre, « L'Étroit contrôle des régions de minorités ethniques », *Le Système politique chinois*, 2014, pp. 557-590.

¹⁰ MERON Monique, « Statistiques ethniques : tabous et boutades », *Travail, genre et sociétés* N° 21 (1), La Découverte, 01.03.2009, p. 55-68.

¹¹ ARNAUD Lionel, *Politiques sportives et minorités ethniques : le sport au service des politiques sociales à Lyon et à Birmingham*, Paris, l'Harmattan, 1999 (Logiques politiques).

délibérément et excessivement mises en avant, que ce soit par la langue, par la religion, par la littérature, la musique, la coutume, sans oublier le sport. Ainsi est construite une image biaisée qui montre des communautés s'enfermant dans les traditions et vivant en décalage avec la modernité. C'est le cas par exemple des nombreuses scènes dans *A Girl of archery village* concernant la culture de *Xibe* : la danse distractive de la petite Meigengzhi, la ballade de *Zhulunhulanbi* visant à transmettre l'histoire de l'ethnie, la chanson d'amour folklorique que les prétendants reprennent en chœur devant la maison de Meigengzhi, la danse joyeuse du garçon Babuli pour célébrer sa victoire dans le combat de coqs, ainsi que les danses lors de l'anniversaire et du mariage. L'abondance de telles scènes donne l'impression que les peuples des ethnies minoritaires vivent encore dans l'héritage de leurs traditions ancestrales alors que les pratiques folkloriques deviennent en réalité de plus en plus rares face à l'inévitable modernisation de la société chinoise.



Fig. 48 L'archère sur le fond d'un tambour traditionnel dans *A Girl of archery village* de Guang Chunlan (2013)

Cette image de « gardien de la culture traditionnelle » est prépondérante dans les représentations filmiques des ethnies minoritaires¹², mais s'empare aussi de la télévision, de la presse et même de la vie quotidienne du peuple. À titre d'exemple, les représentants de chaque ethnie minoritaire sont invités à participer aux activités d'une grande importance politique, comme l'Assemblée populaire nationale, revêtus des habits propres à leur culture (Fig. 49). Les frontières entre les différentes communautés sont ainsi tracées par ce fort impact visuel, ce qui permet, selon la

¹² WANG Mengzhu, *电视对少数民族形象的建构 ——以《远方的家—边疆行》为个案 [The Construction of television for ethnic minorities' image: Take « Distant home - frontier line » as a case]*, Master, Suzhou, Université de Suzhou, 2014.

médialogue Gao Huanjing, aux autorités chinoises de véhiculer l'image d'un « État-nation multiculturel »¹³. Toutefois, une telle accentuation des différences ethniques, dans le cinéma ou dans la réalité, n'a-t-elle pas pour objectif de satisfaire la curiosité du public majoritairement *han*¹⁴ (probablement de la même manière que l'on représente le corps de femmes pour satisfaire le plaisir visuel des hommes) tout en réaffirmant la place du peuple dominant en tant qu'économie plus moderne ?



Fig. 49 Représentante de l'ethnie *Miao* à la 11^e Assemblée populaire nationale de Chine

En effet, l'image des *Shaoshu Minsu* est également marquée par la vulnérabilité économique, un stéréotype semblable à celui des immigrés en France. Rappelons que l'Ouest et le Sud-Ouest de la Chine, ayant une plus forte présence des ethnies minoritaires, sont aussi les régions les moins développées, souvent à cause de leur topographie défavorable à l'agriculture et au commerce. En particulier, la Région autonome du Tibet, avec une altitude moyenne de plus de 4 000 mètres, a la plus haute proportion d'ethnies minoritaires (95 %) et se classe constamment au dernier rang du PIB (produit intérieur brut) parmi les 34 subdivisions de Chine¹⁵. Ce sous-développement économique du peuple tibétain est bien illustré dans le long-métrage *40 000 Kilometers de Keke* (2017), bien que le district de Xihai, région natale de la marcheuse où se déroule l'histoire, ne se situe pas au Tibet, mais en réalité dans la

¹³ GAO Huanjing, « 差异的表征——少数民族媒介形象的符号学解读 [Caractérisations des différences : Interprétation symbolique des images médiatiques des ethnies minoritaires] », *Youth Journalist* (01), 2014, pp. 50-51.

¹⁴ LI Miao, *论云南少数民族题材电影中的边疆想象、民族认同与文化建构 [Imagines Frontier, Ethnic Identification and Cultural Construction in Yunnan's Minority Films]*, Thèse de doctorat, Shanghai, Shanghai University, 2013.

¹⁵ Voir par exemple les données du Bureau national des statistiques de la République populaire de Chine, citées par une encyclopédie en ligne : « Liste des subdivisions de Chine par PIB », in: *Wikipédia*, 24.05.2021.

préfecture autonome tibétaine de Haibei dans une province limitrophe. Dans ce district peuplé de Tibétains, un petit chemin sinueux relie des yourtes réparties dans la prairie, témoignant du sous-développement de ce village. Quant à l'école, elle se compose de petites maisons basses et vétustes accompagnées d'un sol terreux et difforme. Voilà la première impression que ce village donne et que le spectateur découvre à travers les yeux du coach sportif, He Zhifeng, lui qui a toujours été habitué aux stades modernes utilisés habituellement par l'équipe nationale. Devant le terrain poussiéreux, He Zhifeng se rappelle ses jours heureux dans l'équipe nationale. La scène projette un éclairage sombre et grisâtre sur l'école délabrée qui contraste avec la lumière chaude et cuivrée de la salle d'entraînement moderne dans les souvenirs du personnage (Fig. 50). Grâce à ces images de *flashback* et au montage parallèle, deux mondes sont ainsi distingués aux yeux des spectateurs : celui des *Han* qui est moderne, bien arrangé et confortable, et celui des Tibétains, démodé, appauvri et inconmode.



Fig. 50 Contraste entre le terrain de sport spartiate à Xihai et la salle d'entraînement moderne de l'équipe nationale dans *40 000 Kilometers* de Keke (2017)

La représentation d'une telle civilisation primitive évoque le besoin d'être éduqué. La politique permettant aux régions ethniques d'établir des organes administratifs autonomes¹⁶ et d'exercer leur droit à l'autonomie, n'offre en réalité qu'une liberté très limitée et est complétée par une série de mesures laissant soupçonner une assimilation. Nous observons, à travers les quatre films sélectionnés, les aides au développement qui encouragent les *Han* à migrer dans les régions

¹⁶ Pour certains chercheurs, la délimitation territoriale de ces régions autonomes, dont le critère reste flou, semble avoir pour objectif de diminuer l'importance démographique d'une seule ethnie dans une région. Voir par exemple : HE An, *À la recherche d'une diversité dans l'unité : le passé, le présent et l'avenir de la Chine multiethnique*, Université de Montréal, 2017.

peuplées de minorités ethniques¹⁷. Les coaches sportifs, les enseignants, les médecins et d'autres personnes ne cessent de s'y introduire, y amenant non seulement le mode de vie moderne, mais aussi l'idéologie des *Han*.

En bref, bien qu'il n'existe pas un discours raciste manifeste¹⁸ contre les *Shaoshu Minzu* en raison d'une « continuité physique » entre les populations chinoises¹⁹, ils n'ont pas autant voix au chapitre que le peuple dominant. Dans le cinéma non-*han*, la femme minoritaire se trouve souvent au centre de la narration d'acculturation²⁰. Avec ses costumes colorés, ses chants et danses, et son caractère naïf et obstiné, elle joue la « porteuse de la mémoire de son ethnie »²¹, un parfait symbole d'une culture marginale restant à découvrir et à dompter par le peuple majoritaire. Sur elle, le *male gaze* et la domination culturelle se juxtaposent et deviennent la métaphore l'un de l'autre. Toutefois, les réalisateurs *han* et *non-han* ne montrent pas le même point de vue à propos de l'histoire de ces femmes, et par extension, celle de leurs peuples, laissant entrevoir les revendications discrètes des minorités face à l'unique culture dominante.

2/ *Running like wind* : la légende d'une sauveuse *han*

Running like wind (2017) est l'histoire des footballeuses d'ethnie *li* racontée par un réalisateur *han*, Zhong Hai. Il s'inspire du parcours de l'équipe féminine de Qiongzong, une équipe junior de football composée de filles *li* et ayant remporté le titre de championnes de la Goethe Super League pendant trois années consécutives, de 2015 à 2017. Selon le scénario, Wu Xiaoli (incarnée par Wang Shasha), dans le cadre du programme gouvernemental du soutien éducatif, devient professeur de sport

¹⁷ CASTETS Rémi, « Migrations et colonisation dans le Grand Ouest de la Chine », in: *L'Enjeu mondial*, Presses de Sciences Po, 2009, pp. 73-84.

¹⁸ Au contraire, les immigrants africains se différencient facilement des Caucasiens européens par leur couleur de peau, un élément longtemps source de discrimination envers les Africains. CRIS Beauchemin, HAMEL Christelle, LESNÉ Maud et al., « Les discriminations : une question de minorités visibles », *Population et Sociétés* 466, Institut national d'Études démographiques (INED), s. d.

¹⁹ DIKÖTTER Frank, *The Discourse of Race in Modern China*, 1st edition, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2015.

²⁰ ZHAO Lan, « 性别与文化自觉——新世纪少数民族题材电影中的女性形象 [Les consciences sexuelle et culturelle : l'image de la femme dans les films d'ethnie minoritaires au nouveau siècle] », *Chinese Film Market* (11), 2011, pp. 25-27.

²¹ *Ibid.*

dans l'école élémentaire du village Jinliang. Dans ce village reculé et pauvre du peuple *Li* où aucun enfant ne connaît le football, elle arrive à organiser une équipe féminine et amène les enfants montagnards à des compétitions de plus haut niveau. Ce personnage d'entraîneuse est intéressant du point de vue féministe : en prenant une certaine liberté par rapport à l'histoire réelle, *Running like wind* éclipse l'entraîneur principal de l'équipe Qiongzong et axe le scénario sur Wu Xiaoli, épouse de celui-ci et entraîneuse adjointe de l'équipe. Un homme héroïque dans la réalité est ainsi remplacé par un personnage féminin, une substitution rarement vue dans les biopics. Réduire deux entraîneurs réels en un seul personnage a certainement pour objectif de focaliser le film sur la relation de ce dernier avec les footballeuses. Bien qu'aucune explication n'a été fournie par l'équipe du film, attribuer ce personnage à une actrice, plutôt qu'à un acteur, semble correspondre à la tendance *Da Nu Zhu* (« superhéroïne ») que nous avons analysée dans le chapitre six et ajoute une touche féministe au scénario. Il est à noter que le football féminin, ayant obtenu des résultats bien meilleurs que l'équipe masculine à l'échelle internationale, est toujours considéré dans la société chinoise comme une preuve de la montée en puissance féminine. Il en est de même pour l'équipe de Qiongzong, dont le parcours est à l'origine de *Running like wind*, qui a fait augmenter les investissements sociaux sur les projets d'aide aux femmes²². Le biopic de Zhong Hai s'inscrit donc dans la continuité de cet esprit et raconte une histoire d'*empowerment* féminin.



Fig. 51 Affiche de *Running like wind* de Zhong Hai (2017)

²² XU Ziming, « La conférence de presse de *Running like wind* le jour où l'équipe féminine de Qiongzong remporte son troisième titre de championnes de la Goethe Super League », *China Daily*, 22.08.2017, consulté le 04.06.2023.

Toutefois, cet esprit féministe que véhiculent les joueuses réelles d'ethnie *li* – puisque leur coach principal est un homme – est affecté dans le film à l'entraîneuse *han*. Elle se trouve au centre de la narration. C'est elle qui, sans pouvoir devenir footballeuse professionnelle à cause de sa trop petite taille, décide de concrétiser son rêve autrement en montant sa propre équipe à l'école où elle enseigne. C'est aussi elle qui introduit dans ce village fermé le sport de football et qui fait comprendre aux habitants locaux que – comme le dit le personnage – « on peut sortir des montagnes en jouant au football ». Les personnages d'écolières d'ethnie *li* sont ainsi relégués au second plan, à une position dépendante et passive comparable à celle de la femme dans de nombreux films chinois.

Running like wind présente ainsi une narration classique du cinéma d'ethnies minoritaires : celle d'un salvateur *han* venant « éduquer, réveiller et sauver un peuple primitif et pauvre »²³. Le film se conforme en effet au discours nationaliste prôné par le gouvernement *han*, ce dernier visant à construire par le cinéma ethnique, comme le dit Vanessa Frangville, « une identité culturelle et nationale, multiple, mais unifié »²⁴. Les critiques de presse, presque unanimement positives, louant la « détermination [des footballeuses] à faire honneur à sa patrie »²⁵. Zhang Xincheng, concepteur du film, le compare à *Wolf Warrior*, saga de deux volets dont le succès commercial colossal est pour beaucoup dû à l'esprit nationaliste qu'il insuffle²⁶. Le réalisateur, quant à lui, met son œuvre en parallèle avec *Le Détachement féminin rouge*, ballet créé en 1964 inspiré d'une histoire vraie – celle d'une fille rejoignant l'armée communiste et combattant son ancien tortionnaire.

En réalité, Zhong Hai ne considère pas *Running like wind* comme un film d'ethnies minoritaires, mais comme un film national. « Elles [les personnages de

²³ LI, 论云南少数民族题材电影中的边疆想象、民族认同与文化建构 [Imagines Frontier, Ethnic Identification and Cultural Construction in Yunnan's Minority Films], *op. cit.*, 2013, p. 102.

²⁴ FRANGVILLE, « Négocier les identités ethniques dans « Le Projet sur le cinéma non-han » », *art. cit.*, 2014.

²⁵ ZHAO Wen, « 海南“铿锵玫瑰”的故事走进影院 [L'Histoire des footballeuses du Hainan entre au cinéma] », *Business daily of international tourism island*, 10.10.2017, A08 édition.

²⁶ Le premier volet de *Wolf Warrior*, en 2015, a encaissé au box-office 545 millions de yuan (soit environ 77 millions d'euros) et le deuxième, en 2017, a décuplé les revenus en brisant le record national. Son succès dépasse même le domaine commercial en devenant le synonyme d'une diplomatie chinoise agressive et très médiatisée. Voir par exemple : ZHU Zhiquan, « Interpreting China's "wolf-warrior diplomacy" », *The Diplomat* [en ligne] 15 (5), 2020, p. 2020.

footballeuses] ont des rêves, de la persévérance, du courage et la volonté de lutter pour la gloire de leur pays. Elles représentent l'avenir et l'espoir du football de notre pays, » a-t-il affirmé au journaliste de l'Agence de Xinhua lors de l'avant-première du film à Pékin²⁷. L'identité ethnique de ces personnages, si elle n'a pas été effacée d'un coup de gomme, est en effet minimisée dans ce long-métrage, réduite à quelques marques culturelles représentées par-ci par-là, comme le symbole du Dieu de la croyance *li* imprimé sur le maillot des joueuses. Cette attitude du réalisateur d'ethnie *Han* ne reflète-elle-il pas, dans une certaine mesure, celle de la culture dominante vis-à-vis des communautés minoritaires ? Il faut dire que le genre de biopic, basé sur l'histoire d'une personne publique ayant un impact sur la société, n'est pas un genre filmique favorable à la promotion d'une identité marginale. Le biopic sportif, en particulier, associe les célébrations des résultats sportifs sur grand écran à celles dans la vie réelle, de manière à renforcer le « nationalisme sportif »²⁸ qui a toujours marqué les compétitions internationales. Si Zhong Hai a recouru à ce genre particulier pour aborder la question des ethnies minoritaires, n'est-ce pas pour regrouper ces dernières sous le discours dominant ? Dans ce sens, les biopics sportifs constituent d'autant plus un matériel d'analyse intéressant pour celle ou celui qui cherche à tisser des liens entre réalité et fiction, afin de décrypter la construction et/ou la diffusion de certaines représentations collectives liées à l'organisation de la société chinoise.



Fig. 52 La cérémonie pour la levée du drapeau chinois dans *Running like wind* de Zhong Hai (2017)

²⁷ « 儿童电影《旋风女队》讲述琼中女足励志故事[*Runing like wind*, film pour enfants, raconte l'histoire exaltante du football féminin de Qiongzhong] », xinhuanet.com, 09.09.2017, consulté le 24.03.2023.

²⁸ HOBBERMAN, « Sport and ideology in the post-Communist age », *art. cit.*, 1993.

La fonction éducatrice de *Running like wind* est d'autant plus forte qu'il a été produit comme un « film pour enfants », soit celui qui est « fait pour les enfants et souvent à propos des enfants »²⁹. Coproduit par *Children's Film Studio*, un établissement d'État, et concourant notamment pour des Prix destinés aux films jeunesse, le long-métrage de Zhong Hai vise manifestement un jeune public. Afin d'analyser un film de ce genre, il ne faut pas négliger « l'adulte caché »³⁰ comme le propose Perry Nodelman au sujet de la littérature jeunesse. Les films pour enfants sont, d'un côté, produits par des adultes, et d'un autre côté, doivent en convaincre d'autres – les « portiers » d'enfants³¹ – pour accéder à son public cible. Il n'est donc pas étonnant qu'ils revêtent souvent une fonction pédagogique ou même, à en croire Ian Wojcik-Andrews, « vendent les idéologies de la classe dominante aux jeunes spectateurs suspicieux ou pas »³². Pour les films jeunesse chinois, cette fonction moraliste prend principalement la forme de l'éducation patriotique, de manière à ce que certains chercheurs y voient un « rituel national »³³, c'est-à-dire un rituel qui utilise l'image d'enfants dans le but de construire les valeurs héroïques, collectivistes et communistes. De l'apparence physique aux comportements, les personnages mineurs respectent scrupuleusement les normes sociales et se montrent en modèles auprès des spectateurs du même âge qu'eux. C'est aussi le cas de *Running like wind* qui met en scène des enfants *li* patriotiques qui, accompagnés par les villageois, saluent le drapeau chinois et chantent en chœur l'hymne national. Derrière cette scène se trouve certainement un « gouvernement *han* caché » – pour reprendre le terme de Nodelman – qui souhaite cultiver dans la génération à venir la croyance des ethnies unies pour une même grande nation. Ce gouvernement promeut en effet sans réserve ce film pédagogique en lui donnant le feu vert pour qu'il passe par les « portiers » et soit accessible directement au jeune public : il a été projeté dans une centaine d'écoles

²⁹ HERMANSSON Casie et ZEPERNICK Janet, « Children's film and television: Contexts and new directions », *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television*, 2019, p. 9.

³⁰ NODELMAN Perry, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore, JHU Press, 2008.

³¹ HERMANSSON et ZEPERNICK, « Children's film and television », *art. cit.*, 2019, p. 9.

³² WOJIK-ANDREWS Ian, *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*, New York, Routledge, 2000, p. 123.

³³ YE Zhiliang et LIN Ke, « The Theme Construction of Chinese Children Movies after Revolution in 1949 », *Contemporary Cinema* (6), 2009, pp. 113-118.

en Chine³⁴. À cet avantage doit s'ajouter le fait que *Running like wind* a reçu le titre d'« excellent film pour enfants » du 17^e Prix cinématographique Huabiao et une nomination au Prix des Coqs d'or du meilleur film pour enfants. Il s'agit donc d'un long-métrage fait par les *Han* et qui véhicule le discours dominant auprès des enfants *han* et *non han*.

3/ 40 000 Kilometers : une métaphore de la domination Han

Avec une histoire similaire à celle de *Running like wind* – celle d'une personne *han* venant à l'aide d'un peuple d'ethnies minoritaires –, *40 000 Kilometers* de Keke (2007) reflète cependant un point de vue complètement différent, celui des Tibétains vivant sous la domination *han*. Ce biopic reproduit l'histoire de Qieyang Shenjie, une marcheuse tibétaine ayant participé aux Jeux olympiques de Londres en 2012, et qui a même remporté une médaille de bronze en battant le record d'Asie sous les couleurs chinoises³⁵. Le scénario tourne autour d'une enfant tibétaine – nommée Quyangji (incarnée par Gou Xiaojuan, et puis Deji) – et d'un coach sportif issu de l'ethnie *Han* – nommé He Zhifeng (Zhao Ningyu) – cheminant ensemble vers les Jeux olympiques. Ce dernier, ancien coureur de fond aux Jeux olympiques, est obligé d'abandonner sa carrière sportive après une grave blessure et décide de devenir professeur de sport dans l'ouest de la Chine dans le cadre d'un programme gouvernemental de soutien éducatif. Il arrive ainsi dans un village reculé, peuplé de Tibétains, et enseigne le sport dans une école primaire, là où il rencontre une jeune coureuse exceptionnelle, Quyangji. Celle-ci rêve de devenir championne du monde de course et s'en donne les moyens en redoublant d'efforts lors de ses entraînements. Les résultats sont probants : huit ans plus tard, Quyangji se retrouve sélectionnée en équipe nationale et se reconvertit dans le 20 kilomètres marche sur les conseils de l'entraîneur national. Elle se lance alors dans une préparation intensive pour les Jeux

³⁴ BAI Ying, « 儿童电影《旋风女队》讲述琼中女足励志故事 [Running like wind, film pour enfant qui raconte l'histoire inspirante de l'équipe féminine de football de Qiongzhong] », xinhuanet.com, 09.09.2017, consulté le 05.06.2023.

³⁵ Lors des Jeux olympiques de Londres, en 2012, Qieyang Shenjie a remporté une médaille de bronze en battant le record d'Asie, avec un temps d'1 h 25 min 16 s, ce qui constituait aussi son record personnel. En raison de la disqualification pour dopage des deux Russes, Olga Kaniskina en 2012 et Elena Lashmanova en 2022, elle termine finalement première et se voit attribuer une médaille d'or.

nombreuses photographies de vrais enseignants envoyés à l'ouest de la Chine, démontre que le récit attache plus d'importance à cette osmose populaire impulsée par les *Han* qu'au peuple tibétain :

Ce film est dédié aux hommes et femmes au plus bas échelon du monde du sport qui ont consacré ou consacreront leur vie au développement sportif dans les régions de l'ouest du pays.

N'oublions pas que Keke est un réalisateur institutionnel ayant dirigé plusieurs fois la Soirée de variétés du Nouvel An chinois (Tibet), émission marquée par des tentatives de propagande politique et d'éducation morale³⁸. Le film a par ailleurs été produit par deux succursales de la Tibet Television, établissement d'intérêt public où travaille le réalisateur. Ce n'est donc pas étonnant que *40 000 Kilometers* corresponde aux grandes lignes du discours dominant de la Chine.

Cependant, Keke arrive à insinuer quelques critiques à l'encontre de la vision patriarcale des *Han*, notamment par les relations entre la sportive tibétaine et son entraîneur qui sont marquées par une triple domination. Il s'agit tout d'abord d'un décalage hiérarchique. He Zhifeng, ancien champion du monde de course envoyé par le gouvernement chinois, fait figure d'exemple pour la jeune fille qui n'a couru que dans la nature et qui rêve de gagner une médaille d'or ; une supériorité se voulant incontestable, renvoyant à celle d'un père vis-à-vis de ses enfants (le coach précise : « C'est mon enfant, excellente Quyangji »)³⁹. Cette hiérarchie est d'autant plus évidente que cette relation s'appuie sur une différence des sexes – la deuxième domination représentée dans le film. Le sport demeurant un bastion de la masculinité⁴⁰, *40 000 Kilometers* emboîte le pas à d'autres fictions américaines célèbres telles que *Million dollar baby* de Clint Eastwood (2004), analysé par Seán Crosson dans son œuvre intitulée *Sport and film*⁴¹, en mettant en scène le binôme courant d'une fille sous la direction d'un homme⁴². Toutefois, ces deux schémas de

³⁸ FENG Dezheng, « Promoting moral values through entertainment: a social semiotic analysis of the Spring Festival Gala on China Central Television », *Critical Arts* 30 (1), 02.01.2016, pp. 87-101.

