

Équipe Québec*

par Thomas Waugh

Les liens d'amitié et de camaraderie masculines noués dans la vie privée, le travail ou le loisir ont été les thèmes cinématographiques les plus souvent abordés dans le cinéma québécois, aussi bien commercial que parallèle, qu'il soit de fiction ou documentaire. À telle enseigne que Chantal Nadeau et d'autres commentateurs et commentatrices ont critiqué de façon répétée l'équation absolue faite entre le masculin et le national dans le discours du cinéma québécois sur les identités et les cultures nationales.¹ Plusieurs films issus de cette tradition ont canalisé leurs préoccupations homosociales dans des mythologies sportives. Le hockey et la chasse en particulier sont les deux activités les plus souvent associées au caractère national québécois aussi bien dans les milieux populaires que dans la littérature savante. Mais les sports de combat aussi exercent une fascination pérenne sur les cinéastes québécois, et un nouveau documentaire important sur la boxe semble apparaître tous les cinq ans. Ces sports refont sans cesse surface dans les films québécois : ils ont été des sujets d'analyse explicites dans les essais documentaires qui ont marqué la première vague cinématographique de la Révolution tranquille — Gilles Groulx couvre respectivement la boxe et le hockey dans *Golden Gloves* (1964) et *Un jeu si simple* (1964), tandis que *Le sport et les hommes* (1961) d'Hubert Aquin inclut le hockey dans son

* Traduction de Jean Antonin Billard. La version anglaise de cet article va paraître dans : Thomas Waugh, *The Romance of Transgression in Canada : Queering Sexualities, Nations, Cinemas*, McGill-Queens University Press, 2006.

¹ Chantal Nadeau. « Barbaras en Québec : Variations on Identity », p. 197-211.

enquête interculturelle sur cinq sports et que *La lutte* [1961] fait l'objet d'un film collectif. Les sports inspirent aussi des œuvres narratives. Ils sont l'un des motifs thématiques de *Un zoo la nuit* (Jean-Claude Lauzon, 1987, la chasse) ; dans *Le temps d'une chasse* (Francis Mankiewicz, 1972, la chasse) ou dans cette véritable épopée nationale des années 1980, la série *Lance et compte* (Jean-Claude Lord, 1986, 1989, le hockey), les sports apparaissent comme un univers culturel autonome et constituent le principal centre d'intérêt narratif. Le succès cinématographique *Les Boys* (1997), et ses suites I et II à peine moins populaires (le tout dirigé par Louis Saïa et co-scénarisé par Marc Messier, 1998-2001), combinent deux mondes culturels, le hockey et la comédie cinématographique populaire ; ou, si l'on préfère, c'est le mariage de l'iconographie culturelle du sport dit national avec celle de la comédie populaire des années 1990, populiste et masculiniste. Cette combinaison, qui met en jeu toute la force du *star-system* de la télévision québécoise, a soutenu, presque à elle seule, l'industrie québécoise du cinéma pendant une dizaine d'années. Au Canada anglais les traditions cinématographiques sont moins directement branchées sur une culture populaire, cohésive et continue, et la tradition de l'homosocialité sportive au cinéma est plus discontinue, hésitante, mais aussi obsessive.

Je me concentrerai d'abord sur le Québec, de façon disproportionnée peut-être, et je mettrai *Les Boys*, un film à succès sur le hockey, en relation, de manière quelque peu inconvenante, avec deux documentaires plus anciens, *Golden Gloves* (Gilles Groulx, ONF, 1961), et *La bête lumineuse* (Pierre Perreault, ONF, 1982), un documentaire qui fait autorité pour la chasse à l'orignal dans la forêt boréale québécoise. De la manière dont ils cristallisent la crise de la masculinité et dont ils explorent, plus ou moins consciemment, les éruptions de violence et de désir dans la ligne de la mâlitude, ces trois films sont plus ou moins représentatifs du corpus international diversifié des films de sport. Effectivement, la façon dont *Les Boys* naviguent à la frontière de l'homosexualité et de

L'homo-érotisme sur la patinoire suit si précisément la trace des anciens documentaires sur la boxe et la chasse qu'on a l'impression d'une sorte de curieux *remake* qui, quarante ans plus tard, se trouve entre le film de genre, l'iconographie sportive et les succès de box-office. Une dynamique profonde doit être en jeu !