³⁹ HUGUET Sophie et LABRIDY Françoise, « Approche psychanalytique de la relation entraîneur-entraîné: le sport comme prétexte de la rencontre », *Movement Sport Sciences* 52 (2), 2004, pp. 109-126.

⁴⁰ MENNESSON, « Être une femme dans un sport « masculin » », *art. cit.*, 2004.

⁴¹ CROSSON, *Sport and film*, *op. cit.*, 2013, pp. 114-119.

⁴² TOMLINSON et YORGANCI, « MALE COACH/FEMALE ATHLETE RELATIONS », *art. cit.*, 1997.

hiérarchie – pédagogique et sexués – ne sont qu’un prétexte pour introduire ici la troisième forme de domination : celle des *Han* sur l’ethnie tibétaine. Plusieurs scènes du film montrent l’immense reconnaissance des enfants tibétains – comme celle du garçon pleurant à chaudes larmes lorsque He Zhifeng doit quitter le village – envers cet entraîneur qui leur a inculqué les méthodes d’entraînement modernes et qui ainsi leur permet de découvrir et d’intégrer le monde extérieur. Ce schéma de hiérarchie ethnique symbolise la quintessence politique de ce film d’État, en étant l’addition d’une relation éducative et patriarcale se jouant entre He Zhifeng et Quyangji. L’image féminine et celle d’une disciple constituent ici les métaphores d’une ethnie inférieure, dépendante et soumise.

Le film dépeint également les effets de cette intervention des *Han*. Au cours de l’histoire, nous voyons que les conditions de vie des Tibétains s’améliorent et le village se moderniser au contact de la culture extérieure. Non seulement le chemin cabossé où les jeunes sportifs s’entraînaient au début du film se transforme progressivement en chemin balisé puis en route goudronnée, mais les yourtes spartiates où ils vivaient se changent en maisons de briques avec jardin. Quant à l’école primaire, jadis rudimentaire, elle devient un établissement scolaire moderne équipé d’un terrain de sport flambant neuf où apparaissent d’ailleurs explicitement les cinq anneaux olympiques ; les Jeux olympiques deviennent ici un symbole de l’universalisme, les deux peuples travaillant ensemble pour un seul et même objectif, celui de faire de la nation une puissance sportive. Néanmoins, derrière ce soutien économique soi-disant solidaire – que l’on retrouve régulièrement dans les films tibétains⁴³ – se cache la vision paternaliste d’un régime autoritaire qui cherche à éduquer voire encadrer les peuples minoritaires. Le chemin est d’ailleurs une métaphore courante, dans les films tibétains, de la pénétration de la modernité à la chinoise, comme dans les films de Pema Tsenden avec leurs nombreuses scènes de paysage ouvert sillonné par une nouvelle route asphaltée⁴⁴. Le chemin fait partie du paysage humain visant à domestiquer la Nature. Il est, dans *40 000 Kilometers*, une métaphore du pouvoir du peuple majoritaire sur les minorités.

⁴³ HLADIKOVA Kamila, « Shangri-la deconstructed: Representations of Tibet in the PRC and Pema Tsenden’s films », *Archiv Orientalni* 84, 01.01.2016, pp. 349-380.

⁴⁴ *Ibid.*

Cette vision tibétaine diffère ainsi *40 000 Kilometers* du biopic analysé plus tôt, *Running like wind*, comme nous pouvons aussi l’observons dans les façons dont ils représentent le drapeau chinois. Dans ce dernier film, les enfants *li* se rangent en haie et saluent respectueusement le drapeau rouge levant (Fig. 52). La prise de vue en plongée qui domine sur les personnages suggère l’existence d’un « narrateur omniscient » – autrement appelé « narrateur Dieu ». À travers la caméra, les spectateurs pourraient avoir l’impression de surveiller, tels un dieu, les enfants d’ethnies minoritaires, un point de vue susceptible d’être celui de la classe dominante. En revanche, le drapeau est représenté dans *40 000 Kilometers* en contre-plongée (Fig. 54). La scène où He Zhifeng, haut placé sous le drapeau rouge à cinq étoiles, siffle le commencement de la course entre les enfants tibétains, est en effet prise du point de vue de ceux-ci. Soutenu par la culture derrière lui, ce coach d’ethnie *Han* obtient ainsi une emprise sur la jeune athlète, autant dans les phases d’entraînement que dans la vie quotidienne de l’athlète. Rappelons que le début du film a montré la jeune Quyangji qui court librement, à cheval, sur la vaste prairie. Elle se place désormais sous le tutorat de l’entraîneur pour courir sur des pistes prétracées, perdant petit à petit ses racines tibétaines. N’y voit-on pas la toute première étape de l’emprise qui est selon Hirigoyen « l’appropriation par dépossession de l’autre » qui consiste à « neutralise[r] le désir d’autrui » et à « aboli[r] de toute sa spécificité »⁴⁵ ? Cette emprise du coach coïncide en quelque sorte avec celle des *Han* et témoigne ainsi, de façon indirecte, du processus de colonisation interne qu’Albert Doutreloux a défini comme une forme d’emprise « sur un groupe déterminé d’une classe, d’une caste, d’un groupe racial, sur base économique, politique, idéologique »⁴⁶. Dans ce sens, l’œuvre de Keke trouve son écho dans les films étrangers comme ceux sur les relations entre les Canadiens et les Amérindiens⁴⁷, ou entre les Français et les peuples de l’Afrique française à l’époque de la colonisation⁴⁸. Au niveau mondial, certains films d’ethnies minoritaires mettent en garde contre cette acculturation ayant pour but

⁴⁵ HIRIGOYEN, *Le harcèlement moral, op. cit.*, 1998, p. 95.

⁴⁶ DOUTRELOUX, « Structures des Relations Dominés-Dominants en Contexte Colonial et/ou Post-Colonial », *art. cit.*, 1970, p. 565.

⁴⁷ BAUER Thomas, DELSAHUT Fabrice et LECONTE Maxence P., « Sporting Indianness: challenging the cinematic representation of Native American athletes », *Sport in Society*, 30.09.2020, pp. 1-17.

⁴⁸ ASAAH Augustine H, « Un autre regard sur le pouvoir primordial : rapports pères-enfants dans Une Vie de boy », *Acta Iassyensia Comparationis*, 04.2006, p. 8.

de réaliser une « aliénation collective » qui correspond *de facto* à la perte, pour un groupe, de « son propre contrôle politique, économique, peut-être plus profondément encore, son contrôle culturel »⁴⁹.



Fig. 54 L'entraîneur d'ethnie Han sous le drapeau national de la Chine dans *40 000 Kilometers* de Keke (2017)

Cela dit, *40 000 Kilometers* reste avant tout un film élogieux dont l'objectif n'est pas de dénoncer – et sans doute ne peut pas l'être, compte tenu de la censure politique stricte dans le pays – l'autoritarisme des gouverneurs *Han*. Pour mieux comprendre la discrétion du réalisateur dans la construction cinématographique de l'entraîneur, portons finalement notre regard sur Zhao Ningyu, scénariste d'ethnie *han* qui incarne lui-même le rôle. Zhao est connu non seulement pour sa création scénaristique et son jeu d'acteur, mais aussi pour son travail en tant que réalisateur et ses recherches scientifiques — il est professeur à l'Académie du Cinéma de Pékin. Ce cinéaste polyvalent, comparé à Keke qui travaille d'ordinaire à la télévision, jouit d'une influence bien plus importante dans le monde du cinéma chinois. Dans une interview extraite de *China Média Group*, organe du gouvernement chinois, il a d'ailleurs dévoilé son enthousiasme pour la course de fond⁵⁰. Ainsi convient-il de poser cette question : entre le réalisateur tibétain et le scénariste *Han*, lequel a plus de poids pour l'adaptation du film ? Cet entraîneur paternel ne reflète-t-il pas une sorte d'imaginaire collectif des *Han*, ici représentés par Zhao Ningyu, concernant leur statut vis-à-vis des ethnies minoritaires ?

⁴⁹ DOUTRELOUX, « Structures des Relations Dominés-Dominants en Contexte Colonial et/ou Post-Colonial », *art. cit.*, 1970.

⁵⁰ LI Yan, « 赵宁宇：我的八万里 [Zhao Ningyu : mes 40 000 Kilometers] », *read01*, 30.11.2015, <<https://read01.com/DQE4EB.html>>, consulté le 28.04.2022.

Bien qu'encensé par le monde du cinéma chinois, *40 000 Kilometers* a connu un échec relatif auprès du grand public : avec un box-office inférieur à 100 millions de yuan⁴, il se retrouve loin derrière le revenu moyen des films sortis la même année. Si l'absence d'une réelle stratégie de promotion en est la raison principale – ce qui conduit à penser que les profits économiques n'étaient probablement pas la priorité des producteurs –, le manque d'intérêt du grand public pour le sujet en est une raison complémentaire. Comme le précise Shudan Zhang, le public chinois s'ennuie du patriotisme « caricatural » des films de sport comme ceux des films relatifs aux ethnies minoritaires. Certains médias privés chinois ont critiqué ce long-métrage en précisant que l'histoire manquait cruellement d'épaisseur⁵¹. Le récit mettant en exergue une sportive tibétaine, les spectateurs s'attendaient à avoir bien d'autres détails sur la vie locale et n'ont pu qu'être déçus de leur absence. En voulant plaire à la fois aux *Han* et aux Tibétains, le film finit par décevoir les deux côtés.

Le dilemme de Keke reflète celui de nombreux cinéastes chinois d'ethnies minoritaires. En défendant la liberté d'expression, à l'instar de Pema Tsenden, ils obtiennent parfois des critiques positives dans le monde du cinéma international, aux dépens de la sympathie des spectateurs chinois, majoritairement *Han*⁵². C'est la raison pour laquelle certains cinéastes décident de se conformer bel et bien aux discours majoritaires préférés du grand public ; c'est le cas de Wu Jing, réalisateur et acteur d'ethnie mandchoue⁵³ dont le drame *Wolf Warrior II*, extrêmement bien vendu, est qualifié de « film au niveau phénoménal » par les critiques⁵⁴. Avec *40 000 Kilometers*, Keke, quant à lui, a essayé d'explorer une voie de l'entre-deux où le thème sportif permet de trouver un compromis entre, d'un côté, le soutien du gouvernement et du public chinois – le potentiel commercial du film de sport ayant déjà été prouvé par maintes œuvres hollywoodiennes – et, de l'autre, l'évocation de la culture tibétaine⁵⁵. Dès lors, cette reconstruction cinématographique de la prouesse

⁵¹ LIU Jintao, « 科比摘得奥斯卡小金人！可什么才是体育电影的正确姿势？ [Kobe décroche un Oscar ! Quel est un bon film sportif ?] », *Ecosports*, 06.03.2018, consulté le 19.07.2021.

⁵² BERRY Chris, « Pema Tsenden and the Tibetan road movie: space and identity beyond the 'minority nationality film' », *Journal of Chinese Cinemas* 10 (2), 03.05.2016, pp. 89-105.

⁵³ TEO Stephen, « The Chinese film market and the "Wolf Warrior 2" phenomenon », *Screen* 60 (2), 01.06.2019, pp. 322-331.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ KEKE, « 透过电影《八万里》浅谈西藏电影类型化思考 [Réflexions sur le film tibétain comme un genre filmique : à travers le film 40 000 Kilometers] », *Tibetan Art Studies* (02), 2017, pp. 4-9.

sportive de Qieyang Shenjie sous-tend deux messages habilement superposés. Le premier message évoque de façon explicite l'espoir dans une société en mutation, Qieyang Shenjie représentant une intégration réussie. Cette vision optimiste s'explique sans doute par l'ambition du réalisateur qui souhaite, face à un public *han* ayant déjà ses a priori vis-à-vis des ethnies minoritaires, proposer une image tibétaine conventionnelle. Le second message, sous couvert de cette vision optimiste, contient les revendications de cette ethnie minoritaire. En plaçant une athlète tibétaine sous l'égide d'un homme d'ethnie *Han*, *40 000 Kilometers* donne l'image de Tibétains inférieurs, passifs et dépendants par rapport aux *Han*. De ce point de vue, ce film semble implicitement dénoncer une société qui ne peut – ni ne veut – procéder à une véritable intégration de ses minorités. Alors même que *40 000 Kilometers* est un biopic dont le personnage principal est une marcheuse tibétaine, la domination des hommes – traitée seulement en filigrane – représente une métaphore de celle de l'ethnie majoritaire, un sujet délicat qui, en d'autres circonstances, aurait fait l'objet d'une censure politique.

Conclusion

Les *Shaoshu Minzu* chinois sont sujets aux stéréotypes semblables à ceux sur la communauté d'immigrés en France, en ce qui concerne la vulnérabilité économique, la primitivité et le conservatisme. Cette image évoque aussi celle de la femme discrète et dépendante que l'on voit souvent sur grand écran. À cela doit s'ajouter la capacité des personnages féminins de s'offrir pour le plaisir visuel, avec leurs costumes, leurs danses traditionnelles et d'autres éléments folkloriques. C'est probablement pour ces raisons que dans le cinéma chinois *non han*, les femmes ethniques se trouvent souvent au centre de la narration, restant à aider et à dompter – en tant que représentante de son peuple – par le peuple majoritaire. Derrière un cinéma français qui tend à effacer d'un coup de gomme les différences culturelles et un cinéma chinois qui exagère l'exotisme des cultures ethniques, ne se cache-t-il probablement un même processus d'assimilation pour affirmer la « légitimité » de la culture dominante ?

Cela dit, il ne faut pas négliger que, grâce à un contexte mondial de plus en plus favorable à la prise de parole d'ethnies minoritaires et à certaines politiques du

gouvernement chinois pour encourager le cinéma *non han*, un nombre croissant de réalisateurs chinois, surtout ceux des *Shaoshu Minzu*, cherchent à défendre l'identité culturelle de ces peuples en diversifiant leur représentation cinématographique. Pema Tseden, par exemple, s'est extasié devant le succès de son film *Le Silence des pierres sacrées* (2005), considéré comme le premier film contemporain écrit, filmé, réalisé et produit par des Tibétains. « Avant, les films sur les régions tibétaines étaient tous réalisés par d'autres ethnies. Il y a enfin un film réalisé par quelqu'un de notre propre ethnie et susceptible de présenter notre vie réelle et notre tradition culturelle, » a-t-il dit⁵⁶. Pour ceux qui veulent négocier une place dans la culture dominante sans défier le seuil de tolérance des autorités, le sport, grâce à sa connotation nationaliste, devient un des sujets favoris, notamment la femme sportive qui se situe en plein conflit entre deux cultures (culture indigène & culture *han*, culture traditionnelle & culture moderne).

Pour une comparaison plus approfondie entre la France et la Chine, le thème de la course à pied est un sujet d'analyse pertinent. En effet, très présent dans les films français comme chinois sur les sportives minoritaires, ce sport paraît être l'observatoire idéal pour appréhender les questions relatives aux relations minorités-majorité entre les deux pays. C'est donc l'objet du chapitre suivant.

⁵⁶ XIE Jianhua, TSEDEN Pema, CHEN Yousong et al., « 万玛才旦：作者电影、作家电影与民族电影的多维实践者 (Pema Tseden : pratiquant multidimensionnel du film d'auteur, du film d'écrivain et du film ethnique) », *Art Panorama* (01), 2020, pp. 4-13.

Courir pour exister : une voie universelle

Introduction

« À peine commence-t-il à courir seul que le petit Anglais sait déjà qu'il est un homme, et que les pleurs permis à sa sœur sont honteux pour lui », remarque Pierre de Coubertin dans *L'Éducation en Angleterre*¹. Dans beaucoup de cultures en effet, l'acte de « courir » est lié à la virilité. Ainsi, quand les femmes commencent à courir sur grand écran – surtout celles qui sont issues des ethnies minoritaires, car généralement considérées comme les plus contraintes par la culture traditionnelle –, ce sont les relations conventionnelles entre les deux sexes qui sont inversées.

Les scènes de course à pied peuvent fournir une nouvelle fenêtre d'observation pour analyser les représentations de femmes et les émotions partagées par les minorités présentes en France et en Chine, d'autant plus que la course, un des sports les plus répandus du monde, « peut être une source de sentiments et d'expériences sensorielles, positifs et négatifs, heureux et douloureux »². Cette activité constitue ainsi un moyen efficace pour incarner les tentatives des femmes des minorités ethniques pour sortir de leur case, celle qui est marquée à la fois par les clichés sexués et les stéréotypes ethniques. Ce chapitre étudiera les métaphores émancipatrices de la course des sportives minoritaires dans les films français et chinois, qu'elle ait lieu sur un terrain de sport, dans la rue, ou à la campagne, qu'elle ait un objectif d'entraînement, de relaxation ou de compétition, et qu'elle se pratique en individuel, duo ou groupe. Nous souhaitons montrer de quelle manière ces femmes s'affranchissent, s'ouvrent au monde et sortent de leur condition sociale grâce à la course.

¹ COUBERTIN Pierre de, *L'Éducation en Angleterre : collèges et universités*, Paris, Librairie Hachette, 1888, p. 13.

² BALE John, *Running Cultures: Racing in Time and Space*, Psychology Press, 2004, p. 4.

1/ Un sentiment d'affranchissement

Au cinéma comme dans la littérature, le fait de courir est souvent lié à un sentiment d'affranchissement³. Sans équipement ni partenaire, le coureur ne compte que sur lui-même, se mettant en mouvement par les contractions rythmées des muscles des jambes. Dans un état ultime, le corps est tellement libre et léger qu'il semble prêt à décoller par manque de résistance et de friction : il n'y a rien d'étonnant à ce que de nombreux écrivains comparent l'expérience de la course à celle du vol⁴. la comédie dramatique de Robert Zemeckis, *Forrest Gump* (1994), présente l'une des scènes de course les plus impressionnantes du cinéma : importuné par trois harceleurs, le petit Forrest, souvent maltraité à cause de son handicap physique et de sa faible intelligence, souffre en silence comme d'habitude ; pourtant, lorsqu'il s'efforce d'obéir à sa nouvelle amie Jenny, qui lui crie « Cours, Forrest, cours ! », il se démène si bien que ses prothèses se rompent et se détachent, lui permettant ainsi de s'enfuir en courant à toute allure. Si le fait de courir représente une rupture avec son habituel état passif et sa vie passée pour ce protagoniste handicapé⁵, la même fonction métaphorique de la course s'applique aussi bien à un autre groupe social marginalisé : les femmes d'ethnies minoritaires.

Parfois associée à la fuite, la course peut représenter le désir de sortir de sa situation. Ayant peu de limites spatiales, temporelles, matérielles ou techniques, ce sport largement accessible a pourtant longtemps exclu la femme. Il existait des esthétiques malsaines visant à accroître la vulnérabilité de cette dernière et à susciter des sentiments protecteurs chez l'homme, comme le corset en Europe et les pieds bandés en Chine. Les tâches domestiques traditionnellement confiées aux épouses ainsi que la mauvaise réputation qui menaçait les femmes se montrant en public privaient aussi la gent féminine du libre accès au grand air. Même de nos jours, la femme profite moins des espaces extérieurs que l'homme : elle est plus souvent portée vers les activités dans des espaces étroits, restreints et fermés, tandis que l'homme

³ BRUYÈRE-DEMOULIN Nathalie, « La Vie est une course : comparaisons et métaphores dans la littérature grecque ancienne », *L'Antiquité Classique* 45 (2), 1976, pp. 446-463.

⁴ TADIÉ Alexis, « Running for Freedom: The Politics of Long-Distance Running in Modern Fiction », *The International Journal of the History of Sport* 32 (2), Routledge, 22.01.2015, p. 286-298.

⁵ GERVILLE-RÉACHE Hugo et BAUER Thomas, « "Cours, Forrest, cours !"… Quand le cinéma encense la marque Nike », *Movement & Sport Sciences - Science & Motricité* (118), 2022, pp. 5-13.

joue plus volontiers à l'extérieur, explorant les espaces larges, inconnus et variés⁶. La course des filles reflète le désenchantement envers le rôle dans laquelle elles sont actuellement enfermées et la réclamation d'un accès égal à l'air libre, comme pour la footballeuse ouïgoure Minaer (Arzugul Reshit) dans *Maimaiti's 2008*. Elle confie à son équipe la raison pour laquelle elle s'entraîne à courir :

Quand j'étais petite [...], mon père dépensait tout notre argent pour l'alcool. Ma mère n'avait pas d'autres moyens que de cacher les derniers sous dans ma poche. Mon père l'avait remarqué et me poursuivait. Donc je courais, je courais le plus vite que possible, et ma mère criait derrière moi : « Minaer, cours, Minaer, cours ! »

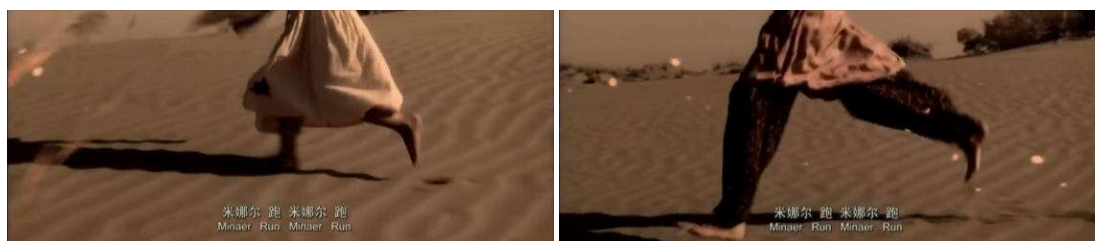


Fig. 55 Course de Minaer de l'enfance à l'adolescence dans *Maimaiti's 2008* de Xirzat Yahup (2008)

La scène accompagnant ce monologue est poétique et métaphorique. Dans sa mémoire, cette jeune fille en robe blanche court toute seule en plein désert, les feuilles rougeâtres de peuplier tourbillonnant autour d'elle (Fig. 55). Elle a l'air de fuir quelque chose, sans même avoir perçu que ses sandales sont tombées. Les spectateurs ne voient pas ce qu'elle fuit : peut-être son père qui veut se procurer l'argent pour acheter de l'alcool ; ou bien sa vie misérable sans issue tel un désert. Le cri de sa mère – « cours, Minaer, cours ! » – évoque inévitablement la scène culte de *Forrest Gump*. C'est en l'entendant que la jeune fille en robe devient soudain, en courant, une adolescente en pantalon. Aussi comme le cas de *Forrest Gump*, elle semble avoir dépassé son propre « handicap » – le fait d'être née fille dans une famille tournant autour d'un homme – et jouit pleinement de son autonomie. Quant à sa mère, elle finit par divorcer. La fuite, ici, est la seule option de cette femme et cette fille face à un chef de famille irresponsable et dépensier, mais marque aussi le début de leur indépendance.

⁶ RAIBAUD Yves, « Genre et espaces du temps libre », *L'Information géographique* 76 (2), Paris, 2012, pp. 40-56.

La même fuite symbolisant une double maturité corporelle et mentale se trouve dans le biopic français *Danbé, la tête haute*. La jeunesse d'Aya Cissoko est marquée par une succession de coups de sort : l'incendie criminel qui tue son père et sa sœur, le refus d'indemnisation à cause d'un avocat négligent et enfin le décès de son frère suite à la maladie. La première apparition d'Aya adolescente est une scène de fuite où son amie et elle ont volé de la nourriture dans un supermarché et sont poursuivies par l'agent de sécurité. Au début, les deux filles sont affolées, elles courent à toutes jambes, mais l'agent, un homme blanc robuste et en uniforme, s'approche tout en leur criant « arrêtez ! ». Tout à coup, il tombe par terre : les filles réussissent donc à le distancer et, soulagées, commencent à rigoler en courant. Le comportement délinquant représente sans doute le ressentiment et la vengeance de la jeune boxeuse contre la vie et la société française qu'elle juge injuste. Cette attitude résonne avec la réplique du sprinteur Yannick dans le film *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2011) : « Je crois que tous les grands athlètes ont un point en commun. Ils se sont construits dans la lutte contre quelque chose, contre le sale destin. » La fuite permet aux personnages féminins de refuser le sort qui leur est réservé à cause de leur identité sexuelle ou ethnique, et ainsi de prendre leur propre destin en main.



Fig. 56 Aya Cissoko et son amie fuyant l'agent de sécurité dans *Danbé, la tête haute* de Bourlem Guerdjou (2015)

Une deuxième forme de course, la compétition, est fréquemment présentée dans les films sélectionnés pour dépasser les clichés sexistes, surtout au sein des communautés où règne une tradition patriarcale puissante. Après tout, quoi de plus convaincant qu'une fille surpassant des garçons dans le sport pour prouver que les femmes sont capables de prouesses physiques ? Deux courses avec des garçons mises en scène dans *40 000 Kilometers* montrent les extraordinaires capacités de la jeune

Quyangji. Pour la première course, un enseignant *han* arrive dans l'école d'une commune tibétaine et organise une compétition pour sélectionner de futurs coureurs de fond. Quyangji entre dans une compétition serrée avec deux garçons qui finissent par la coincer entre eux, en la bousculant et lui barrant la piste de temps en temps. En ayant assez, par une accélération soudaine, elle dépasse les adversaires malhonnêtes lors d'un nouveau tour de bousculade, de telle manière que ceux-ci se heurtent et tombent par terre, suscitant les hourras du public. Refusant d'accepter la défaite, les garçons lancent un nouveau défi à Quyangji dans le désert, sous prétexte que le terrain arrangé ne permet pas de prouver les vraies capacités des Tibétains, et sont battus une seconde fois. Ici, les rôles de ces deux garçons, s'opposant au terrain arrangé moderne et méprisant les filles, coïncident avec celui de la culture traditionnelle tibétaine. En vainquant les garçons dans le domaine où ils sont censés être les plus compétents, Quyangji dépasse aussi les stéréotypes de sa culture vis-à-vis de la place de la femme.

Il y a enfin la course à des fins de santé ou de loisir dans laquelle les personnages féminins ne courent pas parce qu'ils sont poussés à fuir un danger ou à prouver leurs compétences, mais parce qu'ils décident de s'amuser, se détendre ou se construire un corps plus performant. Autrement dit, ces femmes ne courent que pour leur propre bonheur. *La Ligne droite* (2011) représente par exemple la course comme un processus de méditation avant que la coureuse ne prenne une décision susceptible de changer sa vie. Ce drame de Régis Wargnier présente trois courses en solitaire de la protagoniste Leïla, ancienne sportive de haut niveau. La première course a lieu à la sortie de prison (Fig. 57, à gauche). Elle chausse ses vieilles baskets grises et attache fermement les lacets, avant de se mettre à courir vers une vie toute neuve. Commencant par un jogging, Leïla ne tarde pas à accélérer avec une amplitude de mouvement croissante des bras et des cuisses, alors que la caméra se rapproche de plus en plus d'elle, capturant du corps entier au torse, jusqu'à se fixer sur le profil de son visage assuré. La deuxième course de Leïla est un entraînement sérieux jalonné par la révision des mouvements techniques. Le sprinteur non-voyant Yannick propose à Leïla de faire un essai avant de l'embaucher comme coureuse accompagnatrice. Ainsi, l'ex-prisonnière s'escrime à obtenir ce nouveau poste afin d'assurer sa réinsertion sociale et ainsi de récupérer son fils. La dernière course se passe à côté de l'usine où travaille Leïla pour une courte période (Fig. 57, à droite). Après avoir appris le passé de prisonnière de Leïla, Marie-Claude (Clémentine Célariée) refuse

qu'elle continue d'entraîner son fils, Yannick, et lui accorde un travail de femme de ménage. Après un jogging pendant la pause, Leïla comprend finalement que ce travail, confortable, mais sans passion, n'est pas pour elle et décide de retourner sur le terrain de sport. Lors de ce jogging, nous voyons Leïla courir sur une longue passerelle métallique franchissant des voies ferrées, et les lignes électriques s'entrelacent au-dessus d'elle comme un réseau serré. Puis la prise de vue change : la coureuse se trouve sur le point focal formé par les deux balustrades et avance vers la caméra. Celle-ci remonte au fur et à mesure et fait à nouveau un gros plan du visage plein de fermeté sur un fond de ciel bleu, laissant croire que la femme a trouvé une solution à sa condition actuelle. Les trois courses de Leïla représentent ses réflexions sur la vie à travers les changements d'équipement, de vitesse, de geste et de configuration de terrain, en aidant à construire l'image d'une pratiquante libre de prendre ses décisions. Comme l'affirme John Bale, la course de fitness est liée à une conscience de soi⁷.



Fig. 57 La coureuse Leïla dans *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2010)

2/ S'ouvrir au monde

La course à pied peut représenter non seulement la libération individuelle, mais aussi les liens interhumains. Courir côte à côte, peut-être en bavardant de temps en temps, peut servir dans le film de démonstration de l'intimité : courir ensemble, c'est avancer au même rythme et dans la même direction, c'est s'adapter l'un à l'autre et se soutenir si besoin est, à l'image des oies sauvages en migration. Quand les personnages issus de différentes ethnies courent ensemble, le film met en avant la communication interculturelle et la possibilité d'intégration.

⁷ BALE, *Running Cultures*, op. cit., 2004, p. 16.



Fig. 58 Course à trois jambes dans *Maimaiti's 2008* de Xirzat Yahup (2008)

Courir tous ensemble, c'est une façon significative de prouver l'esprit d'équipe entre les personnages de tous horizons. Nous avons repéré trois types de course en équipe dans les films français et chinois sélectionnés. Le premier type, la *course technique*, comporte l'ensemble des déplacements des coéquipiers lors des sports collectifs en vue de marquer un but, comme dans le football. *Une Belle équipe* (2019), comédie française réalisée par Mohamed Hamidi, montre une coopération impressionnante. Dès que l'arbitre siffle le coup d'envoi, une joueuse passe le ballon à Léa (Myra Tyliann) qui l'envoie rapidement à Sandra (Sabrina Ouazani). Celle-ci dribble plusieurs adversaires avec une grande aisance avant d'être encerclée par trois adversaires. Sans hésitation, elle lance le ballon à une coéquipière à proximité, sort de l'encerclement, reprend le ballon, fonce sur la surface de réparation et tire droit au but. Bien que le ballon soit arrêté par le gardien, ce bon début remonte le moral de cette équipe féminine venant d'essayer un échec humiliant. Le deuxième type de course en équipe a lieu lors de *l'entraînement*. L'entraîneuse dans le long-métrage chinois *Maimaiti's 2008* utilise la « course à trois jambes » pour développer l'esprit d'équipe chez les petits footballeurs (Fig. 61). Attachés l'un à l'autre par une corde à la jambe, les enfants ne cessent de tomber et n'arrivent pas à avancer. Cet exercice forge peu à peu l'esprit d'équipe : lorsqu'ils arrivent enfin à courir ensemble, sous le commandement de la capitaine, ils forment un groupe soudé capable d'affronter les pires adversaires. Enfin, le troisième type de course en équipe est la *course stratégique* ayant un objectif autre que la victoire sportive, comme la fuite angoissée dans la comédie d'horreur *Girls with balls* d'Olivier Afonso (2019). Poursuivies par des chasseurs pervers, des volleyeuses en mauvais termes se forcent à coopérer pour leur salut, une expérience qui leur apprend l'importance de l'esprit d'équipe. Un même schéma narratif se dessine à travers ces trois sortes de courses en équipe : les

sportives minoritaires performantes, mais désordonnées essuient d'abord un échec, puis apprennent à se coordonner avec leurs coéquipières issues de la culture dominante et remportent la victoire. Le message véhiculé est positif : c'est en travaillant ensemble avec tous les peuples que l'on peut réussir.

La course peut incarner non seulement les rapports entre individus, mais aussi les contacts entre différentes communautés. En effet, courir, sauf sur un tapis roulant, suggère une tentative d'aller d'un endroit à un autre, le plus vite que possible. Comme John Bale l'affirme, la course est une technologie corporelle de la compression spatiale et temporelle, rapprochant rapidement deux lieux écartés malgré les difficultés d'interactions causées par la distance⁸. Ainsi, la coureuse minoritaire allant toujours vers l'avant permet au spectateur d'entrevoir le profil d'un groupe longtemps marginalisé désireux d'entrer en contact avec le peuple principal (ou le peuple favorisé), voire de le rattraper. Dans *La Ligne droite*, par exemple, l'entraîneuse et guide Leïla est une ex-prisonnière d'origine algérienne aspirant à récupérer son fils, alors que Yannick, Français issu d'une famille aisée, est un sprinteur se tournant vers le handisport après la perte de sa vision dans un accident. Ils sont attachés l'un à l'autre par la main et s'entraînent à courir de manière synchronisée sur les pistes. Parallèlement à la formation, ils pénètrent inévitablement dans la vie privée de l'autre. Tandis que Yannick encourage Leïla à ne pas se laisser empêtrer dans son passé, Leïla prépare Yannick aux compétitions futures avec exigence et rigueur. Ce drame montre, comme l'a dit le metteur en scène, un « soutien entre deux êtres accidentés de la vie »⁹, un soutien qui dépasse l'ethnie, la classe sociale et l'infirmité physique. Quant au biopic chinois, *40 000 Kilometers*, l'entraîneur d'ethnie majoritaire et dominante, He Zhifeng, a un handicap psychologique plutôt que physique. Ancien coureur d'endurance de l'équipe nationale, He Zhifeng prend sa retraite après une grave blessure et croit qu'il ne peut plus courir. Arrivant dans une commune tibétaine en tant que professeur de sport, il rencontre la jeune Quyangji qui finit sa course d'équitation en courant après être tombée de sa monture. En préparant cette Tibétaine opiniâtre à devenir coureuse de l'équipe nationale, He Zhifeng retrouve le courage de courir et commence à se présenter dans des événements amateurs. Cette relation

⁸ BALE, *Running Cultures*, op. cit., 2004, p. 1.

⁹ BECKER et DOURLENT, « Gaumont présente *La Ligne Droite* », doc. cit.

interactive dépasse ainsi la simple hiérarchie entre l'entraîneur et l'entraînée et semble suggérer l'intention du réalisateur tibétain de proposer, malgré une adhésion explicite à l'autorité des *Han*, une relation plus équilibrée entre le peuple majoritaire et dominant et les ethnies minoritaires.

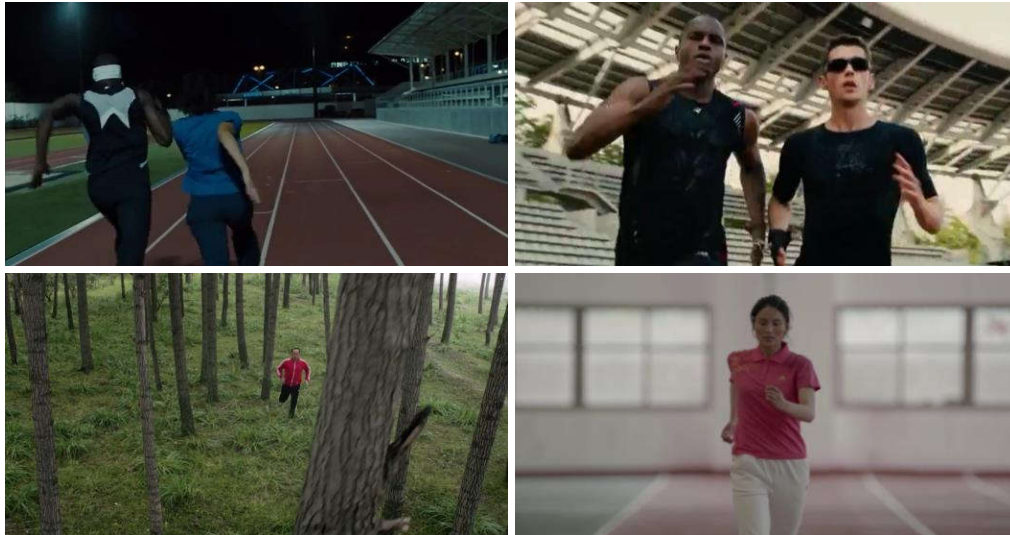


Fig. 59 Courses en parallèle dans *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2011) et *40 000 Kilometers* de Keke (2017)

Au niveau technique, les deux films montent certaines séquences de course de la même manière afin de manifester les liens émotionnels entre les personnages malgré la distance physique, et ainsi les contacts multipliés entre les deux mondes auxquels appartiennent ces personnages. Étant réticente après avoir appris que Leïla a fait de la prison, la mère de Yannick préfère embaucher Franck comme nouveau guide pour son fils. Toutefois, compte tenu du manque de complicité entre eux, Franck s'entraîne en secret avec Leïla pour qu'elle accompagne Yannick le jour de la compétition. Ainsi, vers 01 : 20 : 40 commencent des scènes alternant entre les binômes Franck-Leïla et Franck-Yannick. Un montage similaire commence à 01 : 16 : 38 dans *40 000 Kilometers* pour mettre en parallèle l'entraînement de He Zhifeng en pleine nature et la formation de Quyangji dans l'équipe nationale de Chine : tandis que l'entraîneur d'ethnie *han* parcourt les montagnes, les déserts, les forêts et les champs de la région tibétaine, la jeune fille locale avance sur sa piste dans un stade moderne à Beijing. Comme Leïla et Yannick dans *La Ligne droite*, ces deux personnages chinois se servent mutuellement d'appui, bien qu'ils soient loin l'un de l'autre. « Ça suffit pas de courir l'un avec l'autre, il faut aussi courir l'un pour l'autre », dit Franck dans le film français. Deux lieux d'entraînement reflètent deux

mondes différents : un appartient à la majorité et l'autre, à la minorité. Un tel montage montre l'influence réciproque de ces deux communautés et leur désir d'aller vers l'autre.

Un autre genre de relation intercommunautaire est celle qui existe entre une communauté spécifique et la nation tout entière. Le sport est universaliste, mais les événements sportifs internationaux ont une importance géopolitique et servent souvent d'arène aux grandes puissances¹⁰. Les sportifs participent aux compétitions au nom de leur pays et leurs réalisations sont considérées comme une démonstration sur la plateforme mondiale de « l'idéologie de l'accomplissement national »¹¹. Alors que Quyangji, dans *40 000 Kilometers*, remporte la médaille de bronze en établissant un nouveau record asiatique, elle prend, comme le montre le film, appui sur le travail collectif de l'équipe nationale de Chine, concourt dans la tenue de l'équipe nationale chinoise et le drapeau rouge à cinq étoiles est placé devant son nom sur le palmarès. Ainsi, le film hisse ce personnage au rang de représentante de son pays natal : la Chine. C'est un événement historique en ce sens que c'est la première fois que le Tibet représente la Chine dans le sport international, parce que Qieyang Shenjie (appelée Quyangji dans le film) est la première personne tibétaine à participer aux Jeux olympiques et à y remporter une médaille. Évidemment, à travers cette histoire glorieuse partagée par l'ethnie tibétaine et la Chine entière, le metteur en scène Keke prouve qu'une personne tibétaine est capable de représenter la Chine, mais pas seulement. En réalité, il soulève d'autres questions importantes, et notamment les suivantes : la culture tibétaine peut-elle également représenter la culture chinoise en général sur la scène internationale ? Ou plus généralement, une culture minoritaire peut-elle devenir porte-parole de la culture nationale ? Keke cherche à trouver un équilibre entre la culture tibétaine, les intérêts nationaux ainsi que la reconnaissance internationale.

En somme, ces sportives minoritaires dans les films sélectionnés courent pour s'ouvrir aux autres personnes, à la culture majoritaire et à la communauté internationale. Or, l'acceptation de la culture minoritaire par le monde extérieur

¹⁰ GILLON Pascal, « Une lecture géopolitique du système olympique », *Annales de géographie* n° 680 (4), Armand Colin, 17.08.2011, p. 425-448.

¹¹ BALE, *Running Cultures*, op. cit., 2004, p. 29.

semble toujours se faire au détriment des attributs locaux. Ce problème est encore plus épineux dans le secteur sportif, car le sport moderne est profondément marqué par la mondialisation et la standardisation. « Pour que la vitesse soit maximisée, la piste doit être lisse et plate. Pour qu'un record ait du sens, toutes les pistes doivent être pareilles. Cette uniformité manque de différence topographique et de *genius loci* », explique John Bale¹². Le dilemme entre la défense d'une identité ethnique et l'ouverture vers le monde extérieur s'observe constamment dans les films souhaitant mettre en scène la situation des ethnies minoritaires, un dilemme qui se manifeste pleinement dans les images de chaussures dans les films.

3/ Les chaussures « parlent »

« On peut dire beaucoup de choses des gens en regardant leurs chaussures. Où ils vont. Où ils sont allés », dit Forrest Gump dans le film culte de Robert Zemeckis. Baskets ou souliers, de marque ou sans marque, colorées ou blanches, être bien chaussé ou pieds nus... les chaussures constituent un élément incontournable et très expressif des histoires de courses à pied. Sans écarter les interprétations personnelles des cinéastes, le sens symbolique des chaussures fait partie de l'« inconscient collectif »¹³ et, dans les films, illustre une certaine mentalité de la société moderne. Sur ce fondement, nous analyserons le sens diégétique, métaphorique et commercial des chaussures dans les films sportifs de minorités, notamment dans les scènes de courses.

Les chaussures peuvent d'abord faire partie intégrale de la narration et faire avancer l'histoire, comme dans *Timgad* où elles marquent les hauts et les bas de l'équipe de football. Le scénario de ce film français peut se découper en trois parties. La première partie est marquée par deux « *miracles* ». Le tout premier est l'arrivée d'un archéologue français d'origine algérienne dans le village. Il entraîne ses jeunes footballeurs pour qu'ils puissent réaliser leur rêve : gagner le championnat et visiter la France. Cependant, ces enfants n'ont pas les moyens de se procurer des baskets et

¹² BALE, *Running Cultures*, op. cit., 2004, p. 37-38.

¹³ Cette notion, dont la définition partage les théoriciens psychanalytiques, peut désigner dans la culture populaire l'ensemble des représentations de l'imaginaire humain. Voir par exemple : JUNG C. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Routledge, 2014.

beaucoup de joueurs s'entraînent avec des sandales. Un jour, un garçon trouve un sac plein de baskets à côté de la route, – un « don de Dieu » comme le considèrent les personnages – et ce deuxième miracle permet à toute l'équipe d'être bien chaussée dans les matches. Ces deux miracles – l'arrivée d'un entraîneur algérien naturalisé français et celle de nouvelles chaussures de marque – sont *de facto* une représentation d'une culture extérieure économiquement beaucoup plus développée qui aide les villageois à réussir. Toutefois, une série de *mésaventures* ne tarde pas à arriver. Dans cette deuxième partie, l'attaquant de Timgad est acheté par l'équipe adverse et les baskets cachées dans une caverne sont rongées par des chèvres, ce qui plonge les héros dans une situation difficile. Heureusement, la *participation de Naïma*, fille de l'épicier, insuffle enfin de l'espoir aux joueurs et inaugure la troisième partie. Cette fille qui a beaucoup de talent pour le football s'est fait couper les cheveux pour se déguiser en garçon, alors que ses équipiers toujours sans crampons décident de peindre leurs pieds nus en bleu et blanc pour faire semblant (Fig. 60). Ainsi, cette équipe avec un faux garçon et de fausses chaussures part à la conquête de la victoire du championnat. Les chaussures, de différentes formes, jouent ainsi un rôle essentiel dans la narration en justifiant les victoires et les échecs de l'équipe.



Fig. 60 Baskets peints dans Timgad de Fabrice Benchaouche (2016)

Dans cette comédie française, les chaussures prennent également un sens métaphorique, en indiquant la situation socio-économique des personnages, et même la culture à laquelle ils appartiennent. Les chaussures, en tant que signe vestimentaire, sont d'abord un marqueur social. Comme l'affirme Jean-Charles Depaule, elles témoignent d'une « identité (sexuelle, sociale, idéologique) individuelle et collective »

par les différences de forme, de tissu et de couleur¹⁴. De même ce que les personnages des films sélectionnés mettent aux pieds peut révéler leur origine ethnique ou sociale. Les sportives minoritaires aux pieds nus, aux chaussures non professionnelles ou aux baskets trouées sont présentes dans plusieurs films français et chinois, comme *Timgad* mentionné ci-dessus, mais aussi *Running like wind*, *Maimati's 2008* et *40 000 Kilometers*. Dans beaucoup de cultures, les pieds mal protégés font référence à la précarité économique, comme le montre le mot français « va-nu-pieds » qui est défini par le dictionnaire Larousse comme une « personne qui vit misérablement »¹⁵. Un proverbe chinois dit : « Les nu-pieds n'ont pas peur de ceux qui sont bien chaussés », signifiant que les personnes trop pauvres n'ont rien à perdre. Dans ces quatre longs-métrages, les entraîneurs venant de l'extérieur, qu'ils appartiennent ou non à une minorité ethnique, ont tous des baskets convenables, tandis que les minoritaires sont chaussés de façon très disparate et ont besoin d'aide pour se procurer des baskets. Ce contraste illustre la supériorité économique du monde extérieur, soit celui de la population majoritaire, tout en faisant allusion à une culture minoritaire incapable de faire réussir son peuple sans soutien externe. Par exemple, dans *40 000 Kilometers*, avec l'arrivée continuelle des *Han* dans le village tibétain dans le cadre du programme d'aide, l'économie locale se développe et un stade moderne s'y construit. En parallèle, Quyangji qui n'avait que des baskets trouées porte dès lors de vraies chaussures de course, suggérant une situation économique bien meilleure de sa famille. Par ce contraste diachronique, le réalisateur tibétain fait clairement l'éloge du soutien économique que le gouvernement *Han* accorde aux ethnies minoritaires.



Fig. 61 Les anciennes et nouvelles chaussures de Quyangji dans *40 000 Kilometers* de Keke (2017)

¹⁴ DEPAULE Jean-Charles, « Le vêtement comme métaphore ? », *Égypte/Monde arabe* (3), Centre d'études et de documentation économiques, juridiques et sociales (CEDEJ), 30.09.1990.

¹⁵ LAROUSSE Éditions, « Définitions : va-nu-pieds - Dictionnaire de français Larousse », consulté le 07.03.2021.

Les chaussures de sport peuvent aussi être une métaphore de la vitesse et de la vitalité. Cet usage métaphorique est courant dans le milieu publicitaire. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* cite par exemple la publicité d'une chaîne de supermarchés néerlandais qui combine un sabot et une semelle de basket pour montrer la rapidité du traitement des produits agricoles¹⁶. Le film *La Ligne droite* contient quant à lui plusieurs scènes suggestives. Libérée de la prison, Leïla enlève ses bottines noires et remet ses anciennes baskets, avant de se mettre à courir à toute vitesse. Si les bottines semblent suggérer la vie lourde et stagnante de la prison, les baskets donnent l'impression que l'héroïne retrouve son entrain. Nous pouvons aussi citer la scène de *Running like wind* où l'entraîneuse d'ethnie *han* offre une paire de crampons à une footballeuse minoritaire. Ces chaussures, tout comme les techniques enseignées par la coach, équipent la disciple pour qu'elle puisse aller plus loin dans leur carrière.

Enfin, les chaussures peuvent aussi être un symbole de la nation qui les produit, alors que la compétition entre les porteurs des différentes chaussures incarne celle entre différents pays. Nous trouvons cette analogie notamment dans le film chinois *40 000 Kilometers*. Avant de lancer un deuxième défi de course à Quyangji, les deux garçons battus ont parlé de leurs chaussures :

Jiare : Cette fois-ci, nous allons sûrement la [Quyangji] vaincre. Je porte même les chaussures à coussin d'air cette fois-ci.