Avant d'aller plus loin, quelques mots sur ces trois films. *Golden Gloves* a été le chef d'œuvre du premier cycle des essais du « cinéma direct » réalisés par la nouvelle équipe française de l'ONF au cours des premières années qui ont suivi l'ouverture de ses nouveaux quartiers généraux à Montréal en 1957. Ce film, du virulent génie du groupe Groulx (1937-1994), met en scène de jeunes aspirants boxeurs appartenant à la classe ouvrière urbaine de Montréal, à savoir un noir anglophone, Ronald Jones, et un blanc francophone garçon de taverne, Georges Thibault, et on les suit jusqu'à leurs premiers matchs importants.

Dans *La bête lumineuse*, Pierre Perrault délaisse un cycle nationaliste axé sur le Québec rural et les cultures aborigènes pour porter une attention explicite aux rituels contemporains de socialisation mâle d'une génération plus jeune, plus urbaine et moins prolétarienne. Ce film suit un groupe de chasseurs d'orignal dans leur camp de chasse à Maniwaki pendant les deux semaines que durera leur poursuite de l'insaisissable « bête lumineuse ». Comme d'habitude, Perrault introduit des éléments catalytiques dans le monde profilmique, à savoir l'intellectuel-poète et chasseur novice Stéphane-Albert, dont l'initiation tourmentée au monde de la chasse et la relation en dent de scie, non seulement avec l'inatteignable orignal mais aussi avec son ami Bernard, un chasseur chevronné, constituent le cœur du récit.

Les Boys, dernier film, brisa tous les records de box-office au Québec avec son récit mettant en scène une équipe de hockey de la ligue mineure : « Les Boys », un mélange de mâles blancs québécois *pure laine* qui va du chirurgien cardiologue à

l'assistant social ou au rocker cocaïnomane. L'équipe, sponsorisée par *la brasserie* éponyme du quartier, propriété de son entraîneur avunculaire Stan, se bat contre les machinations du gangster Méo pour s'emparer de l'affaire et, finalement, l'emporte sur l'équipe d'hommes de main de ce dernier dans une finale exaltante. (Dans les films suivants, les adversaires de la finale des « Boys » incluent les autres « autres » de l'imaginaire québécois, les noirs, les Français et les femmes.)

Arrêtons-nous d'abord à l'action narrative de ces trois films, puis à l'appareil discursif enveloppant cette action. Certes, il s'agit là d'une dissociation artificielle puisque le discours ne colle pas toujours à l'action, mais elle me permettra de mieux dépister dans ces films les formes génériques parallèles des éruptions de violence, d'abjection et de désir, et de leur endiguement. Les interprétations psychanalytiques traditionnelles du sport, que ce soit au sujet du corps érotisé de l'athlète ou des économies libidinales du contact et du combat, des équipements et des uniformes, de la pénétration territoriale et des buts — en tant que sublimation ou déni ou jouissance totale — ont été si incontestablement absorbées dans la culture populaire que le développement presque explicite de ces idées dans la lignée du poing-pénis de *Raging Bull* (1980) provoque à peine un débat critique. Dans les films courants, la phallicisation des activités sportives de groupe va sans dire : la boxe, la chasse et le hockey respectivement sont si étroitement entremêlés de sensualité corporelle et de sexualité conquérante, de victimisation et de sublimation, de punition et de tordage de bras de classe, que ces éléments y sont indémêlables.

Golden Gloves est le plus spontané de ces trois films, gage sans doute d'une époque plus innocente. Mais qui aurait pu ne pas avoir conscience, même en 1961, de l'intimité physique des rapports de la caméra avec les jeunes boxeurs, forts et tendres à la fois, et leurs partisans ? Dans la séquence d'ouverture virtuose qui dure presque cinq minutes, la camé-

ra à l'épaule se promène lentement tout au long d'une rangée de jeunes aspirants boxeurs torses nus et en short ; elle scrute sans vergogne leurs yeux vulnérables, puis plonge sur le gymnase où un petit groupe de boxeurs s'entraîne, s'engageant spontanément dans le feu de l'action. Alors que les athlètes feignent, dansent à la corde, s'étirent et sautent, la caméra interagit avec les mouvements de très près et, jouant le rôle de partenaire de l'athlète, capte brillamment le torse qui s'offre à elle, les jambes écartées, l'entrejambe souvent au beau milieu de l'écran. La caméra exécute de façon analogue le combat, la danse et le flirt sexuel suivant le circuit intime de l'athlète à son adversaire, à ses supporters. Cette chorégraphie d'ouverture se termine, ce qui n'a rien d'étonnant, dans l'épuisement, le boxeur vu d'en haut, couché sur le dos, les bras écartés, dans une posture « prends-moi » de total abandon.