Batu : Je pense qu'elle n'osera même pas venir.

Jiare : Absolument.

Pour cette communauté tibétaine plutôt fermée, les chaussures de haute technologie sont un signe de l'intrusion de la culture extérieure, qui est souvent plus avancée. Une telle situation suscite inévitablement des conflits entre la culture traditionnelle et le mode de vie moderne. Comme le dit Jean-Charles Depaule en citant l'Égypte comme exemple : « Le disparate [vestimentaire] peut être sensible chez un même individu [...] sur le thème de "l'Orient qui s'en va" [...] ou de "la débâcle de la couleur locale" [...] »¹⁷ Il n'est pas rare que cette défense de la culture traditionnelle soit teintée de nationalisme, surtout quand la culture envahissante vient

¹⁶ GIBBS Jr. Raymond W. (éd.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (Cambridge Handbooks in Psychology), p. 465.

¹⁷ DEPAULE, « Le vêtement comme métaphore ? », *art. cit.*, 1990.

de l'étranger. Dans cette scène, les baskets à coussin d'air de Jiare révèlent l'introduction de la culture occidentale, alors que Quyangji porte de nouvelles chaussures en toile toutes blanches que l'entraîneur d'ethnie *han* vient de lui offrir. Il est ainsi légitime d'interpréter cette compétition entre les deux enfants comme celle entre l'influence occidentale et la culture tibétaine soutenue par les Chinois *Han*. Nous comprenons d'ailleurs par ce détail que Keke, réalisateur tibétain, s'aligne clairement sur les choix du gouvernement chinois face à l'Occident.

Conclusion

« Se consumer au mieux à l'intérieur de ses limites individuelles, voilà le principe fondamental de la course, et c'est aussi une métaphore de la vie, » écrit l'écrivain Haruki Murakami à la fin de ses mémoires intitulées « Autoportrait de l'auteur en coureur de fond ». Les cinéastes français et chinois explorent activement cette « métaphore de la vie » qu'est la course à pied afin de renouveler l'image des femmes d'ethnies minoritaires. En courant librement, les héroïnes dépassent certains stéréotypes sexués ou ethniques et sortent de sa situation, avançant à grands pas vers son avenir. Derrières les mêmes sens symboliques de la course dans les films des deux pays se dessinent une vraie *running culture*¹⁸ partagée par différentes nations, une culture caractérisée par une lutte contre les discriminations qui prend de plus en plus une forme universelle et qui regroupe différentes communautés marginales. Nous pouvons citer également *Les Chariots de feu* (1981), film de Hugh Hudson s'inspirant des deux athlètes olympiques britanniques, l'un juif et l'autre protestant ; ou bien *La Couleur de la victoire* de Stephen Hopkins (2016) qui retrace le parcours de l'Afro-Américain Jesse Owens lors des Jeux olympiques de 1936 à Berlin, sous le Troisième Reich. S'agissant des femmes, *Sarah préfère la course* de Chloé Robichaud (2013) est un long-métrage intéressant en dépeignant une adolescente en pleine crise identitaire.

¹⁸ BALE, *Running Cultures*, op. cit., 2004.

Conclusion générale

La participation olympique des athlètes transgenres, qui suscite une vive polémique depuis les Jeux de Tokyo en 2021¹, n'est une facette des manifestations féministes allant crescendo en ce début du XXI^e siècle. Ces dernières se distinguent non seulement par leur envergure et leur profondeur, mais aussi par leur croisement avec les revendications d'autres communautés marginalisées, allant de l'identité sexuelle à l'expression ethnique. Les répercussions de ces mouvements s'étendent même dans les domaines les plus conservateurs en ce qui concerne la domination masculine traditionnelle, entre autres le sport. C'est pour appréhender et mesurer tous ces changements qu'il s'avère nécessaire d'étudier l'imaginaire collectif relatif aux sportives dans le nouveau siècle et à l'échelle internationale. Ainsi, cette thèse, *Image de la sportive au XXI^e siècle dans les cinémas français et chinois*, met en parallèle deux cultures – l'une occidentale et l'autre orientale – et analyse l'engagement de certains réalisateurs et scénaristes contemporains qui, en adoptant une approche intersectionnelle, reconnaissent non seulement les spécificités de chaque individu mais aussi celles propres à chaque nation.

L'objectif est d'étudier la manière dont l'imaginaire collectif autour de la femme athlète est en cours de reconstruction, du fait de tiraillements entre une domination masculine profondément enracinée et des mouvements féministes chaque jour plus forts. La comparaison, portant non seulement sur les différentes représentations cinématographiques entre les deux pays, mais aussi sur les choix respectifs qui conduisent à ces différences, nous a montré que ce qui est habituel et intériorisé pour une culture peut paraître insolite pour une autre. Les analyses des

¹ Bien que la participation des athlètes transgenres aux JO soit autorisée par le Comité International Olympique depuis 2004, c'est en 2021 qu'a concouru la première athlète transgenre, Laurel Hubbard, haltérophile néo-zélandaise.

vingt-trois longs-métrages français et vingt-deux chinois sont complétées par différentes sources d'information, notamment les études cinématographiques à propos des films sélectionnés, les critiques publiées dans la presse généraliste ou spécialisée, les témoignages des réalisateurs et des comédiens livrés ici ou là lors de la promotion du film, et des éléments biographiques sur les personnalités concernées en cas de biopic. Nous avons d'abord étudié la représentation des sportives individuelles, avant de les replacer dans la relation bilatérale qu'est le coaching, puis dans les relations plus complexes qui existent entre la culture dominante et les ethnies minoritaires.

Le résultat révèle en effet une tendance progressiste partagée par le cinéma français et chinois : celle de représenter une image plus variée et plus indépendante de la sportive. En voulant mesurer ces progrès, nous avons d'abord tenté de tirer l'image actuellement dominante en dressant, dans la première partie, un panorama des personnages de sportive individuelle. Dans un premier temps, nous avons constaté un courant cinématographique qui tend à représenter les sportives à l'image des hommes. Preuve en sont les personnages récurrents de garçons caractérisés par leur la grossièreté et leur engouement pour les combats, de sportives rurales qui puise la force dans la Nature et finalement de « fausse dominatrice » qui bâtit leur pouvoir sur l'autorisation ou le soutien des hommes. Nos analyses ont aussi montré que ces figures reproduisent la masculinité hégémonique, de manière à renforcer une compréhension essentialiste des différences entre les deux sexes. En effet, ainsi que nous l'avons mis en évidence dans un deuxième temps, de nombreux personnages féminins, bien qu'engagés dans un domaine traditionnellement masculin, ne sortent pas du stéréotype de la femme qui est à la fois un objet érotique et une assistante restant au foyer, et dont les efforts pour sortir de ces cases sont ridiculisés. Ces deux sortes de clichés – ceux sur la féminité et ceux sur la virilité – sont aussi puissant en France et en Chine, malgré certaines différences de forme (par exemple, les mots orduriers sur grand écran sont plus strictement censurés en Chine), et prouvent une tradition hétéronormative de ces deux pays. Toutefois, pour le cas des films chinois, il faut bien distinguer ceux qui sont produits par des établissements privés et de ceux qui bénéficient principalement du fonds public. Dans ces derniers, nous avons noté la forte présence de la sportive « asexuée » servant avant tout à la propagande communiste, le *male gaze* étant laissé en filigrane. En imposant une égalité de sexe

formelle, le régime collectiviste – de la même manière que la culture patriarcale – chosifie le corps féminin et exige le sacrifice des femmes athlètes pour l'État.

Aussi les cinéastes français et chinois engagés à représenter une image féminine plus diversifiée n'ont-ils pas montré les mêmes intérêts. S'agissant des battantes qui participent aux compétitions sportives pour leur propre ascension sociale, les héroïnes françaises sont souvent impliquées dans une lutte personnelle alors que leurs équivalentes chinoises servent parfois à dénoncer un régime qui n'est pas aussi communiste qu'il le prétend. Le cinéma français est en outre plus libre à représenter les sportives lesbiennes qui découvrent leur désir en même temps que leur corps, une figure rigoureusement censurée en Chine. L'expression du plaisir charnel s'avère aussi plus vive en France et cela concerne la troisième figure qui peut être considérée comme féministe : celle de la séductrice, « femme fatale » en milieu sportif, ayant le pouvoir de manipuler les hommes. À l'encontre des stéréotypes sexués, ces figures prouvent qu'un mouvement féministe est en train de gagner du terrain dans le cinéma universel.

En plus d'une hétéronormativité qui impose la bicatégorisation sexuelle, le cinéma d'aujourd'hui cherche également à bouleverser la domination masculine traditionnelle, comme ce que l'on voit à travers les relations de coaching. Là encore, nous avons vu des cinéastes français qui déconstruisent la masculinité hégémonique et des cinéastes chinois qui, de plus, se révoltent discrètement contre la domination du régime communiste sur les individus. La deuxième partie de cette thèse est ainsi composée de trois études de cas, chacune étant centrée sur un groupe d'entraîneurs-entraînés, de différents sexes. Le premier, français, est *Slalom* de Charlene Favier (2020). Il représente une relation typique sur grand écran, celle entre une sportive qui veut réussir et son coach autoritaire, en dénonçant toutefois l'emprise absolue de celui-ci qui donne lieu aux abus sexuels. En portant notre regard sur d'autres continents, surtout l'Amérique du Nord, nous nous apercevons que les cinéastes d'aujourd'hui dénoncent de plus en plus les effets néfastes du pouvoir excessif exercé par certains coaches, renforcé par une domination masculine, sur la santé physique et psychologique des sportives. Ce phénomène dans l'industrie cinématographique reflète, dans une certaine mesure, l'évolution de la mentalité de notre époque, d'autant plus que les abus sexuels étaient presque un sujet tabou dans la société occidentale

avant le mouvement #MeToo. Ils le sont toujours en Chine, sous un régime qui attache excessivement sa réputation à ses succès sportifs. *Slalom* n'a pas pu sortir en Chine, mais a été projeté à une petite échelle – avec onze minutes de moins que la version française. Certains internautes, après avoir vu le film à l'occasion du Festival international du film de Pékin, s'indignent contre la censure des scènes concernant les abus asexuels et disent de n'avoir vu qu'un amour déséquilibré entre une adolescente et son professeur². Certains réalisateurs chinois, surtout des réalisatrices, essaient tout de même de briser l'omerta dans la mesure du possible, comme Vivian Qu qui narre l'histoire de deux mineures victimes d'abus sexuels dans son long-métrage non sportif *Les Anges portent du blanc* (2017), sans montrer pour autant ni les scènes du crime ni le visage du violeur. Pour reprendre une expression chinoise, ces cinéastes qui créent sous une stricte censure « dansent avec les menottes ».

Le deuxième film français analysé dans la deuxième partie, *Le Grand Bain* de Gilles Lellouche (2018), renverse la domination masculine traditionnelle dans le coaching, en plaçant deux femmes à la tête d'un groupe d'hommes, et ce dans un sport culturellement réservé aux femmes, la natation artistique. Si une telle inversion de rôles n'est plus rare dans les films français et chinois, l'œuvre de Gilles Lellouche se distingue tout de même en plaçant les deux sexes sur le même plan, fusionnés dans les luttes communes contre différents stéréotypes sexués. Le troisième film étudié, le biopic chinois *Leap* de Peter Chan (2020), s'inspire de l'histoire de l'équipe féminine chinoise de volley-ball pendant trois décennies. Il met en scène un binôme très peu présent dans le cinéma français : une coach féminine et son équipe de sportives. Celle-là affirme son indépendance vis-à-vis des hommes au pouvoir et du gouvernement chinois, en se montrant comme une émancipatrice pour ses volleyeuses. À l'image de la comédie américaine *The Mighty Macs* de Tim Chambers (2008), *Leap* fait partie des films de sport exceptionnels qui se focalisent presque exclusivement sur les relations entre femmes, en insistant encore une fois sur le rôle exemplaire qu'une femme indépendante peut jouer pour ses successeuses. Les exemples sont rares dans

² « 被删减的《坠雪少女》，是北影节的羞耻！ [Slalom censuré est la honte du Festival international du film de Pékin] », 23.09.2021, https://www.sohu.com/a/491657378_100118217, consulté le 08.06.2023.

le cinéma français, mais nous pouvons tout de même citer *Houria* de Mounia Meddour (2023), film récent qui n'a pas été inclus dans notre corpus.

Étudier les hommes et les femmes dans le coaching, c'est comprendre la superposition de la domination masculine sur une autre relation hiérarchisée, alors que, comme l'ont signalé les théoriciens d'intersectionnalité, d'autres rapports de pouvoir peuvent également y interférer³. Ainsi, la troisième et dernière partie de notre thèse a porté sur la représentation des sportives issues d'une ethnie minoritaire. La communauté issue de l'immigration représentée dans les films français a été analysée en premier lieu, et les *Shaoshu Minzu* chinois, littéralement « ethnies de petit nombre », en deuxième lieu. La manière dont elles sont représentées est en réalité semblable : un peuple peu civilisé, vivant dans la précarité économique et n'ayant pas d'autre solution que de s'intégrer à tout prix dans la culture dominante. Il convient cependant de nuancer en ce qui concerne l'insertion sociale par le sport : les immigrants des films français s'engagent plutôt dans des luttes individuelles, alors que les sportives indigènes des films chinois visent généralement le podium national ou international de manière à devenir un modèle d'intégration pour leur ethnie. Derrière cette différence se trouvent une politique chinoise qui tend à augmenter les écarts entre les *Han* dominants et les autres groupes ethniques, et une politique française qui préfère effacer d'un coup de gomme les particularités culturelles des citoyens. En fin de compte, c'est probablement une même intention d'affirmer la supériorité du peuple majoritaire qui joue. Pour s'affranchir, les personnages féminins des films de ces deux doivent surmonter une multitude d'obstacles : leur féminité, leur position sociale et leur identité ethnique. Pourtant, un grand nombre de cinéastes se sont engagés à construire cette voie d'affranchissement, ce que montrent les métaphores de la course que nous avons analysées dans le dernier chapitre. Ce sport de base qui se pratique partout avec très peu de contraintes matérielles est très fréquent dans les films traitant de sportives d'ethnie minoritaire. Tout en suggérant la situation économique insatisfaisante de ces personnages, il leur offre aussi une occasion de prouver leur force et leur détermination.

³ PALOMARES Élise et TESTENOIRE Armelle, « Indissociables et irréductibles : les rapports sociaux de genre, ethniques et de classe », *L'Homme & la Société* 176-177 (2-3), 2010, pp. 15-26.

Cette thèse basée sur le cinéma, qui est un reflet de la société malgré une certaine subjectivité, a ainsi permis de décrypter la transformation de l’imaginaire collectif relatif aux sportives d’aujourd’hui. Les mouvements féministes s’engagent dans un bras de fer – avec la domination masculine, le racisme, la situation politique, etc. – pour négocier l’image de ces femmes athlètes, bien que ce processus puisse prendre des formes nuancées selon le contexte socioculturel de différents pays. Toujours est-il que, comme toutes les recherches portant sur la fictionnalité et la société actuelle, cette thèse présente des limites. Trois d’entre elles nous semblent particulièrement importantes. La première limite concerne l’intégrité du corpus. Tentant de constituer un corpus exhaustif, nous avons exploré les sites de notation filmique, les études cinématographiques et différents réseaux sociaux. Au total, nous avons à terme trouvé quarante-cinq longs-métrages. Cependant, en découvrant et en incluant toujours plus de films au cours de la rédaction de notre thèse, nous sommes consciente que certains nous ont certainement échappé. En outre, plusieurs des films que nous avons attendus avec intérêt n’ont toujours pas vu le jour. En particulier *Li Na: my life* de Peter Chan, dont la sortie était initialement prévue en 2022. Après le succès colossal de *Leap*, comment ce réalisateur narrerait-il l’histoire d’une autre sportive – joueuse de tennis en l’occurrence – dont on considère généralement qu’elle s’est rebellée contre l’institut sportif chinois ? Continuerait-il de jouer avec le feu en critiquant le système collectiviste du pays ? Ce biopic ne pourra que faire l’objet d’une future étude.

La deuxième limite de notre travail est le manque de sources d’informations dites « de première main ». Dans le cas d’une thèse portant sur la subjectivité, les explications des cinéastes, producteurs, scénaristes, acteurs auraient permis de mieux comprendre les choix faits lors de la création. De même, le témoignage des athlètes et fonctionnaires sportifs concernés par les films, notamment le biopic, aurait apporté plus de poids à nos arguments. Nous avons essayé de prendre contact avec certaines de ces personnalités, sans recevoir, malheureusement, aucune réponse. Si l’avis des spectateurs s’avère également fort intéressant pour appréhender l’imaginaire collectif, nous avons finalement renoncé à une enquête sociologique. D’une part, un questionnaire ou des entretiens risquent d’alourdir cette recherche cinématographique ; d’autre part, sur le plan méthodologique, il n’était pas faisable de faire visionner à un public les cinquantaines de films sélectionnés – surtout pour des

questions de temps, de droits d’auteur, de barrières linguistiques –, de même qu’il aurait été difficile de justifier notre choix si nous en avions projeté seulement plusieurs. Nous avons cependant collecté les critiques publiées dans les médias spécialisés ou généralistes, papier ou en ligne, tout en prenant en compte les commentaires des internautes postés sur les sites de notation filmique, de manière à rendre, dans la mesure du possible, la perception des parties prenantes et du grand public vis-à-vis de ces films.

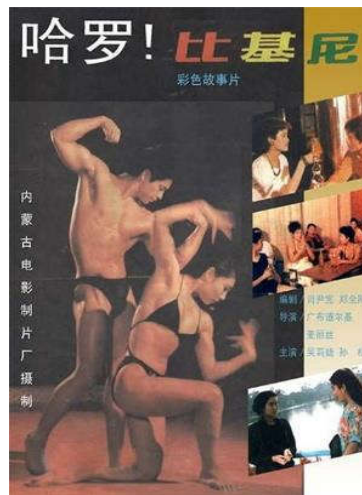


Fig. 62 *Hello ! Bikini* de Mai Lisi et Guangbudao Erji (1989)

En ce qui concerne la troisième limite de notre travail, notre regard portant sur le XXI^e siècle, nous n’avons pas suffisamment analysé les représentations cinématographiques plus anciennes de la sportive, sauf par le biais d’opinions issues de publications scientifiques et d’éléments empruntés aux articles de presse. Afin d’assurer la profondeur des analyses sur l’actualité, nous n’avons pas retracé l’histoire de la représentation de ces femmes athlètes depuis les débuts du cinéma français ou chinois, bien que de telles recherches n’existent pas encore à notre connaissance⁴. Certains films produits avant le XXI^e siècle seraient pourtant intéressants à analyser dans leur contexte historique afin de mieux appréhender les rapports de pouvoir dans la reconstruction de l’image de la sportive. Nous pensons notamment à *Hello ! Bikini*, drame chinois de 1989 coréalisé par Mai Lisi et Guangbudao Erji. Étonnamment, dans

⁴ Nous pouvons tout de même citer un mémoire de master chinois : XIANG, *20 世纪 80 年代以来中国女性电影中女性形象的嬗变 [The Evolution of female images in the women-centered films of China since the 1980's]*, op. cit., 2016.

ce film portant sur la musculation, le corps, qu'ils soient masculins ou féminins, est très souvent exhibé, et ce sans connotation sensuelle manifeste – la collaboration d'une réalisatrice et d'un réalisateur a certainement contribué à la neutralité du point de vue. Il ne semble pas y avoir un film de sport équivalent au XXI^e siècle, où les sportives « asexuées » et celles qui s'offrent au plaisir visuel masculin restent prédominantes dans le cinéma chinois. En ce sens, l'« évolution féministe » que nous avons étudiée dans cette thèse nécessite d'être nuancée : n'y a-t-il pas des régressions sur certains sujets ?

Enfin, si les films de fiction offrent un reflet de la société, l'évolution de l'image de la sportive pourrait être mieux appréhendée dans un contexte plus large. Nous pensons d'abord aux documentaires qui, selon Larry Portis, ont recours à des méthodes plus scientifiques que le cinéma fictionnel et permettent d'exposer les phénomènes d'un point de vue pédagogique⁵. *3 Minutes 30* d'Isabelle Sauniois (2008) et *Parfaites* de Jérémie Battaglia (2016), par exemple, dénoncent les codes de beauté rigoureux et malsains qui broient les jeunes nageuses artistiques. Ce dernier documentaire, qui suit le quotidien de l'équipe nationale canadienne, bouscule, selon la chercheuse Louise Van Brabant, « les clichés dont ce sport a longtemps fait les frais à la suite des films de sirène hollywoodiens, où des nageuses souriantes, confondantes de glamour et de beauté fendent l'eau avec autant de grâce que de (feinte) facilité »⁶.

La littérature, un support fictionnel comme le cinéma, permet aussi de voir « une nouvelle féminité qui se révèle complexe et composite »⁷. Après les romans français des Années folles analysés dans l'ouvrage de Thomas Bauer⁸, les belles-lettres d'aujourd'hui continuent à présenter des figures de sportives plus variées et les sujets évoqués font parfois écho au cinéma, comme *Justaucorps* d'Audrey Gaillard et *Olympia* de Paul-Henry Bizon, deux romans publiés en 2021 portant sur les abus sexuels d'un coach. Ayant moins de contraintes politiques, financières et techniques que la production cinématographique, la littérature peut parfois aborder des thèmes sensibles qui auraient subi la censure sur grand écran. Par exemple, la réédition en

⁵ PORTIS, « Cinéma documentaire et documentation dans le cinéma », *art. cit.*, 2001.

⁶ VAN BRABANT Louise, « Olympisme et cinéma : un terrain de jeu comme un autre », *Revue Générale*, 2020.

⁷ BAUER Thomas, *La Sportive dans la littérature française des années folles*, Villeneuve-d'Ascq, 2011.

⁸

2014 du roman témoignage de Zhao Yu, sur les scandales d'une équipe féminine de course à pied, a ajouté le chapitre à propos du dopage qui a été supprimé de la version originale en 1998⁹. Ce sujet reste jusqu'aujourd'hui inédit dans les films chinois.

Les bandes dessinées, qui plaisent particulièrement au jeune public, est également un champ incontournable pour les chercheurs. Ce produit hétérogène mi-mots mi-image, selon Luc Boltanski, est issu de « la rencontre d'un ensemble de changements relativement indépendants et structurellement homologues qui ont affecté le public »¹⁰. Un nombre croissant de BD s'intéresse au sujet de la femme athlète. *Rêve d'Olympe : le destin de Samia Yusuf Omar* (2016), par exemple, s'inspire d'une sprinteuse somalienne qui se rêvait championne olympique, mais a péri dans son voyage en Europe en tant que clandestine. Les séries télévisées et les télérealités, avec un très large public, constituent aussi des supports intéressants à explorer. Nous pensons notamment à une télérealité diffusée récemment sur Netflix : *Sirène : l'île aux survivantes* (2023). Exclusivement féminine, elle regroupe dans un jeu de survie des policières, des pompières, des femmes soldats, des sportives professionnelles, des gardiennes et des cascadeuses. Il ne faut pas non plus oublier les jeux vidéo, les publicités, les affiches... les produits culturels offrent un champ vaste pour ceux qui veulent décrypter l'imaginaire collectif.

⁹ ZHAO Yu, 马家军调查 [Enquête sur l'armée de Ma], Xi'An, Shaanxi People Publishing House, 2014.

¹⁰ BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1 (1), 1975, p. 39.

Filmographie

(par ordre alphabétique)

Films français analysés

- Break* de Marc Fouchard (2018) : 19, 171, 186
- Comme des garçons* de Julien Hallard (2018) : 14, 20, 39, 40, 41, 67, 69, 98, 99, 101, 153
- Danbé, la tête haute* de Bourlem Guerdjouo (2015) : 20, 66, 153, 171, 172, 177, 178, 179, 214, 283, 284
- Dans les cordes* de Magaly Richard-Serrano (2007) : 20
- En corps* de Cédric Klapisch (2022) : 19, 20
- Fais danser la poussière* de Christian Faure (2010) : 19, 20, 86, 89, 171, 172, 181
- Girls with balls* d'Olivier Afonso (2019) : 20, 31, 32, 33, 34, 171, 173, 217
- Kung-fu Zohra* de Mabrouk El Mechri (2021) : 16, 20, 69, 171, 186
- La Danseuse* de Stéphanie Di Giusto (2016) : 20, 55, 74, 86, 91, 92, 97, 98, 153, 282
- La Ligne droite* de Régis Wargnier (2011) : 18, 20, 66, 67, 76, 77, 82, 83, 130, 171, 173, 185, 187, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 224
- Le Bel âge* de Laurent Perreau (2009) : 144
- Le Grand Bain* de Gilles Lellouche (2018) : 20, 24, 69, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 144, 164, 171, 182, 185, 232
- L'Effet aquatique* de Sólveig Anspach (2016) : 47
- Les Chatouilles* d'Andréa Bescond (2018) : 20, 127
- Les Reines du ring* de Jean-Jacques Rudnicki (2012) : 62, 64, 66, 69
- Let's Dance* de Ladislav Chollat (2019) : 173
- Mica* de Ismaël Ferroukhi (2020) : 47, 171, 182, 186
- Mignonnes* de Maïmouna Doucouré (2020) : 19, 20, 55, 171, 172, 179, 180
- Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma (2007) : 49, 59, 60, 87, 88, 89
- Slalom* de Charène Favier (2020) : 20, 24, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 164, 173, 231, 283, 285
- Sport de filles* de Patricia Mazuy (2012) : 19, 20, 41, 45, 46, 47, 173
- Timgad* de Fabrice Benchaouche (2016) : 45, 171, 174, 221, 223
- Une Belle équipe* de Mohamed Hamidi (2020) : 50, 69, 86, 89, 171, 173, 182, 186, 217

Films chinois analysés

- 40 000 Kilometers (八万里)* de Keke (2017) : 21, 41, 84, 192, 193, 195, 196, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 214, 218, 219, 220, 223, 224, 240
- A Girl of archery village (箭乡少女)* de Guang Chunlan (2013) : 21, 66, 67, 146, 152, 192, 194
- Breaking the waves(激浪青春)* de Liang Bojian (2010) : 19, 21, 48, 130
- Breaking through (我心飞扬)* de Wang Fangfang (2022) : 21, 153
- Jeunesse rugissante : boxing girl (嘶吼青春之拳击少女)* de Huang Nan et Wang Jinxin (2017) : 21, 34, 57, 58, 59, 60, 66
- High kickers (舍身技)* de Xie Yi (2013) : 34, 66
- Invisible wings (隐形的翅膀)* de Feng Zhenzhi (2007) : 21
- Fancy at first sight (一剑钟情)* de Li Tingyan (2014) : 21
- Female Coach & Male Player (女帅男兵)* de Qi Jian (2000) : 21, 37, 44, 48, 66, 102, 130, 152
- Fly! Skating star* de Cheng Hao (2022) : 21, 37, 48, 152
- Leap (夺冠)* de Peter Chen (2020) : 21, 24, 48, 84, 105, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 232, 234, 258, 283, 285
- Maimaiti's 2008 (买买提的2008)* de Xirzat Yahup (2008) : 21, 48, 130, 192, 213, 217
- My people, My country : One for all (我和我的祖国: 护航)* de Wen Muye (2019) : 21, 35, 36
- Never say die (羞羞的铁拳)* de Song Yang et Zhang Chiyu (2017) : 21, 69, 70, 71, 86, 92
- Running like wind (旋风女队)* de Zhong Hai (2017) : 21, 48, 146, 192, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 223, 224,
- Shallow (出拳吧, 妈妈)* de Tang Xiaobai (2022) : 21
- Shinning feather (闪光的羽毛)* de Ma Huilei (2008) : 39, 42
- Speed angels (极速天使)* de Ma Chucheng (2011) : 21
- Tae Kwon Do (跆拳道)* de Mailisi (2004) : 101, 102, 104, 105, 106, 252, 283
- The Battle of Octagon Cage (八角笼)* de Cheng Yuan (2018) : 21
- Youth (芳华)* de Feng Xiaogang (2017) : 11, 16, 21, 55, 58, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 254, 255, 265, 282
- Woman soccer player No. 9(女足九号)* de Xie Jin (2000) : 21, 102

Bibliographie

I. Sociologie du sport

A/ Culture sportive

- BAILLETTE Frédéric**, « La mâle donne », in: *Sport et virilisme*, Montpellier, Éditions Quasimodo & Fils, 1999, pp. 45-57.
- BALE John**, *Running Cultures: Racing in Time and Space*, Psychology Press, 2004.
- BARTHES Roland**, « Le Monde où l'on catche », in: *Mythologies*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1957, pp. 13-23.
- BOURDIEU Pierre**, « Sport and social class », *Social Science Information* 17 (6), 01.12.1978, pp. 819-840.
- BREARLEY Michael**, « La psychanalyse et l'art d'être capitaine d'une équipe de cricket... », *Revue internationale de psychosociologie* Vol. IX (20), 2003, pp. 143-147.
- CARRIER Claire**, *L'Adolescent champion : contrainte ou liberté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- COLLINET Cécile, DELALANDRE Matthieu, SCHUT Pierre-Olaf et al.**, « Physical Practices and Sportification: Between Institutionalisation and Standardisation. The Example of Three Activities in France », *The International Journal of the History of Sport* 30 (9), 01.05.2013, pp. 989-1007.
- DURET Pascal**, *L'héroïsme sportif*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- GAREL Jean-Pierre**, « Pour prolonger la réflexion sur une définition du sport », in: DEPECKER Loïc, DUBOIS Violette, GAREL Jean-Pierre et al. (éds.), *Les langages du sport : identité et typologie*, Société française de terminologie, 2012, pp. 179-196.
- HOULIHAN Barrie**, *La victoire, à quel prix? : le dopage dans le sport et l'élaboration de politiques contre le dopage*, Strasbourg, Council of Europe, 2003.
- HUGUET Sophie et LABRIDY Françoise**, « Approche psychanalytique de la relation entraîneur-entraîné : le sport comme prétexte de la rencontre », *Movement Sport Sciences* 52 (2), 2004, pp. 109-126.
- LIOTARD Philippe**, « L'entraîneur, l'emprise », in: *Sport et virilisme*, Montpellier, Éditions Quasimodo & Fils, 1999, pp. 125-140.
- LU Zhouxiang et FAN Hong**, « China's Sports Heroes: Nationalism, Patriotism, and Gold Medal », *The International Journal of the History of Sport* 36 (7-8), 24.05.2019, pp. 748-763.
- LUNEAU-DAURIGNAC Pierre-Emmanuel**, *L'Entraîneur et l'enfant : les abus sexuels dans le sport*, Paris, Seuil, 2021.
- MALLARMÉ Stéphane**, « Ballets », in: *Divagations*, 1897, pp. 171-178.
- MULLER Lara**, « La pratique sportive des jeunes dépend avant tout de leur milieu socioculturel », in: BOUFFIN Sandrine, SAVY Hervé et CLAVAL

Myriam (éds.), *Données et études statistiques : jeunesse, sports et vie associative : recueil des travaux et publications de la Mission statistique de 1999 à 2004*, Paris, INSEP-Éditions, 2019 (Statistiques, Repères, Analyses), pp. 35-40.

OWUSU-SEKYERE Frank et GERVIS Misia, « Is creating mentally tough players a masquerade for emotional abuse », *Researching and enhancing athlete welfare*, 2014, pp. 44-48.

POCIELLO Christian, *Les cultures sportives*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

STETA Annick, « L'Argent comporte-t-il le sport ? », *Revue des Deux Mondes*, 2015, pp. 161-168.

XU Guoqi, *Olympic Dreams: China and Sports, 1895-2008*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

YOUNG Kevin, *Sport, Violence and Society*, London, Routledge, 2011.

ZHANG Yike, « Pékin et le national-communisme sportif », *Outre-Terre* 8 (3), Montpellier, 2004, pp. 115-121.

ZHAO Yiping et SUN Qingzhu, « 北京奥运会中国冠军的成长特征及启示 [The Enlightenment of the Growth Characteristics of Chinese Champion in Beijing Olympic Games] », *China Sport Science and Technology* 45 (04), 2009, pp. 3-7.

ZHONG Bingshu, « Ways of nurturing Chinese high level athletes », *Journal of Wuhan Institute of Physical Education* 43 (12), 12.2009, pp. 5-10.

ZINTZ Thierry et WINAND Mathieu, « Les fédérations sportives », *Courrier hebdomadaire du CRISP* 2179 (14), Bruxelles, 2013, pp. 5-52.

B/ Histoire du sport

BEAN Dawn Pawson, *Synchronized Swimming: an American History*, McFarland, 2005.

BOUCHER Aurélien, « Le sport en Chine au début du XXe siècle », *Perspectives chinoises* 2008 (1), 06.01.2008, pp. 50-55.

COUBERTIN Pierre de, *L'Éducation en Angleterre : collèges et universités*, Paris, Librairie Hachette, 1888.

JAMAIN-SAMSON Sandrine, *Sport, Genre et Vêtement Sportif : une histoire culturelle du paraître vestimentaire (fin XIXe siècle – début des années 1970)*, Thèse de doctorat, Lyon 1, 2008.

LISTA Giovanni, *Loïe Fuller : danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann, 1994.

XIONG Huan, « Social Dynamics and Historical Experience of Women's Sport over the Past 70 Years in New China », *China sport science* 40 (7), 2020, pp. 31-39.

YANG Hua, SUN Shuhui, SHU Weiping et al., « Upholding and Further Improving the Whole — nation System for Competitive Sports in China », *Journal of Beijing Sport University* (5), 2004, pp. 577-582.

C/ Sport et genre

BARBUSSE Béatrice, *Du sexisme dans le sport*, Paris, Anamosa, 2016.

BOHUON Anaïs, *Catégorie « dames » : le test de féminité dans les compétitions sportives*, Les Éditions iXe, 2012.

- *Le test de féminité dans les compétitions sportives : une histoire classée X ?*, Donnemarie-Dontilly, iXe, 2012.

BOHUON Anaïs et GIMENEZ Irène, « Performance sportive et bicatégorisation sexuée. Le cas de María José Martínez Patiño et le problème de l'avantage "indu" », *Genèses* 115 (2), Paris, 2019, pp. 9-29.

BOLLE Simone, « Un entraîneur du Pôle France de gymnastique de Marseille bientôt jugé pour « harcèlement moral » », *L'Équipe*, 02.08.2022, p. 16.

BROUCARET Fabienne, *Le sport féminin : le sport, dernier bastion du sexisme ?*, Paris, Michalon, 2012.

BROWNELL Susan, « Strong women and impotent men: Sports, gender, and nationalism in chinese public culture », in: *Spaces of their own: Women's public sphere in transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 207-31.

CHIMOT Caroline, « Répartition sexuée des dirigeant(e)s au sein des organisations sportives françaises », *Staps* 66 (4), Louvain-la-Neuve, 2004, pp. 161-177.

CROSSET Todd, « Male Coach-Female Athlete Relationships a Preliminary Description and Analysis of Abusive Male Coach », in *First Interdisciplinary Conference for Sport Sciences*, 1986.

COURCY Isabelle, LABERGE Suzanne, ERARD Carine et al., « Le sport comme espace de reproduction et de contestation des représentations stéréotypées de la féminité 1 », *Recherches féministes* 19 (2), 2006, pp. 29-61.

DAL Camille, « Sportivisation du sexe et sexualisation sportive », *Illusio* (4-5), 2007, pp. 397-418.

DALMAT Syanie, « Abus et agressions sexuels dans le foot féminin : vers la fin de l'omerta », *L'Équipe*, 11.10.2021, p. 14.

FALCONE Lucie et BAUER Thomas, « Caricature sportive et imaginaire collectif : l'exemple des sœurs Goitschel dans les années 1960 », *Sciences sociales et sport* 18 (2), Paris, 2021, pp. 123-146.

FASTING Kari et BRACKENRIDGE Celia, « Coaches, sexual harassment and education », *Sport, Education and Society* 14 (1), février.2009, pp. 21-35.

- FEREZ Sylvain**, « From Women's Exclusion to Gender Institution: A Brief History of the Sexual Categorisation Process within Sport », *The International Journal of the History of Sport* 29 (2), 01.02.2012, pp. 272-285.
- FRAYSSE Mélie** et **MENNESSON Christine**, « Masculinités hégémoniques et féminités : les modèles de genre dans une revue de VTT », *Sciences sociales et sport* N° 2 (1), 2009, pp. 25-53.
- GRAND-CARTERET John**, *La femme en culotte*, Paris, Flammarion, 1899.
- HIDRI NEYS Oumaya**, **JUSKOWIAK Hugo**, **BOHUON Anaïs** et al., « Ce que la presse écrite jeunesse donne à lire et à voir : le genre du sport », *Éducation et sociétés* 47 (1), Louvain-la-Neuve, 2022, pp. 63-80.
- JIAO Qiang**, « 多重目光的“凝视”:社会性别视角下女性职业运动员的身体规训 [Contemplation par de multiples regards : discipline sorporelle des sportives professionnelles sous l'angle de sexe social] », *China school physical education (Higher education)* (2), 2015.
- KIRBY Sandra** et **GREAVES Lorraine**, « Un jeu interdit : le harcèlement sexuel dans le sport », *Recherches féministes* 10 (1), 1997, pp. 5-33.
- KNOP Paul de**, **THEEBOOM Marc**, **WITTOCK Helena** et al., « Implications of Islam on Muslim Girls' Sport Participation in Western Europe. Literature Review and Policy Recommendations for Sport Promotion », *Sport, Education and Society* 1 (2), 01.10.1996, pp. 147-164.
- LOUVEAU Catherine**, « Inégalité sur la ligne de départ : femmes, origines sociales et conquête du sport », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* n° 23 (1), 2006, pp. 119-143.
- « Femmes sportives, corps désirables », *Le Monde diplomatique*, 01.10.2000, p. 25.
- MAGUIRE Padley**, *Issues of gender equality in Chinese Athletics: an analysis of barriers to female grassroots sports participation in China*, Master, Nanjing University, 2017.
- MARQUIÉ Hélène**, « Le genre/gender comme rituel: un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine », in: SIBONA Bruno (éd.), *Rituels en action*, Éditions EME, 2017, pp. 159-182.
- MCKAY Jim** et **LABERGE Suzanne**, « Sport et masculinités », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* (23), 01.04.2006, pp. 239-267.
- MENNESSON Christine**, *Être une femme dans le monde des hommes : socialisation sportive et construction du genre*, Paris, L'Harmattan, 2005 (Sports en société).
- « Être une femme dans un sport "masculin" », *Sociétés contemporaines* 55 (3), 2004, pp. 69-90.
- MESSNER Michael A.**, *Out of Play: Critical Essays on Gender and Sport*, Albany, State University of New York Press, 2010.
- METOUDI Michèle**, « Les femmes dans l'héroïsme sportif », *Esprit (1940-)* (196 (11)), 1993, pp. 29-48.

- MIDOL Nancy**, « Le traitement du féminin dans la danse occidentale : influence du mythe chrétien », in: ARNAUD Pierre et TERRET Thierry (éds.), *Histoire du sport féminin : Tome 1 - Histoire et identité*, Paris, L'Harmattan, 1985, pp. 11-24.
- NELSON Mariah Burton**, « I won, I'm sorry », *Self Magazine* 20, 1998, pp. 145-147.
- PFISTER Gertrud**, « Les femme et les Jeux Olympiques », in: *La femme d'aujourd'hui et le sport*, in: Borhane Erraïs (éds.), Paris, Amphora, 1981 (Sport et connaissance).
- RAIBAUD Yves**, « Genre et espaces du temps libre », *L'Information géographique* 76 (2), Paris, 2012, pp. 40-56.
- RIORDAN James et DONG Jinxia**, « Chinese women and sport », in: *Sport and Physical Education in China*, Routledge, 1999.
- RIPERT Chloé**, « TÉMOIGNAGES. « Un sport n'a pas de genre, ni sexe » : ces hommes pratiquent des sports dits féminins », Ouest-France.fr, 04.08.2021.
- ROSOL Nathalie**, « «Le sport vers le féminisme». L'engagement du milieu athlétique féminin français au temps de la FSFSF (1917-1936). », *Staps* 66 (4), 2004, pp. 63-77.
- SAOUTER Anne**, *Des femmes et du sport*, Paris, Payot, 2016.
- SMITH R. Tyson**, *Fighting for Recognition: Identity, Masculinity, and the Act of Violence in Professional Wrestling*, Durham, Duke University Press, 2014.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel**, « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », *Travail, genre et sociétés* 12 (2), Paris, 2004, pp. 33-53.
- SOULLIERE Danielle M.**, « Wrestling with Masculinity: Messages about Manhood in the WWE », *Sex Roles* 55 (1), 01.07.2006, pp. 1-11.
- TOMLINSON Alan et YORGANCI Ilkay**, « Male coach/female athlete relations: gender and power relations in competitive sport », *Journal of Sport and Social Issues* 21 (2), 01.05.1997, pp. 134-155.
- WASEND Matea et LAVOI Nicole M.**, « Are Women Coached by Women More Likely to Become Sport Coaches? Head Coach Gender and Female Collegiate Athletes' Entry into the Coaching Profession », *Women in Sport and Physical Activity Journal* 27 (2), 01.10.2019, pp. 85-93.
- WHITSON D.**, « The embodiment of gender: discipline, domination and empowerment », *Women, sport, and culture*, 1994, pp. 353-371.

II. Études des genres

A/ Histoire de la femme

- BARD Christine**, *Les Garçonnes : modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998.
- BATTAGLIOLA Françoise**, « Le travail des femmes : une paradoxale émancipation », *Cites* n° 8 (4), 2001, pp. 75-85.
- CHEN Caibin**, « 略论中国现代妇女解放运动中女性意识的独特形态:无性化 [Une brève discussion sur la forme particulière de conscience féminine dans le mouvement féministe de la Chine moderne : l'asexualisation] », *Anhui Wenxue* (08), 2007, p. 196.
- KRISTEVA Julia**, *中国妇女 [Des Chinoises]*, Tongji University Press, 2010.
- PAVARD Bibia, ROCHEFORT Florence et ZANCARINI-FOURNEL Michelle**, « Chapitre I. “Aux armes citoyennes !” (1789-1804) », *Sciences humaines*, 12.10.2020, pp. 11-36.
- ROCHEFORT Florence, DAUPHIN Cécile et FARGE Arlette**, « La Séduction résiste-t-elle au féminisme (1880-1930) », in: *Séduction et sociétés : approches historiques*, Seuil, 2001, pp. 214-243.
- TODD Emmanuel**, *Où en sont-elles ? : une esquisse de l'histoire des femmes*, Paris, Éditions du Seuil, 2022.
- YUAN Lili**, *L'Historiographie comparée des femmes et du genre en Chine et en France : de 1980 à aujourd'hui : une étude comparée des enjeux d'un champ nouveau en évolution*, Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2015.

B/ L'homosexualité

- ARC Stéphanie**, *Les lesbiennes*, Munich, Le Cavalier Bleu, 2010 (Idées Reçues).
- BELL David**, « Farm Boys and Wild Men: Rurality, Masculinity, and Homosexuality », *Rural Sociology* 65 (4), 2000, pp. 547-561.
- BROOTEN Bernadette J.**, *Love Between Women: Early Christian Responses to Female Homoeroticism*, University of Chicago Press, 2009.
- FISHER DOMINIQUE D.**, « A propos du “Rachildisme” ou Rachilde et les lesbiennes », *Nineteenth-Century French Studies* 31 (3/4), 2003, JSTOR, pp. 297-310.
- KAUER Kerrie J.**, « Queering Lesbian Sexualities in Collegiate Sporting Spaces », *Journal of Lesbian Studies* 13 (3), 13.07.2009, pp. 306-318.
- LEMÉNAGER Adeline**, « Construction d'une histoire et d'une esthétique lesbienne et féministe à travers la réinterprétation du mythe des Amazones », in: *Nouveaux Imaginaires du Féminin*, Nice, France, 2017.
- LI Jin et LIU Zhe**, « 大学生同性性倾向者的现状调查与分析 [Investigation and analysis of the current situation of college students with homosexual orientation] », *Chinese Journal of Human Sexuality* 23 (12), 2014, pp. 89-93.

- MAIORANO Sabrina**, « Sexualités lesbiennes alternatives en art contemporain : sadomasochisme lesbien et gode-ceinture dans les oeuvres de Catherine Opie et Tejal Shah », in: **Line Chamberland, Caroline Désy et Lori Saint-Martin** (dir.), *Cahiers de l'IREF (Féminismes et luttes contre l'homophobie)*, 2016 (Agora 7), pp. 109-118.
- METTE Anthony**, *Normativité de l'acceptation de l'homosexualité dans le sport : étude des déterminants psychologiques, interpersonnels et environnementaux des attitudes des sportifs envers les gays et les lesbiennes*, Thèse de doctorat, Bordeaux, 2014.
- ROVERO Gisela Kozak**, « Le lesbianisme au Venezuela est une affaire de peu de pages : littérature, Nation, féminisme et modernité », *Problèmes d'Amérique latine* 84 (2), 30.05.2012, pp. 113-128.
- WEI Wei**, « 从符号性灭绝到审查性公开:《非诚勿扰》对同性恋的再现 [The Representation of Homosexuality in the Film "If You are the One"] », *Open Times* (02), 2010, pp. 83-99.
- YANG Wenhui**, *文化研究视角下的华语女同性恋电影解读 [Analyse des films lesbiens chinois du point de vue d'études culturelles]*, Mémoire de Master, Université de politique et de droit du Nord-ouest, 2018.
- ZHANG Lu**, *密柜影像: 中国内地酷儿电影的话语困境和发展走向 [Cabinet Image: The Discourse dilemma and development Trend of queer cinema on mainland China]*, Mémoire de Master, Southwest University, 2016.
- ZHANG Wenting**, « 论“男风”在魏晋南北朝上层社会的盛行 [la vogue d'homosexualité au sein de la classe supérieure en Chine de 220-589] », *Central China Normal University Journal of Postgraduates* 23 (02), 2016, pp. 122-126+136.
- ZHANG Zaizhou**, *暧昧的历程: 中国古代同性恋史 [Un Parcours subtil: l'histoire de l'homosexualité de la Chine antique]*, Zhongzhou Guji, 2001.

C/ Féminité et masculinité

- AHLQVIST Sheana, HALIM May Ling, GREULICH Faith K.** et al., « The Potential Benefits and Risks of Identifying as a Tomboy: A Social Identity Perspective », *Self and Identity* 12 (5), 01.09.2013, pp. 563-581.
- BAILEY J. Michael, BECHTOLD Kathleen T.** et **BERENBAUM Sheri A.**, « Who Are Tomboys and Why Should We Study Them? », *Archives of Sexual Behavior* 31 (4), 01.08.2002, pp. 333-341.
- BAUDRILLARD Jean**, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1988 (L'Espace critique).
- BEAUVOIR Simone de**, *Le deuxième sexe I: Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 2010.
- BILGE Sirma**, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène* 225 (1), 2009, pp. 70-88.

- BORDO Susan R.**, « The Body and the Reproduction of Femininity: A feminist appropriation of Foucault », in: *The New Social Theory Reader*, 2^e édition, Routledge, 2008, pp. 207-218.
- BOURDIEU Pierre**, *La domination masculine*, Paris, le Grand livre du mois, 1998.
- BOWERS Susan R.**, « Medusa and the Female Gaze », *NWSA Journal* 2 (2), 1990, pp. 217-235.
- BURCH Noël**, *L'amour des femmes puissantes : introduction à la viragophilie*, Paris, Epel Éditions, 2016.
- CAMPBELL Hugh** et **BELL Michael Mayerfeld**, « The Question of Rural Masculinities », *Rural Sociology* 65 (4), 2000, pp. 532-546.
- CAMPBELL Hugh**, **BELL Michael Mayerfeld** et **FINNEY Margaret**, « Masculinity and Rural Life: An Introduction », in: *Country Boys: Masculinity and Rural Life*, illustrated edition, Pennsylvania, Penn State University Press, 2006.
- CHETCUTI Natacha**, « Hétéronormativité et hétérosocialité », *Raison présente* 183 (1), 2012, pp. 69-77.
- COOKY Cheryl** et **DWORKIN Shari L.**, « Policing the Boundaries of Sex: A Critical Examination of Gender Verification and the Caster Semenya Controversy », *The Journal of Sex Research* 50 (2), 01.02.2013, pp. 103-111.
- COYLE Emily F.**, **FULCHER Megan** et **TRÜBUTSCHEK Darinka**, « Sissies, Mama's Boys, and Tomboys: Is Children's Gender Nonconformity More Acceptable When Nonconforming Traits Are Positive? », *Archives of Sexual Behavior* 45 (7), 01.10.2016, pp. 1827-1838.
- DOTTIN-ORSINI Mireille**, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, B. Grasset, 1993.
- EVANS Harriet**, *Women and Sexuality in China*, Polity Press, 1996.
- FRÉCHETTE Dominique**, *Les rôles et actes sexuels associés à la réceptivité sexuelle comme références péjoratives dans les insultes, jurons et autres expressions grossières chez les locuteurs et locutrices du français au Québec*, Mémoire de Master, Montréal, Université du Québec, 2017.
- FREUD Sigmund**, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1930.
- KAMEN Paula**, « Women's "Locker-Room Talk," Safer-Sex Education, and the Media: », in: *Her Way*, New York, NYU Press, 2000 (Young Women Remake the Sexual Revolution), pp. 208-232.
- KORNFIELD Sarah**, « Cross-cultural Cross-dressing: Japanese Graphic Novels Perform Gender in U.S. », *Critical Studies in Media Communication* 28 (3), 01.08.2011, pp. 213-229.
- MACKINNON Catharine A.**, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Harvard University Press, 1987.
- MAINGUENEAU Dominique**, *Féminin fatal*, Paris, Descartes Ed. HCl, 1999 (Essai).

- MILLER Barry**, « On the Loss of Nudity in the Men's Locker Room », *Psychological Perspectives* 59 (1), 02.01.2016, pp. 93-108.
- MOÏSE Claudine**, **PEREIRA Christophe**, **VICENTE Ángeles** et al., « La construction socio-langagière du genre : jeunes hommes libyens, jeunes femmes marocaines et rapport à la masculinité », in: **CYRIL Trimaille**, **CHRISTOPHE Pereira** et **MÉDÉRIC Ziamari Karima** et **Gasquet-Cyrus** (éds.), *Sociolinguistique des pratiques langagières de jeunes. Faire genre, faire style, faire groupe autour de la méditerranée*, UGA Editions, 2020.
- PALOMARES Élise** et **TESTENOIRE Armelle**, « Indissociables et irréductibles : les rapports sociaux de genre, ethniques et de classe », *L'Homme & la Société* 176-177 (2-3), 2010, pp. 15-26.
- RAUCH André**, *Le premier sexe : mutations et crise de l'identité masculine*, Hachette Littératures, 2000 (Histoires).
- RENARD Noemie**, *En finir avec la culture du viol*, Paris, Petits matins, 2020.
- RICH Adrienne**, *Of woman born: Motherhood as experience and institution*, 2^e édition, WW Norton & Company, 1986.
- ROCHFORT Florence**, « La séduction résiste-t-elle au féminisme? », in: **DAUPHIN Cécile** et **FARGE Arlette** (éds.), *Séduction et sociétés. Approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, pp. 214-243.
- ROWE Kathleen**, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, 2011.
- SWAIN Tania Navarro**, « La recherche féministe francophone : Langue, identités et enjeux », in: **Fatou Sow** (dir.), *Théories féministes et lesbianisme. Où en sont les enjeux identitaires?*, Éditions Karthala, 2009 (Hommes et sociétés), pp. 129-142.
- WU Mark Stevenson Cuncun** (éd.), *Homoeroticism in Imperial China: A Sourcebook*, London, Routledge, 2012.

III. Études cinématographiques

A/ Cinéma et représentations sociales

- ALTMAN Rick**, « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre », *Cinema Journal* 23 (3), 1984, pp. 6-18.
- BERSANI Leo** et **DUTOIT Ulysse**, *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, British Film Institut, 2004.
- BINGHAM Dennis**, *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010.

- BRIANDANA Rizki** et **DWITYAS Nindyta Aisyah**, « Comedy films as social representation in the society: an analysis of Indonesian comedy films », *International Journal of Humanities and Social Science Studies* 6959 (107), 2018, pp. 107-118.
- BYRD E. Keith** et **ELLIOTT Timothy R.**, « Feature films and disability: A descriptive study », *Rehabilitation Psychology* 30 (1), US, 1985, pp. 47-51.
- CHATTERJEE Partha** et **CENTRE India International**, « Water as a metaphor in Indian cinema », in: *Water: Culture, Politics and Management*, Pearson Education India, 2010, pp. 33-45.
- CHEN Yang**, « 饱含深情的时代小人物——浅析冯小刚电影中的人文关怀 [les petits gens reflétant les émotions collectives d'une époque: les valeurs humaines dans les films de Feng Xiaogang] », *Da Zhong Wen Yi* (22), 2010, pp. 156-157.
- CHOUINARD Alain**, « Water-sites in the Fiction and Cinema of Neil Jordan », *Wasafiri* 25 (2), juin 2010, pp. 73-77.
- CHUMO II Peter N.**, « “You’ve Got to Put the Past Behind You Before You Can Move On” », *Journal of Popular Film and Television* 23 (1), 01.04.1995, pp. 2-7.
- CUSTEN George Frederick**, *Bio/pics: how Hollywood constructed public history*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- DELAGE Christian** et **GUIGUENO Vincent**, *L’Historien et le film*, Éditions Gallimard, 2018.
- DELAPORTE Chloé**, « Du stéréotype dans la comédie française contemporaine : autour de Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu ? », *Cahiers de l’association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel* (9), 02.05.2017.
- EGLOFF Karin M.**, *Les Adolescents Dans Le Cinéma Français: Entre Deux Mondes*, Lewiston, N.Y, Edwin Mellen Press Ltd, 2007.
- FERRO Marc**, *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio, 1993.
- FOURNOUT Olivier**, « La fabrique du héros hollywoodien. L’acteur et l’intériorité », *Communication & langages* 172 (2), Paris, 2012, pp. 137-156.
- GERVILLE-RÉACHE Hugo** et **BAUER Thomas**, « “Cours, Forrest, cours !”... Quand le cinéma encense la marque Nike », *Movement & Sport Sciences - Science & Motricité* (118), 2022, pp. 5-13.
- HERMANSSON Casie** et **ZEPERNICK Janet**, « Children’s film and television: Contexts and new directions », *The Palgrave Handbook of Children’s Film and Television*, 2019, pp. 1-33.
- HOU Zeng**, « 《羞羞的铁拳》与国产喜剧审美趣向 [Never say die et l’esthétique de la comédie chinoise] », *Movie Literature* (15), 2018, pp. 102-104.
- KANG Liwen** et **MAILISI**, « 《跆拳道》：不怕倒下，就怕站不起来 [Tae Kwon Do: on peut être abattu, mais il faut toujours se relever] », *Film Art* (06), 2003, pp. 106-110.

- KERLAN Anne**, « Le cinéma documentaire de Hu Jie : pour une contre-histoire de la Chine maoïste », *La Revue Documentaires* 26-27 (1-2), 2016, pp. 87-97.
- KRUTNIK Frank** et **NEALE Steve**, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, 2006.
- KUHNE Joëlle**, *Personnages d'eau au cinéma, essai d'analyse anthropofilmique*, Thèse de doctorat, Université Marc Bloch (Strasbourg) (1971-2008), 1999.
- LAI Linda Chiu-han**, « Film and enigmatization: Nostalgia, nonsense, and remembering », in: *At full speed: Hong Kong cinema in a borderless world*, University of Minnesota Press, 2001, pp. 231-250.
- LEVINE Alison**, « Cinéma, propagande agricole et populations rurales en France (1919-1939) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 83 (3), Paris, 2004, pp. 21-38.
- MARTIN Marcel** et **BARROT Olivier**, *Le langage cinématographique*, Nouvelle édition, Paris, Éd. du Cerf, 2001 (7e art 75).
- METZ Christian**, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, C. Bourgois, 1993 (Choix essais).
- « Le dire et le dit au cinéma », *Communications* 11 (1), 1968, pp. 22-33.
- MOINE Raphaëlle**, « Le genre biopic », in: *Biopic : de la réalité à la fiction*, Rémi Fontanel, Paris, Charles Corlet, 2011 (CinémAction 139), pp. 22-27.
- NERI Corrado**, *Rétro Taiwan : le temps retrouvé dans le cinéma sinophone contemporain*, L'Asiathèque, 2016 (Etudes formosanes).
- PORTIS Larry**, « Cinéma documentaire et documentation dans le cinéma », *L'Homme la Société* n° 142 (4), 2001, pp. 3-7.
- QUART Leonard** et **AUSTER Albert**, « The Wounded Vet in Postwar Film », *Social Policy* 13 (2), 1982, pp. 24-31.
- RAO Shuguang** et **JIA Xueni**, « Never Say Die: Commercial Triumph and Artistic Loss », *Contemporary Cinema* (11), 2017, pp. 18-20.
- RICŒUR Paul**, « L'identité narrative », *Esprit* (1940-) (140/141 (7/8)), 1988, pp. 295-304.
- SCHAEFFER Jean-Marie**, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SERCEAU Michel**, *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.
- SHANG Zhiqiang** et **HUANG Feiyue**, « 中美体育电影对比研究 [Étude comparative sur les films sportifs de la Chine et des États-Unis] », *Sports Culture Guide* (11), 2012, pp. 156-158.
- TASEVSKA Tamara**, *Intimate Spaces in Francois Ozons Swimming Pool*, Miami University, 2014.
- THOUVENEL Éric**, *Les images de l'eau : Dans le cinéma français des années 20*, Presses universitaires de Rennes, 2019.

- TREVERI GENNARI Daniela, HIPKINS Danielle et O'RAWE Catherine**, « Introduction: Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context – Not Just a Slower Transition to Modernity », in: **TREVERI GENNARI Daniela, HIPKINS Danielle et O'RAWE Catherine** (éds.), *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*, Cham, Springer International Publishing, 2018, pp. 1-13.
- URIOS-APARISI Eduardo**, « Stormy Weather: An Intercultural Approach to the Water Metaphor in Cinema », in: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games*, Routledge, 2015.
- WOJIK-ANDREWS Ian**, *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*, New York, Routledge, 2000.
- YE Zhiliang et LIN Ke**, « The Theme Construction of Chinese Children Movies after Revolution in 1949 », *Contemporary Cinema* (6), 2009, pp. 113-118.

B/ Sport au cinéma

- BAKER Aaron**, *Contesting Identities: Sports in American Film*, Champaign, University of Illinois Press, 2003.
- BAUER Thomas, DELSAHUT Fabrice et LECONTE Maxence P.**, « Sporting Indianness: challenging the cinematic representation of Native American athletes », *Sport in Society* 24 (5), 04.05.2021, pp. 731-747.
- BAUER Thomas et LECONTE Maxence P.**, « Sport History and Biopics: Genre, Truth, and Ethics », *The International Journal of the History of Sport* 37 (10), 02.07.2020, pp. 831-837.
- BAUER Thomas et LECONTE Maxence et Pascal Philippe**, « In the Shoes of Dave Blase: Cycling, Cinema, and Social Class in Peter Yates' *Breaking Away* », *The International Journal of the History of Sport* 37 (10), 02.07.2020, pp. 838-852.
- BONNET Valérie**, « Sport in Films: Symbolism versus Verismo. A France-United States Comparative Analysis », *InMedia* [En ligne] (6), 2017.
- CHARE Nicholas**, « Sound coaching: tending to the heard in American football films », *Sports Coaching Review* 5 (1), 25.03.2016, pp. 70-86.
- CROSSON Seán**, *Sport, Film and National Culture*, Routledge, 2020.
- *Sport and film*, London, Royaume-Uni, Routledge, 2013.
- FONTANEL Rémi**, « Le biopic du sportif américain », *Revue LISA/LISA e-journal* [E ligne] (vol. XIV-n°2), 13.12.2016.
- GRINDON Leger**, *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011.
- HUANG Xincong**, « 救赎与沉沦——对《新女性的挽歌》中的女主人公玉婕形象的解析 [rédemption et damnation : analyse de la protagoniste Yujie dans *Le Chant Funèbre de la Nouvelle Femme*] », *The Youth Writers* (3), 2014, p. 7.

- KESSLER Frank**, « Drôle de boxe. Stratégies du rire dans le film comique français au début des années 1910 », *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* (61), 01.09.2010, pp. 191-204.
- ROSEN Marjorie**, *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*, New York, Avon, 1985.
- TADIÉ Alexis**, « Running for Freedom: The Politics of Long-Distance Running in Modern Fiction », *The International Journal of the History of Sport* 32 (2), 22.01.2015, pp. 286-298.
- VALMARY Hélène**, « Le biopic sportif », *CinémAction* (139), 2011, pp. 204-210.
- VAN BRABANT Louise**, « Olympisme et cinéma : un terrain de jeu comme un autre », *Revue Générale*, 2020, pp. 91-97.
- WIEDENFELD Grant**, *Hollywood Sports Movies and the American Dream*, Oxford University Press, 2022.
- WILKES-KRIER Patrick**, *Heros in the outfield: a study of the American hero in sports films*, Ball State University, 2006.
- YUAN Mengqian**, « 电影《芳华》的舞蹈身体话语、青春怀旧与创伤记忆 [The Body discourse, nostalgia and traumatic memory of the film Youth] », *Journal of Beijing dance academy* (02), 2019, pp. 44-50.
- ZHAO Ningyu**, « 中国体育电影概览 [Aperçu des films sportifs de la Chine] », *Film Art* (04), 2008, pp. 113-116.

C/ Femme et sexualités au cinéma

- BELOT Sophie**, « Céline Sciamma's *La Naissance des pieuvres* (2007): Seduction and be-coming », *Studies in French Cinema* 12 (2), 01.01.2012, pp. 169-184.
- BRASSART Alain**, « La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexion », *Double jeu. Théâtre / Cinéma* (5), 01.04.2009, pp. 97-112.
- *L'Homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007.
- BUFKIN Jana** et **ESCHHOLTZ Sarah**, « Images of Sex and Rape: A Content Analysis of Popular Film », *Violence Against Women* 6 (12), 01.12.2000, pp. 1317-1344.
- CASTAN-VICENTE Florys**, **BOHUON Anaïs**, **HENAFF-PINEAU Pia** et al., « Les pionnières françaises du sport international des femmes : Alice Milliat et Marie-Thérèse Eyquem, entre tutelle médicale et non-mixité militante ? », *Staps* 125 (3), Louvain-la-Neuve, 2019, pp. 31-47.
- CHEN Huifen**, « 左翼电影的都市和性别叙事：以《体育皇后》为例 [Narration urbaine et sexuelle des films de gauche : Avec l'exemple de *Reine de sport*] », *Nankai Journal (Philosophy, Literature and Social Science Edition)* (6), 2008, pp. 75-80.

- CRÉMIEUX Anne**, « Exploitation Cinema and the Lesbian Imagination », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal* (2), 15.12.2015.
- DAI Jinhua**, « 不可见的女性：当代中国电影中的女性与女性的电影 [Femme invisible : la femme dans le cinéma chinois contemporain et le film féministe] », *Contemporary Cinema* (06), 1994, pp. 37-45.
- DOANE Mary Ann**, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, 1^{re} édition, New York, Routledge, 1991.
- « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator », *Screen* 23 (3/4), 09.10.1982, p. 74.
- DOLMAGE Jay** et **DEGENARO William**, « “I Cannot Be Like This Frankie”: Disability, Social Class, and Gender in Million Dollar Baby », *Disability Studies Quarterly* 25 (2), 15.03.2005.
- FINLEY Nancy J.**, « Skating Femininity: Gender Maneuvering in Women’s Roller Derby », *Journal of Contemporary Ethnography* 39 (4), 01.08.2010, pp. 359-387.
- FRANCO Judith**, « “The More You Look, the Less You Really Know”: The Redemption of White Masculinity in Contemporary American and French Cinema », *Cinema Journal* 47 (3), 2008, pp. 29-47.
- GAINES Jane**, « White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory », *Screen* 29 (4), 09.1988, p. 12.
- GRAS Gwenaëlle Le**, *Le mythe Deneuve : une star entre classicisme et modernité*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2010.
- HASKELL Molly**, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- HORAK Laura**, « Landscape, Vitality, and Desire: Cross-Dressed Frontier Girls in Transitional-Era American Cinema », *Cinema Journal* 52 (4), 2013, pp. 74-98.
- HU Xueli**, « 中西比较视野下大女主剧的女性形象变迁 [L'évolution de la représentation des femmes dans les séries télévisées de grande héroïne dans une perspective comparative entre l'Orient et l'Occident] », *Journalism & Media Studies* (11), 2021, pp. 152-153.
- HUILLET Marie-Pierre**, *Masculinités et féminités dans le cinéma de Quentin Tarantino : analyses filmiques et études de réception*, Thèse de doctorat, Université Toulouse - Jean Jaurès, 2017.
- KEALHOFER-KEMP Leslie**, « Leïla Bekhti, Rachida Brakni, and the new place of Maghrebi-French actresses in French cinema », *Contemporary French Civilization* 40 (1), 04.2015, pp. 49-70.
- LE GRAS Gwénaëlle**, « Edwige Feuillère, une escroc mondaine entre deux genres », in: **CHEDALEUX Delphine** et **LE GRAS Gwénaëlle** (éds.), *Genres et acteurs du cinéma français : 1930-1960*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019 (Spectaculaire | Cinéma), pp. 173-187.

- LI Daoxin**, « *女性意识及其艰难浮现——影片《跆拳道》的文化阐释* [La Conscience féministe et son émergence avec difficulté : interprétation culturelle du film Tae kwon do] », *Contemporary Cinema* (6), 2003, pp. 90-91.
- LIN Weimin**, « *中国女性电影新浪潮的崛起* (Le Soulèvement d'une Nouvelle Vague féministe du cinéma chinois) », *Film Art* (4), 2006, pp. 126-128.
- MAMIKO Masuda**, *Le regard des femmes cinéastes sur la femme dans la société française contemporaine : fonction du discours cinématographique féminin dans les films d'Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini*, Thèse de doctorat, Paris 8, 2017.
- MULVEY Laura**, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in: **MULVEY Laura** (éd.), *Visual and Other Pleasures*, London, Palgrave Macmillan UK, 1989 (Language, Discourse, Society), pp. 14-26.
- PEARSON Demetrius W.**, **CURTIS Russell L.**, **HANEY C. Allen** et al., « Sport Films: Social Dimensions Over Time, 1930-1995 », *Journal of Sport and Social Issues* 27 (2), 01.05.2003, pp. 145-161.
- ROLLET Brigitte**, « *Réflexions sur les féminismes au cinéma (chantier en cours)* », *Diogène* 267-268 (3-4), Paris cedex 14, 2019, pp. 102-116.
- ROSEN Marjorie**, *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*, New York, Avon, 1985.
- SELLIER Geneviève**, « *Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises* », *Diogène* 225 (1), Paris cedex 14, 2009, pp. 126-138.
- « *Gender studies et études filmiques* », *Cahiers du Genre* 38 (1), 2005, pp. 63-85.
 - « *Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle vague* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* (10), 1999, JSTOR, pp. 216-232.
- SELLIER Geneviève** et **ROLLET Brigitte**, « *Cinéma et genre en France : état des lieux* », *Clio* [En ligne] (10), 1999.
- SUDRE David**, « *L'héroïne sportive au cinéma, entre représentation régressive et domination patriarcale* », *Éducation et sociétés* 47 (1), 25.02.2022, pp. 43-62.
- TARR Carrie** et **ROLLET Brigitte**, *Cinema and the Second Sex: Women's Filmmaking in France in the 1980s and 1990s*, Bloomsbury Publishing, 2016.
- THOLAS Clémentine**, « *Mabel Normand dans Mickey (1918): garçon manqué, corps désiré, femme comique* », *Genre en séries. Cinéma, télévision, médias* (8), 01.12.2018.
- VINCENDEAU Ginette**, « *Brigitte Bardot, ou le « problème » de la comédie au féminin* », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* 22 (2-3), 2012, pp. 13-34.
- WILLIAMS Linda**, « *When the Woman Looks* », in: **DOANE Mary Ann**, **MELLENCAMP Patricia**, **WILLIAMS Linda** et al. (éds.), *Re-vision: essays in feminist film criticism, vol. The American Film Institute monograph series*, Frederick, University Publications of America, 1984, pp. 83-99.

XIANG Zhongping, 20 世纪 80 年代以来中国女性电影中女性形象的嬗变 [*The Evolution of female images in the women-centered films of China since the 1980's*], Master, Université Normale de la Chine centrale, 2016.

YACOWAR Maurice, « Run Lola run: Renn for your life », *Queen's Quarterly* 106 (4), 22.12.1999, pp. 556-65.

D/ Sportive dans le cinéma

BONZEL Katharina, « Mind the gap: female coaches in hollywood sports films », *Sports Coaching Review* 5 (1), 25.03.2016, pp. 54-69.

CAUDWELL Jayne, « Girlfight and Bend it Like Beckham: Screening Women, Sport, and Sexuality », *Journal of Lesbian Studies* 13 (3), 2009, pp. 255-271.

GAO Yunxiang, « Sex, Sports, and China's National Crisis, 1931-1945: The "Athletic Movie Star" Li Lili (1915-2005) », *Modern Chinese Literature and Culture* 22 (1), 2010, pp. 96-161.

GUO Xia, 新世纪华语体育电影中女性形象塑造研究 [*The Studies about female image creation in new century of Chinese sports film*], Master, Taiyuan, Shaanxi University of Science and Technology, 2014.

LIEBERMAN Viridiana, *Sports Heroines on Film: A Critical Study of Cinematic Women Athletes, Coaches and Owners*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Co Inc, 2014.

LINDNER Katharina, « Bodies in Action », *Feminist Media Studies* 11 (3), 01.09.2011, pp. 321-345.

LÜ huang et LI Gangbing, « 试论中国体育电影中“被看”的女性 [On the Women Been Watched in Chinese Sports Movie] », *Journal of School of Chinese Language and Culture Nanjing Normal University* (02), 2009, pp. 125-129.

SINGH Vikram, « Breaking the Stereotypes: A Feminist Reading of the Movie Dangal », *Research Journal of English Language and Literature* 5 (1), 2017, pp. 22-33.

SUN Li, « 《夺冠》的女性意识审视 [Un Regard sur le féminisme du film Leap] », *Movie Literature* (12), 2021, pp. 150-152.

YANG Yang, « 强国梦与中国体育电影——论中国体育故事片中的女性形象建构及其意义 [Rêve d'une nation puissante et films sportifs chinois: construction des images féminines dans les films de fiction sportifs de la Chine] », *Contemporary Literary Criticism* (1), 2015, pp. 121-124.

E/ Ethnies minoritaires au cinéma

BARLET Olivier, « Des cinéastes habités par l'Afrique », *Hommes & Migrations* 1239 (1), 2002, pp. 75-82.

- BERRY Chris**, « Pema Tseden and the Tibetan road movie: space and identity beyond the ‘minority nationality film’ », *Journal of Chinese Cinemas* 10 (2), 03.05.2016, pp. 89-105.
- HLADIKOVA Kamila**, « Shangri-la deconstructed: Representations of Tibet in the PRC and Pema Tseden’s films », *Archiv Orientalni* 84, 01.01.2016, pp. 349-380.
- LI Miao**, 论云南少数民族题材电影中的边疆想象、民族认同与文化建构 [*Imagines Frontier, Ethnic Identification and Cultural Construction in Yunnan’s Minority Films*], Thèse de doctorat, Shanghai, Shanghai University, 2013.
- LIANG Lei**, « Research on the Application of Religious Elements of Ethnic Minorities in the Film », *Guizhou Ethnic Studies* 38 (08), 2017, pp. 145-148.
- MA Xiaohu**, « 改革开放以来少数民族题材体育电影中的主流文化表达 [Le discours dominant dans les films sportifs de minorités ethniques depuis la Réforme et l’Ouverture] », *New Films* (04), 2019, pp. 108-111.
- SHEPPARD N. Samantha**, *Sporting Blackness: race, embodiment, and critical muscle memory on screen*, Oakland, University of California Press, 2020.
- ZHAO Lan**, « 性别与文化自觉——新世纪少数民族题材电影中的女性形象 [Les consciences sexuelle et cultutrelle: l’image de la femme dans les films d’ethnie minoritaires au nouveau siècle] », *Chinese Film Market* (11), 2011, pp. 25-27.
- ZOU Huafen**, « 性别政治与族群景观——当代中国大陆少数民族女性导演的影像叙事 [Politique des sexes et paysage ethnique: narrations cinématographiques des réalisatrices d’ethnies minoritaires en Chine continentale] », *Contemporary Literary Criticism* (4), 2016, pp. 136-140.

F/ Censures et idéologies

- ANSELME Isabelle**, *Le cinéma chinois dans un régime autoritaire au XXI^e siècle : des films sous influences (2001-2014)*, Thèse de doctorat, Université Paul-Valéry - Montpellier 3, 2015.
- HUANG Xuebing**, « 审视香港电影的“北上”困境 [Études sur la situation difficile du cinéma hongkongais “montant vers le Nord”] », *Movie Literature* (15), 2019, pp. 79-80.
- JIANG Wen, XU Ming et LI Xin**, « 中国梦背景下中国体育电影的发展及其文化功能 [Le développement et les fonctions culturelles du film sportif chinois dans le contexte du rêve chinois] », *Journal of Chengdu Sport University* 41 (05), 2015, pp. 55-59.
- JUN Bing et SONG Jiarui**, « “北上”香港导演的“新主旋律”大片:意识形态策略、影像表达技巧及意义 [Nouveaux films de mélodie principale par les réalisateurs hongkongais “montant vers le Nord”: stratégies idéologiques, techniques

- d'expressions filmiques et leurs significations] », *Movie Literature* (03), 2020, pp. 4-12.
- KUAH Khun Eng**, « Chinese state and educational philanthropy », in: *Educating Marginalized Communities in East and Southeast Asia: State, civil society and NGO partnerships*, Taylor & Francis, 2016, pp. 8-36.
- LYNCH Allen C.**, « Russia's New Politics: The Management of a Postcommunist Society », *American Political Science Review* 95 (2), 06.2001, pp. 526-527.
- MA Ting**, « 陈可辛电影“北上”十年的文化认同与情怀建构 [Cultural Identity and Emotional Construction in Peter Chan film “Go up North”for Ten Years] », *Ethnic Art Studies* 28 (02), 2015, pp. 28-32.
- PACOURET Jérôme**, « Conflicts of Authorship and the Autonomization of Cinema in Pre-60s United States and France », *Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées* (4), 27.06.2019.
- PENG Caixia**, « 外资投资拍摄电影的国籍认定分析 [Analyse de la détermination de la nationalité du film à capitaux étrangers] », *Macau Law Review* (3), 2013, p. 105.
- POIRIER Christian**, *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité? - L'imaginaire filmique*, vol. 1, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004.
- TAO Ye**, *刀刃上的舞者: 冯小刚电影研究 [Danseur sur le couteau : études sur les films de Feng Xiaogang]*, Shanghai Joint Publishing, 2007.
- WANG Wei**, « 主旋律电影对大学生社会主义核心价值观教育的作用及运用 [Le rôle et l'application des films mélodramatiques dans l'éducation des étudiants universitaires en ce qui concerne les valeurs essentielles du socialisme] », *China Film News*, 09.11.2022, p. 010.
- YEH Emilie Yueh-yu et DAVIS Darrell William**, « Re-nationalizing China's film industry: case study on the China Film Group and film marketization », *Journal of Chinese Cinemas* 2 (1), 01.01.2008, pp. 37-51.
- WEI Wei**, « 从符号性灭绝到审查性公开: 《非诚勿扰》对同性恋的再现 [The Representation of Homosexuality in the Film “If You are the One”] », *Open Times* (02), 2010, pp. 83-99.

VI. Discours et représentations médiatiques

A/ Presse écrite, télévision et jeux vidéo

- BERGER John**, *Ways of Seeing: based on the BBC television series*, London, British Broadcasting Corporation, 1972.
- BLANCHARD Pascal et VEYRAT-MASSON Isabelle**, « Introduction. Les guerres de mémoires : un objet d'étude, au carrefour de l'histoire et des processus de

- médiatisation », in: *Les guerres de mémoires*, Paris, La Découverte, 2008 (Cahiers libres), pp. 15-49.
- CHEN Xuguang**, « 角色模范与集体记忆：体育传播中的“郎平话语”研究 [Model role and collectiv memory : a study on sports communication of “Lang Ping’s discourse”] », *Journal of Sports and Science* 42 (06), 2021, pp. 50-60.
- COOKY Cheryl, MESSNER Michael A. et HEXTRUM Robin H.**, « Women Play Sport, But Not on TV: A Longitudinal Study of Televised News Media », *Communication & Sport* 1 (3), 01.09.2013, pp. 203-230.
- COOPER Daphné Richet**, « La télévision chinoise, entre contrôle de l’État et forces du marché », *Le Temps des médias* n° 13 (2), 2009, pp. 73-85.
- FENG Dezheng**, « Promoting moral values through entertainment: a social semiotic analysis of the Spring Festival Gala on China Central Television », *Critical Arts* 30 (1), 02.01.2016, pp. 87-101.
- LAPEYROUX Natacha**, « Socio-sémiotique des représentations genrées d’un dispositif médiatique particulier : les retransmissions de compétitions sportives », *Questions de communication* 37 (1), Nancy, 2020, pp. 275-296.
- LIN Siyao et BAUER Thomas**, « La relation de domination Han sur le peuple tibétain : l’exemple du biopic sportif chinois 40 000 Kilometers de Keke (2017) », *Staps* (0), Louvain-la-Neuve, 2022, pp. I67-XVI.
- LOTZ Amanda D.**, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, University of Illinois Press, 2006.
- MESSNER Michael A et COOKY Cheryl**, *Gender in televised sports: news and highlights shows, 1989-2009*, California, University of Southern California, 2010.
- MESSNER Michael A., DUNCAN Margaret Carlisle et COOKY Cheryl**, « Silence, Sports Bras, And Wrestling Porn: Women in Televised Sports News and Highlights Shows », *Journal of Sport and Social Issues* 27 (1), 01.02.2003, pp. 38-51.
- MIGNON Patrick**, « Les deux performances. Ce que les médias ont fait des sportifs », *Le Temps des médias* 9 (2), 2007, pp. 149-163.
- ÖĞÜTCÜ Murat**, « Louise Page’in Golden Girls Adlı Oyununda Sporun Politikaları », *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 59 (2), 24.12.2019, pp. 871-882.
- QUEMENER Nelly**, « Ces femmes qui font rire : du stéréotype féminin aux “nouvelles féminités” dans les talk-shows en France », *Sociologie de l’Art OPuS* 17 (2), Paris, 2011, pp. 14-30.
- TAO Ran**, « 《体育博览》杂志女性形象的发展变化研究 [Étude de l’évolution de l’image de la femme dans le magazine SportsVison] », *Sports Culture Guide* (12), 2015, pp. 192-196.
- WANG Mengzhu**, *电视对少数民族形象的建构 ——以《远方的家—边疆行》为个案 [The Construction of television for ethnic minorities’ image: Take*

« *Distant home - frontier line* » as a case], Master, Suzhou, Université de Suzhou, 2014.

WU Ping, « From 'Iron Girl' to 'sexy Goddess': An Analysis of the Chinese Media », in: **MARKULA Pirkko** (éd.), *Olympic Women and the Media: International Perspectives*, London, Palgrave Macmillan UK, 2009 (Global Culture and Sport), pp. 70-86.

YU Junyi et **LIU Han**, « 古装大女主剧的女性困境认知与想象性抵抗 [The Cognition of and Imaginary Resistance to Female Predicament in "Big Heroine" Costume Dramas] », *Studies in Culture & Art* 13 (03), 2020, pp. 119-124.

ZHANG Ting et **YAN Yueying**, « 消费文化的强势渗透与女性意识的无力呈现——“大女主剧”所折射的中国女性主义困境 [Strong penetration of consumer culture and the weak presentation of female consciousness: the dilemma of Chinese feminism reflected in the "big heroine plays"] », *Journal of Xi'an Aeronautical University* 38 (06), 2020, pp. 67-71.

B/ Littérature, iconographie et théâtre

ASAAH Augustine H, « Un autre regard sur le pouvoir primordial : rapports père-enfants dans Une Vie de boy », *Acta Iassyensia Comparationis*, 04.2006, p. 8.

BAUER Thomas, *La Sportive dans la littérature française des années folles*, Villeneuve-d'Ascq, 2011.

- « La Sportive dans la littérature populaire des années 1920 », *Staps* n° 84 (2), 22.07.2009, pp. 41-56.

BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980 (Poétique).

BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1 (1), 1975, pp. 37-59.

BORDEAUX Henry, *La Croisée des chemins*, Paris, Plon, 1927.

BRUYÈRE-DEMOULIN Nathalie, « La Vie est une course : comparaisons et métaphores dans la littérature grecque ancienne », *L'Antiquité Classique* 45 (2), 1976, pp. 446-463.

CHARRETON Pierre, *Les fêtes du corps : histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France, 1870-1970*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1985, pp. 1870-1970.

CHEN Minmin, *伤痕·苦难·革命--“伤痕文学”中的革命集体记忆书写 [Trauma, Suffering, Revolution : The writing of the revolution's collective memory of the Trauma Literature]*, Master, Université normale de Huaibei, 2014.

DAI Jinhua, *镜城突围: 女性·电影·文学 [Briser la cité des miroirs : femme, film et littérature]*, Writers Publishing House, 1995.

- DEKOBRA Maurice**, *La Madone des Sleepings: roman cosmopolite*, Paris, Baudinière, 1925.
- GAUCHER Julie**, *Sport et genre: quand la littérature s'en mêle: féminités et masculinités dans l'écriture littéraire du sport (1920-1955)*, Thèse de doctorat, Université de Saint-Étienne, 2008.
- GÜNSBERG Maggie**, « Gender deceptions: cross-dressing in Italian Renaissance comedy », in: *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Routledge, 2017, pp. 334-349.
- LAFFAGE-COSNIER Sébastien, VIVIER Christian et LICARI-GUILLAUME Isabelle**, « Sports heroes in graphic narratives », *Loisir et Société / Society and Leisure*, 15.10.2018.
- LEROY Claude**, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, 1999.
- LYON-CAEN Judith**, *La griffe du temps: ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Illustrated édition, Paris, Gallimard, 2019.
- NODELMAN Perry**, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore, JHU Press, 2008.
- RADWAY JANICE A.**, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.
- SACHS Maurice**, *Au temps du Boeuf sur le toit*, Paris, Nouvelle revue critique, 1939.
- WANG Hui**, *现代文学女性视域下的乡土想象研究 [The Study on the feminin nativist imagination of the modern literature]*, Master, Hebei University, 2012.
- WOOD Thomaz**, « Spectacular metaphors: From theatre to cinema », *Journal of Organizational Change Management* 15 (1), 01.01.2002, pp. 11-20.
- ZHANG Yinde**, « Parallèle Chine-Occident: problèmes et démarches », *Revue de littérature comparée* 298 (2), 2001, pp. 284-291.

C/ Imaginaire et idéologie

- BACHELARD Gaston**, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- BERTHO Alain**, *Le Temps des émeutes*, Montrouge, France, Bayard, 2009.
- FOGNINI Mireille**, « Résilience et rémanence des traumatismes », *Le Coq-héron* 181 (2), Toulouse, 2005, pp. 7-10.
- FORTIN Gérald**, « L'étude du milieu rural », *Recherches sociographiques* 3 (1-2), 1962, pp. 105-116.
- GRINSHPUN Yana**, « De la victime à la victimisation: la construction d'un dispositif discursif », *Argumentation et Analyse du Discours [En ligne]*, 18.10.2019.

- HAYOT Eric R. J.**, *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009.
- HIRIGOYEN Marie-France**, *Le Harcèlement moral: la violence perverse au quotidien*, Paris, Syros, 1998.
- JULLIEN François**, *De l'être au vivre: lexique euro-chinois de la pensée*, Gallimard, 2015 (Bibliothèque des idées).
- LAGORGETTE Dominique**, « Insultes et conflit : de la provocation à la résolution– et retour ? », *Les Cahiers de l'École* 5, 2006, pp. 26-44.
- MATTELART Armand** et **NEVEU Érik**, « Introduction », in: *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008 (Repères), pp. 3-7.
- MORET Frédéric**, « Définir la ville par ses marges. La construction des fortifications de Paris », *Histoire urbaine* 24 (1), Paris, 2009, pp. 97-118.
- MUMFORD Lewis**, *The City in history: its origins, its transformations, and its prospects*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1961.
- SUN Xiaowei**, *De la relation entre service public et fonction publique. Étude comparée des droits français et chinois*, Thèse, Université de Franche-Comté, 2014.

V. Études historiques et ethnographiques

A/ Études historiques et biographique

- BEAUJOUR Michel**, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980 (Poétique).
- CHAVANCE Bernard**, « La fin des systèmes socialistes : Crise, réforme et transformation », *La fin des systèmes socialistes*, 1994, pp. 1-222.
- CHEN Wenqing** et **ZHANG Xiaolan**, *郎平小传 [Brève biographie de Lang Ping]*, Shijiazhuang, Hebei Science & Technology Press, 1986.
- DOUBROVSKY Serge**, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- KERNEN Antoine**, *La Chine vers l'économie de marché: les privatisations à Shenyang*, KARTHALA Editions, 2004.
- ZHU Zhiqun**, « Interpreting China's "wolf-warrior diplomacy" », *The Diplomat* [en ligne] 15 (5), 2020, p. 2020.

B/ Ethnies minoritaires

- ARNAUD Lionel**, *Politiques sportives et minorités ethniques : le sport au service des politiques sociales à Lyon et à Birmingham*, Paris, L'Harmattan, 1999 (Logiques politiques).
- BANCEL Nicolas** et **BLANCHARD Pascal**, « La Fracture coloniale : retour sur une réaction », *Mouvements* 51 (3), Paris, 2007, pp. 40-51.
- BESSAOUD-ALONSO Patricia**, *Les enjeux éducatifs des mémoires algériennes coloniales et post-coloniales : fabrication et construction des subjectivités*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2008.
- CABESTAN Jean-Pierre**, « L'étroit contrôle des régions de minorités ethniques », *Le système politique chinois*, 2014, pp. 557-590.
- CASTETS Rémi**, « Migrations et colonisation dans le Grand Ouest de la Chine », in: *L'Enjeu mondial*, Presses de Sciences Po, 2009, pp. 73-84.
- CHENG Yuru**, « 中国少数民族电影研究相关概念辨析 [Définir les concepts liés à l'étude des films d'ethnies minoritaires chinois] », *Ethnic Art Studies* 23 (6), 2010, pp. 139-144.
- DAI Xiaoming** et **SHENG Yilong**, « 未识别民族法律地位探微——以民族平等为研究视角 [Analyse du statut juridique des nationalités non identifiées : dans la perspective de l'égalité ethnique] », *Journal of South-Central University for Nationalities (Humanities and Social Sciences)* 32 (05), 2012, pp. 77-83.
- DELAPORTE Chloé**, « Du stéréotype dans la comédie française contemporaine : autour de Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ? », *Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel* (9), 02.05.2017.
- DIOP Brahim**, « L'Afrique noire telle que l'Occident la perçoit (XV^{ème}-XVIII^{ème} siècles) entre mythes et réalités », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines* (30), 2000, pp. 23-48.
- DOUTRELOUX Albert**, « Structures des Relations Dominés-Dominants en Contexte Colonial et/ou Post-Colonial », *Canadian Journal of African Studies / Revue canadienne des études africaines* 3 (3), 01.01.1970, pp. 563-576.
- FRANGVILLE Vanessa**, « Négocier les identités ethniques dans « Le Projet sur le cinéma non-han » : le cas du micro-film de Yang Rui sur les Wa du Yunnan », *Cahiers d'Extrême-Asie* 23, 2014, pp. 201-235.
- « Pema Tsenden's The Search: the making of a minor cinema », *Journal of Chinese Cinemas* 10 (2), 03.05.2016, pp. 106-119.
- GAERTNER Julien**, « Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français. 1995–2005, retour sur une décennie », *Confluences Méditerranée* 55 (4), Paris, 2005, pp. 189-201.
- GAO Huanjing**, « 差异的表征——少数民族媒介形象的符号学解读 [Caractérisations des différences : Interprétation symbolique des images médiatiques des ethnies minoritaires] », *Youth Journalist* (01), 2014, pp. 50-51.

- GAO Yue**, « 论广春兰与她的新疆少数民族题材电影 [Discussion sur Guang Chunlan et ses films sur les non-Han du Xinjia] », *Journal of Xinjiang University of the Arts* 8 (2), 2010, pp. 60-62.
- GASTAUT Yvan**, « Milieux politiques, immigration et Coupe du monde 1998 de football : la parenthèse enchantée », *Migrations Société* 110 (2), Paris, 2007, pp. 141-151.
- « Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration. Les représentations de l'immigré dans les films français (1970-1990) », *Hommes & Migrations* 1231 (1), 2001, pp. 54-66.
- GLADNEY Dru C.**, « Representing Nationality in China: Refiguring Majority/Minority Identities », *The Journal of Asian Studies* 53 (1), 1994, pp. 92-123.
- HE An**, *À la recherche d'une diversité dans l'unité : le passé, le présent et l'avenir de la Chine multiethnique*, Université de Montréal, 2017.
- LASSOUED Hassiba**, « Le Français d'origine maghrébine face au prisme médiatique », *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature* 65 (1), 01.12.2005.
- LUO Kunjin**, « 框架理论下“少数民族”议题的媒介呈现 [Représentation médiatique des “ethnies minoritaires” sous la théorie du cadrage] », *Contemporary Communication* (05), 2012, pp. 98-99.
- MA Rong**, « 从王桐龄《中国民族史》谈起 :我国 30 年代三本《中国民族史》的比较研究 [Analyse comparative sur trois livres intitulés “Histoire de l'ethnologie de la Chine” : À partir de celui de Wang Tongling] », *Journal of Peking University (Humanities and Social Sciences)* 39 (3), 05.2002, pp. 125-135.
- MAY Paul**, « Introduction / Les origines du multiculturalisme », in: *Philosophies du multiculturalisme*, Paris, Presses de Sciences Po, 2016 (Références), pp. 7-60.
- PROST Yannick**, « L'Intégration des immigrés en France », *Études* 410 (5), Paris, 2009, pp. 617-626.
- RENAUT Alain**, « Débattre du pluralisme culturel en France », *Le Débat* 186 (4), Paris, 2015, pp. 153-158.
- ZHANG Yuan**, « “多彩”的“他者”:少数民族形象的媒介呈现研究 [L'"autre" "coloré": Études sur les Images médiatiques des Ethnies minoritaires] », *Journal of News Research* 8 (01), 2017, pp. 18-19.

Index des noms

A

ABITA Noée, 114, 120, 121, 124, 125, 140
ABITBOL Sarah, 117
ACQUART Pauline, 59
AFONSO Olivier, 31, 33, 173, 217, 282
AI Lun, 70
AKERMAN Chantal, 86
AMALRIC Mathieu, 133, 137, 138, 140
ANGLADE Jean-Hugues, 133, 137
ANSELME Isabelle, 156
ANSPACH Solveig, 47
ARNAUD Lionel, 193
ATTAL Alain, 133
AUER Thomas, 151
AUGUSTIN Alice, 115
AYADI Naidra, 188
AZEM Manon, 31, 173

B

BACHELARD Gaston, 87, 141
BAILEY J. Michael, 30
BAKER Aaron, 8
BALASKO Josiane, 45
BARBUSSE Béatrice, 117
BARRENA Marcel, 144
BATTAGLIA Jérémie, 236
BAUDRILLARD Jean, 97, 100
BAUER Thomas, 2, 11, 16, 29, 30, 54, 177, 236
BEAUJOUR Michel, 125
BEHKTI Leïla, 133, 182, 184, 185, 186, 187, 189
BELL David, 40
BELOT Sophie, 87, 88
BENCHAOUCHE Fabrice, 45, 174, 175, 222
BENINI Fella, 174
BERRY Marilou, 62
BESCOND Andréa, 127
BEYER Gilles, 116
BIZON Paul-Henry, 117
BLACHÈRE Louise, 31, 59
BLANCHARD Pascal, 176, 177
BLANCHÈRE Louise, 173
BOHUON Anaïs, 6
BOLTANSKI Luc, 237
BONNET Valérie, 13
BONZEL Katherine, 130
BORDEAUX Henry, 56
BOUBLIL Max, 41
BOURDIEU Pierre, 6
BRADFER Fabienne, 183
BRAKNI Rachida, 76, 80, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189
BROOKS Romaine, 84
BURCH Noël, 10, 57, 61

C

CANET Guillaume, 133, 135

CANO Jean-Luc, 31
CASTELAIN-MEUNIER Christine, 137
CATTANEO Peter, 133
CAUDWELL Jayne, 12, 85
CÉARIÉE Clémentine, 216
Céline Sciamma, 49, 87, 88, 89
CHAMBERS Tim, 163, 232
CHAN Gordon, 156
CHAN Peter, 1, 24, 61, 84, 105, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 156, 157, 159, 161, 162, 163, 232, 234, 260, 283, 285
CHEN Yishui, 73
CHEN Zhonghe, 150, 160, 161, 283
CHEN Zhongshi, 39
CHENG Hao, 37, 48, 49
CHETCUTI Natacha, 36
CISSOKO Aya, 172, 177, 178, 214, 283, 284
COLLARDEY Samuel, 174
CONNELL Raewyn, 138
COOKY Cheryl, 63
COOPER Daphné Richet, 96
CORSINI Catherine, 86
COUBERTIN Pierre de, 73
CRÉMIEUX Anne, 85
CROSSET Todd, 118
CROSSON Séan, 8, 66, 68, 116, 151, 177, 204

D

DAFRI Abdel Raouf, 39
DAI Jinhua, 10, 29
DAL Camille, 58
DALMAT Syanie, 117
DAVIOT Tiphaine, 31
DAYTON Jonathan, 153
DE COUBERTIN Pierre, 211
Deji, 202
DEKOBRA Maurice, 56
DELSAHUT Fabrice, 177
DENARNAUD Marie, 181
DEPAUL Jean-Charles, 222
DEPAULE Jean-Charles, 224
DEPP Lily-Rose, 56, 91
DESCOURS Cyril, 77
DÉTIENNE Marcel, 12
DI GIUSTO Stéphanie, 55, 56, 86, 91, 92, 97
DICAPRIO Leonardo, 39
DÔ Marie, 86, 89, 92, 181
DOANE Mary Ann, 51, 98
DOTTIN-ORSINI Mireille, 98
DOUBROVSKY Serge, 124
DOUCOURÉ Maimouna, 19, 55, 179
DUFRENE Margot, 173
DUNCAN Isadora, 55, 56, 91
DURAND-BRAULT Alexis, 113
DURMELAT Sylvie, 175
DUSSOLLIER André, 62

E

EASTWOOD Clint, 5, 76, 204

EFIRA Virginie, 133
EL HOSAINI Sally, 144
EL MECHRI Mabrouk, 16, 69, 186
EL-KADDER Abd, 188
ERGÜVEN Deniz Gamze, 17
ETHIS Emmanuel, 134
EVANS Harriet, 11

F

FABRE Julie, 135
FARHADI Asghar, 185
FARIS Valerie, 153
FAURE Christian, 19, 86, 181
FAVIER Charlène, 24, 124, 112, 113, 114,
115, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126,
127, 231
FENG Xiaogang, 1, 55, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
82, 83, 93, 252, 260, 282
FERNANDES Hugo, 64
FERROUKHI Ismaël, 47, 183, 184, 186, 283
FOÏS Marina, 140
FONTANEL Rémi, 149, 162, 253
FOUCHARD Marc, 19, 186
FOX Jennifer, 113
FRANGVILLE Vanessa, 191, 199
FRATER Patrick, 83

G

GAERTNER Julien, 172
GAILLARD Audrey, 117
GANZ Bruno, 41, 45
GAO Huanjing, 195
GAO Yuer, 57
GARENQ Vincent, 139
GASTAUT Yvan, 172
GAUCHER Julie, 11, 131
GLADNEY Dru C., 169
GOITSCHHEL Marielle, 68
GONG Zhichao, 39
GOU Xiaojuan, 202
GOVARE Maxime, 134
GRAND-CARTERET John, 68
GREAVES Lorraine, 117
GRINDON Leger, 16
GUANG Chunlan, 66, 192, 194
GUANGBUDAO Erji, 235
GUERDJOU Bourlem, 177
GUIDE Vanessa, 40

H

HALL Jillian, 61
HALLARD Julien, 14, 39, 41, 69, 98, 99, 101,
282, 283
HAMDI Nora, 185
HAMIDI Ahmed, 133
HAMIDI Mohamed, 50, 69, 86, 89, 90, 91,
173, 182, 217
HANDS Marina, 41

HANEKE Michael, 17
HANEL Adèle, 59
HARK Tsui, 156, 162
HASKELL Molly, 10
HERNGREN Måns, 133
HIDRI NEYS Oumaya, 8
HIRIGOYEN Marie-France, 117, 118, 121
HOPKINS Stephen, 225
HORAK Laura, 50
HU Xueyang, 106
HUANG Bo, 160
HUANG Nan, 57, 58
HUDSON Hugh, 225

I

IÑÁRRITU Alejandro González, 39
IVANOV Alban, 89

J

JAMES Henry, 85
JAMES Mickie, 61
JEONG Ji-woo, 144
JIAO Qiang, 8
JIMENEZ Cédric, 139

K

KAMEN Paula, 59
KARLYNE Kathleen Rowe, 72
KATERINE Philippe, 131, 133, 137
KECHICHE Abdellatif, 185
Keke, 41, 84, 192, 195, 196, 202, 203, 204,
206, 207, 208, 209, 219, 220, 223, 225, 261,
284
KELLERMANN Annette, 134
KHERICI Reem, 189
KING Billie Jean, 153
KIRBY Sandra L., 117
KLAPISCH Cédric, 19
KUBRICK Stanley, 126
KWAN Stanley, 93

L

LAM Dante, 156, 162
LAMBROSCHINI Julien, 133
LANG Ping, 148, 149, 150, 152, 155, 157, 158,
159, 160, 164, 261, 264, 283
LASSOUED Hassiba, 172
LAU Andrew, 162
LE GALLO Cédric, 134
LE GRAS Gwenaëlle, 10
LE ROLLAND Patrick, 46
LE ROUX Marie-Jeanne, 115
LECONTE Maxence P., 151, 177
LEJEUNE Philippe, 125
LEE Daniel, 161, 162
LEJEUNE Philippe, 125

LELLOUCHE Gilles, 24, 47, 69, 130, 131,
132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 142,
143, 145, 182, 185, 232
LEMÉNAGER Adelin E., 85
LI Na, 76, 156, 157
LI Yan, 48, 49, 282
Li Yinhe, 96, 97
Li Yu, 93, 96
LIANG Bojian, 19, 48, 130
LIEBERMAN Viridiana, 12, 48, 53
LINDER Katharina, 12
LIORET Philippe, 144
LIU Han, 162
LIU Yiti, 42
LOTZ Amanda D., 69
LOUVEAU Catherine, 6, 54
LU Jianhua, 154
LUNEAU-DAURIGNAC Pierre-Emmanuel,
116, 117, 122
LYON-CAEN Judith, 151

M

MA Huilei, 39, 42, 43, 282
MA Li, 70
MA Rong, 193
MAÏGA Aïssa, 187
Mailisi, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 235
MAINGUENEAU Dominique, 98
MAIORANO Sabrina, 85
MAMIKO Masuda, 86
MAO Zedong, 36
MARHOUM Mounir, 174
MAZUY Patricia, 19, 41, 45, 46, 282
MEDDOUR Mounia, 185, 232
MENNESSON Christine, 6, 7, 63
MERAD Kad, 89
MESSNER Michael, 63, 116, 131
MÉTAYER Éric, 127
METTE Anthony, 90
METZ Christian, 14, 157
MIAO Miao, 78
MIDOL Nancy, 54
MIGNON Patrick, 33
MILLER Barry, 59
MORRIS Violette, 29
MULVEY Laura, 10
MUMFORD Lewis, 42

N

N'DOUMBÉ Ambre, 181
NASSAR Larry, 116, 122
NELSON Mariah Burton, 32
NERI Corrado, 13
NEWCOMB Harvey, 139
NGIJOL Thomas, 174
NODELMAN Perry, 201
Novalis, 87

O

O'BRIEN Glenn, 139
Orelsan, 31
OUAZANI Sabrina, 47, 182, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 189, 217, 286

P

PADLEY Maguire, 68
Papi, 35
PARKER Olivier, 133
PEARSON Demetrius W., 11
PÉCHALAT Nathalie, 115
PERREAU Laurant, 144
PHOGAT Greeta, 153
PLANEL Niels, 3, 4
POCIELLO Christian, 6, 19, 76, 173
POELVOORDE Benoit, 133, 135, 137
PRINCE-BYTHEWOOD Gina, 169

Q

QI Jian, 130
QI Jian, 3, 35, 44, 48, 102
QU Vivian, 232

R

Rachilde, 92
RASH Steve, 130
RAZAT Camille, 31
RENIER Jérémie, 114, 125
RESHIT Arzugul, 213
RIDET Philippe, 115
RIVOAL Haude, 31, 136
ROBICHAUD Chloé, 225
ROSEN Marjorie, 10
ROVERO Gisela Kozak, 85
RUDNICKI Jean-Marc, 62, 64

S

SABO Donald F., 131
SACHS Maurice, 56
Saifu, 104
SALLETTE Céline, 50
SAND George, 84
SAOUTER Anne, 100
SAUNOIS Isabelle, 236
SCIAMMA Céline, 59, 60, 86, 87, 88, 89, 92,
97, 144
SEGUIN Tatiana, 86
SÉLIGNAC Hugo, 133
SELLIER Geneviève, 9, 10, 54, 107
SHENJIE Qieyang, 202, 209, 220
SHINOBU Yaguchi, 134
SOCHA Émilie, 126
Soko, 56, 91
SONG Haolin, 134
SONG Yang, 69, 70, 86, 93
STONE Emma, 153
SUCO Sarah, 127

SUDRE David, 12, 53
SUN Huaying, 48
SUN Yu, 154
SWAIN Tania Navarro, 85
SWAMY Vinay, 175

T

TADIÉ Alexis, 77
TANVIER Catherine, 117
TARDON Bruno, 181
TSEDEN Pema, 203
THAMILCHELVAN Balasingham, 135
THIERRY Mélanie, 91
TIWARI Nitesh, 153
TODD Emmanuel, 4
TOMLINSON Alan, 113
TOWNSEND Bud, 130
TRUJILLO Nick, 136
TSEDEN Pema, 203, 205, 208
TU Junyi, 162
TYKWER Tom, 78
TYLIANN Myra, 217

U

ULLIEL Gaspard, 91

V

VALMARY Hélène, 9
VARDA Agnès, 86
VERISSIMO Dany, 32
VEYRAT-MASSON Isabelle, 177
VIEU Cyril, 135

W

WALRAVENS Mina, 98
WALSH Kerri, 63
WANG Jinxin, 57
WANG Shasha, 197
WANG Wang, 34

WARGNIER Régis, 18, 76, 77, 130, 185, 214,
215, 216, 219,
WEI Wei, 95, 96
WEN Muye, 35, 36, 282
WILKES-KRIER Patrick, 151
WILLIAMS Dylan, 133
WILLIAMS Esther, 134
WOJCIK-ANDREW Ian, 201
WOO John, 161
WU Xiaoli, 197, 198
WU Zao, 84

X

XIAN Jia, 73
XIE Jin, 84, 102
XIE Yi, 34, 66
XIONG Huan, 6

Y

YAHUO Xirzat, 48, 130, 192
YORGANCI Ilkay, 113
YOUSSOUF Fathia, 179
YUAN Mengqian, 79

Z

ZACCAÏ Jonathan, 140
ZEMECKIS Robert, 212, 221
ZEMMOUR Éric, 138
ZHANG Chiyu, 69, 70, 86, 93
ZHANG Huanxin, 154
ZHANG Shudan, 208
ZHANG Xincheng, 199
ZHANG Yike, 158
ZHANG Zaizhou, 94
ZHAO Ningyu, 9, 202, 207, 208
ZHAO Yu, 236
ZHONG Chuxi, 78
ZHONG Hai, 48, 146, 192, 197, 198, 199, 200,
201, 284

Liste des tableaux et des illustrations

I – TABLEAUX

Introduction

Tab. 1 Films français.....20

Tab. 2 Films chinois.....21

Chapitre 1

Tab. 3 Présence des coaches masculins et féminins dans les films français et chinois sélectionnés47

Chapitre 7

Tab. 4 Films français dont au moins l'un des personnages principaux est une sportive d'origine africaine173

Chapitre 8

Tab. 5 Liste des films chinois sur les sportives d'ethnies minoritaires194

II – ILLUSTRATIONS

Chapitre 1

- Fig. 1 Affiche de *Girls with balls* d'Olivier Alfonso (2019)32
- Fig. 2 La séduction échouée de Jeanne dans *Girls with balls* d'Olivier Alfonso (2019)33
- Fig. 3 La pilote sur l'affiche de *My people, My country : One for all* de Wen Muye (2019)36
- Fig. 4 Emmanuelle, secrétaire-footballeuse dans *Comme des garçons* de Julien Hallard (2018)39
- Fig. 5 La cérémonie de bienvenue réservée à la villageoise championne du monde (2e à gauche) dans *Shinning feather* de Ma Huilei (2008)43
- Fig. 6 Joséphine la patronne derrière son bureau dans *Sport de filles* de Patricia Mazuy (2011)46
- Fig. 7 L'entraîneuse dans *Fly ! Skating star* de Cheng Hao (2022) (à gauche) et la véritable Li Yan, entraîneuse nationale de Chine49
- Fig. 8 Stéphanie, capitaine de football, dans *Une Belle équipe* de Mohamed Hamidi (2020)50

Chapitre 2

- Fig. 9 Isadora Duncun dansant en robe rouge translucide55
- Fig. 10 Deux tenues de la boxeuse Aya dans *Roaring Youth: Boxing Girl*58
- Fig. 11 Deux scènes voyeuristes dans la salle de douche respectivement dans *Roaring Youth: Boxing Girl* de Huang Nan et Wang Jinxin (2017) et *Naissance des pieuvres* (2007) de Céline Sciamma60
- Fig. 12 Les gros plans sur la main, le derrière, le dos et la poitrine de la catcheuse dans *Les Reines du ring* de Jean-Marc Rudnicki (2013)62
- Fig. 13 Le foyer « Cœur de femmes » dans *Les Reines du ring* de Jean-Marc Rudnicki (2013)64
- Fig. 14 Les réunions familiales respectivement à la fin des *Reines du ring* de Jean-Jacques Rudnicki (2012) et de *A Girl of archery village* de Guang Chunlan (2013) ..67
- Fig. 15 Une affiche de *Never say die* de Song Yang et de Zhang Chiyu (2017)70

Chapitre 3

- Fig. 16 Le corps du boxeur habité par l'âme d'une journaliste dans *Never say die* de Song Yang et Zhang Chiyu (2017)72
- Fig. 17 *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2011) et *Youth* de Feng Xiaogang (2017)77
- Fig. 18 Xiaoping dansant lors de la douche dans *Youth* de Feng Xiaogang (2007)79
- Fig. 19 La posture d'appel à l'assaut dans *Youth* de Feng Xiaogang (2007)80

Fig. 20 Xiaoping dansant en état confusionnel dans <i>Youth</i> de Feng Xiaogang (2017)	82
Fig. 21 Au-dessus et en dessous de la surface d'eau dans <i>Naissance des pieuvres</i> de Céline Sciamma (2007)	88
Fig. 22 Ma Xiao (avec l'âme d'Edison dans le corps) dans les bains publics des femmes dans <i>Never say die</i> de Song Yang et Zhang Chiyu (2017)	93
Fig. 23 Un prostitué, son client masculin et le proxénète : photo tirée de <i>Bian Er Chai</i> , roman chinois d'un auteur anonyme paru en 1639	95
Fig. 24 Entretien de Jeanne Simone dans <i>Comme des garçons</i> de Julien Hallard (2018)	99
Fig. 25 Maillot de football pour femme dans <i>Comme des garçons</i> de Julien Hallard (2018)	101
Fig. 26 Liu Li sur le podium du défilé dans <i>Tae Kwon Do</i> de Mailisi (2004)	102
Fig. 27 Liu Li (la troisième à gauche) au sein de l'équipe nationale dans <i>Tae Kwon Do</i> de Mailisi (2004)	104
Fig. 28 Les deux dernières scènes de <i>Tae Kwon Do</i> de Mailisi (2004)	106
Chapitre 4	
Fig. 29 Affiche de <i>Slalom</i> de Charlène Favier (2020)	114
Fig. 30 Fred prend les mesures de Lyz dans le bureau dans <i>Slalom</i> de Charlène Favier (2020)	120
Fig. 31 La première image du responsable de la section ski études à travers une fleur de lotus en cristal	123
Fig. 32 Lyz regardant sa piste après un slalom	128
Chapitre 5	
Fig. 33 L'équipe de la natation artistique masculine dans <i>Le Grand Bain</i> de Gilles Lellouche (2018)	133
Fig. 34 Les nageurs confiant leurs ces faiblesses et frustrations dans le sauna	138
Fig. 35 Delphine tombée dans l'eau dans <i>Le Grand Bain</i> de Gilles Lellouche (2018)	143
Fig. 36 Les nageurs unis sous l'eau dans <i>Le Grand Bain</i> de Gilles Lellouche (2018)	145
Chapitre 6	
Fig. 37 Une affiche de <i>Leap</i> de Peter Chan (2020)	148
Fig. 38 Gong Li dans <i>Leap</i> de Peter Chan (2020), à gauche, et la véritable volleyeuse, à droite	150
Fig. 39 Les hauts et les bas de l'équipe de Chine féminine de volley-ball en réalité et dans <i>Leap</i> de Peter Chen (2020)	151
Fig. 40 Une affiche propagandiste des années 1980	155
Fig. 41 L'entraîneuse Lang Ping et sa jeune volleyeuse Zhu Ting dans <i>Leap</i> de Peter Chan (2020)	158

Fig. 42 — Malaise de Lang Ping après avoir aidé les volleyeuses américaines à vaincre l'équipe chinoise aux Jeux olympiques en 2008 de Beijing, dans *Leap* de Peter Chan (2020) 160

Fig. 43 Chen Zhonghe prend une cuisse de poulet réservée aux joueuses dans la bande-annonce, une scène finalement retirée du film..... 162

Chapitre 7

Fig. 44 La coiffure courte de Naïma dans *Timgad* de Fabrice Benchaouche (2016) 177

Fig. 45 Aya Cissoko boxant dans une ville africaine, scène inaugurale de *Danbé, la tête haute* de Bourlem Guerdjou (2014) 180

Fig. 46 L'affiche américaine de *Mignonnes* de Maïmouna Doucouré (2020)..... 182

Fig. 47 Affiche de *Mica* d'Ismaël Ferroukhi (2020)..... 186

Chapitre 8

Fig. 48 L'archère sur le fond d'un tambour traditionnel dans *A Girl of archery village* de Guang Chunlan (2013) 196

Fig. 49 Représentante de l'ethnie *Miao* à la 11^e Assemblée populaire nationale de Chine 197

Fig. 50 Contraste entre le terrain de sport spartiate à Xihai et la salle d'entraînement moderne de l'équipe nationale dans *40 000 Kilometers* de Keke (2017) 198

Fig. 51 Affiche de *Running like wind* de Zhong Hai (2017) 200

Fig. 52 La cérémonie pour la levée du drapeau chinois dans *Running like wind* de Zhong Hai (2017)..... 202

Fig. 53 L'affiche de *40 000 Kilometers* de Keke (2017) 205

Fig. 54 L'entraîneur d'ethnie *Han* sous le drapeau national de la Chine 209

Chapitre 9

Fig. 55 Course de Minaer de l'enfance à l'adolescence dans *Maimaiti's 2008* de Xirzat Yahup (2008) 215

Fig. 56 Aya Cissoko et son amie fuyant l'agent de sécurité dans *Danbé, la tête haute* de Bourlem Guerdjou (2015) 216

Fig. 57 La coureuse Leïla dans *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2010)..... 218

Fig. 58 Course à trois jambes dans *Maimaiti's 2008* de Xirzat Yahup (2008)..... 219

Fig. 59 Courses en parallèle dans *La Ligne droite* de Régis Wargnier (2011) et *40 000 Kilometers* de Keke (2017) 221

Fig. 60 Baskets peints dans *Timgad* de Fabrice Benchaouche (2016) 224

Fig. 61 Les anciennes et nouvelles chaussures de Quyangji dans *40 000 Kilometers* de Keke (2017) 225

Fig. 62 *Hello ! Bikini* de Mai Lisi et Guangbudao Erji (1989) 237

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
PREMIÈRE PARTIE : Entre masculin et féminin	25
Chapitre 1 : L'impasse du mimétisme masculin	29
Introduction	29
1/ Stéréotypes du garçon manqué	30
2/ La Femme rurale ou l'éloge de la simplicité	38
3/ Les dominatrices : patronne, entraîneure, capitaine	43
Conclusion	51
Chapitre 2 : Les canons de la tradition	53
Introduction	53
1/ Le corps érotisé	54
2/ La femme au foyer : fille-épouse-mère	63
3/ Une participation sportive tournée en dérision	67
Conclusion	73
Chapitre 3 : Briser la bicatégorisation sexuelle	75
Introduction	75
1/ À la conquête d'un repositionnement social	76
2/ Le lesbianisme dans le monde sportif : une absence chinoise ?	84
3/ Les athlètes séductrices ou la redéfinition du charme féminin	97
Conclusion	106
DEUXIÈME PARTIE : Coaching à la frontière des genres	109
Chapitre 4 : Le « slalom » de Charlène Favier	113
Introduction	113
1/ Un contexte favorable à la parole féministe	115
2/ Le triple carcan du silence	118
3/ Une ouverture douloureuse du dialogue	124
Chapitre 5 : « Le grand bain » des sexualités	131
Introduction	131
1/ Une époque de diversité sexuelle	132
2/ Une déconstruction de la masculinité	137
3/ Une métaphore aquatique de l'existence	141
Conclusion	145
Chapitre 6 : Le « Leap » d'une entraîneure féministe	147
Introduction	147
1/ La sensibilité féministe dans les biopics	148
2/ Une entraîneure anti-institutionnelle	154

3/ Une négociation difficile	158
Conclusion	164
TROISIÈME PARTIE : Focus sur les minorités ethniques	167
Chapitre 7 : Les sportives françaises issues de l'immigration	171
Introduction	171
1/ Les stéréotypes souvent dévalorisants	173
2/ Repenser l'identité ethnique	178
3/ Rachida Brakni, Leïla Bekhti et Sabrina Ouazani : des actrices à l'image de leur personnage	184
Conclusion	190
Chapitre 8 : Les films d'ethnies chinoises : une question de point de vue	193
Introduction	193
1/ Sportives d'ethnies minoritaires : réalité et représentation	194
2/ <i>Running like wind</i> : la légende d'une sauveuse <i>han</i>	199
3/ <i>40 000 Kilometers</i> : une métaphore de la domination Han	204
Conclusion	211
Chapitre 9 / Courir pour exister : une voie universelle	213
Introduction	213
1/ Un sentiment d'affranchissement	214
2/ S'ouvrir au monde	218
3/ Les chaussures « parlent »	223
Conclusion	227
CONCLUSION GÉNÉRALE	229
FILMOGRAPHIE	241
BIBLIOGRAPHIE	245
INDEX DES NOMS	271
LISTE DES TABLEAUX ET DES ILLUSTRATIONS	277
TABLE DES MATIÈRES	285

L'Image de la sportive au XXI^e siècle dans les cinémas français et chinois

Résumé

En ce début du XXI^e siècle où les mouvements féministes gagnent en envergure et en profondeur, les cinéastes tentent de proposer une nouvelle image de la sportive plus en phase avec les aspirations sociétales. En effet, les personnages qu'ils campent progressivement dans leurs fictions se libèrent des stéréotypes sexués, transcendant ainsi les archétypes du « garçon manqué » ou de l'« éternel féminin ». À l'écran, ces femmes athlétiques se démarquent par leur diversité et incarnent tout aussi bien un militantisme féminin, une ascension sociale, une revendication identitaire, une dénonciation d'abus sexuel ou encore une expression ethnique. Cette transformation contemporaine du regard cinématographique reflète l'engagement renouvelé de plusieurs scénaristes et réalisateurs qui, désormais ancrés dans une approche intersectionnelle, reconnaissent non seulement les spécificités de chaque individu mais aussi celles propres à chaque nation. À travers une analyse comparative de vingt-trois films français et vingt-deux films chinois, cette thèse s'attèle à examiner la reconstruction en cours de l'imaginaire collectif sur la femme sportive, afin d'appréhender l'évolution des mentalités du temps présent. Elle met en évidence un cinéma français qui démantèle graduellement la masculinité (ou la féminité) hégémonique, et un cinéma chinois qui, de manière beaucoup plus discrète, conteste la suprématie du régime communiste sur les individus.

Mots-clés : Sportive, Cinéma, France, Chine, genre

The Image of the Female Athlete in the 21st Century in French and Chinese Cinemas

Abstract

In the early 21st century, as feminist movements gain momentum and depth, numbers of filmmakers endeavor to present a novel portrayal of the female athlete that resonates with societal aspirations. Indeed, the characters they progressively depict in their narratives break away from gendered stereotypes, thus transcending the archetypes of the “tomboy” or the “eternal feminine”. On screen, these sportswomen distinguish themselves through their diversity, embodying facets such as feminist activism, social advancement, identity assertion, denunciation of sexual abuse, and even ethnic expression. This contemporary transformation of cinematic perspective reflects the renewed commitment of numerous screenwriters and directors who, now firmly rooted in an intersectional approach, recognize not only the specificities of each individual but also those of each nation. Through a comparative analysis of twenty-three French films and twenty-two Chinese films, this thesis undertakes the examination of the ongoing reconstruction of the collective imagination surrounding the female athlete, with the aim of comprehending the evolution of contemporary attitudes. It highlights a French cinema that gradually dismantles hegemonic masculinity (or femininity) and a Chinese cinema that, in a more subdued manner, challenges the supremacy of the communist regime over individuals.

Key words : Sportswoman, Cinema, France, China, Genre