Dans les deux mouvements qui suivent, Groulx entre en relation avec Jones d'abord et Thibault ensuite et ces relations intimes se développent à la fois au gré d'entrevues et d'observations réalisées en direct. Il serait pertinent de questionner les subjectivités de l'auteur dans ces situations mais il est sans doute trop difficile de se prononcer. Certains de ces éléments d'observation seraient-ils d'une manière ou d'une autre dus à Claude Jutra, le *queer* caché derrière une des cinq caméras citées au générique de ce film (et membre du collectif d'auteurs de *La lutte*) et à son point de vue spectaculaire sur des corps lourds et charnus étroitement engagés dans des simulacres de coït, faisant écho d'étrange manière à un genre majeur d'érotisme gai *softcore* ?² Non pas que Groulx ait eu besoin de l'intercession spéciale de Jutra pour enregistrer la sensualité du corps mâle et de ses engagements dans le combat. En dépit de son orientation hétérosexuelle selon toute

² Le genre « beefcake crypto-lutte pré-Stonewall » est analysé dans mon *Hard to Imagine : Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*. New York : Columbia University Press, 1996, p. 92 ; 258-269.

apparence affirmée, il était de toute évidence capable de regarder et d'apprécier et après tout ne recula pas devant l'occasion de donner aux cinémas canadiens leur première vision frontale prolongée de nudité mâle dans *Entre tu et nous* (1969). De toutes façons, les sensibilités d'auteur *queer* ne sont pas nécessaires pour saper une certaine masculinité monolithique satisfaite d'elle-même, comme nous le verrons plus avant.

Dans *La bête lumineuse*, c'est la chasse à l'orignal qui est constamment phallicisée par la mise en scène documentaire, soit par la fétichisation suggestive des objets tels que les fusils, les arts et les flèches, et le bourgot en forme d'entonnoir, ou la relation pénétrante de la caméra avec la forêt où se cache la cible présumée (parfois un homme nommé Bernard en guise d'orignal, comme Perrault le fait comprendre petit à petit). Soit souvent, de façon littérale, comme lorsque les hommes caressent avec insistance le poil d'un ours abattu (et puis, pour s'assurer que les spectateurs ont bien compris, il est dit qu'une fois qu'on a touché à ça, on ne veut plus jamais toucher à une femme.) D'un bout à l'autre du film, la personnification fortement phallique de la chasse est à la fois avancée et désavouée par le biais d'un humour vulgaire qui semblerait plus approprié dans *Les Boys* et autres films de même acabit : ainsi une pantomime d'un coït anal exécuté par des personnages secondaires en état d'ivresse représente l'obsessive sexualisation de la chasse.

Dans *Les Boys*, l'analogie entre sexe et jeu est également explicite : les joueurs surveillent d'aussi près les points que les uns et les autres marquent dans leurs aventures romantiques que dans leurs matches sur la glace. Et, réciproquement, leurs partenaires sexuelles féminines acclament les hommes dans leur assaut du but – incidemment, le plan « réaction des spectatrices » est la formule la plus souvent utilisée au montage des films de sports hétérosexuels, et vient fausser les données sur la prépondérance masculine dans le public spor-

tif. Mark Simpson fait mention de la dynamique qui anime les spectateurs et les mordus du soccer, et qui se manifeste aussi à l'écran, spécialement dans les films sur la boxe et le hockey. Il parle de « *la difficulté... à établir une nette distinction entre identification et désir, comme on s'y attendrait normalement ... les hommes ne voudraient pas seulement être les footballeurs mais voudraient aussi les posséder...* »³ Dans *La bête lumineuse* comme dans *Les Boys*, le déploiement de prouesses à l'adresse de camarades mâles fait inexorablement partie des activités sportives. Chacun des boxeurs de *Golden Gloves* est entouré d'une coterie de fans mâles en délire. Lorsqu'on croit que Thibault a remporté la victoire vers la fin de *Golden Gloves*, deux de ses copains dans l'arène sont tellement transportés de joie qu'ils s'embrassent sur la bouche.

Des théoriciens *queer* et des féministes ont même poussé les interprétations plus loin en explorant la dynamique anale et masochiste dans la culture des sports mâles. Tandis que Allen Guttman et d'autres parlent de « plaisir pervers » qu'éprouve le ou la culturiste dans sa punition physique⁴, il y a, selon Simpson, un masochisme analogue dans les sports de groupe qui, dans les trois films québécois, éclate à l'écran :

C'est « le but » qui est l'ultime symbole de ce désir. Les formidables manifestations d'affection physique et de jouissance d'hommes à l'égard d'autres hommes... qu'un but marqué peut provoquer sont soit grotesques jusqu'à l'absurde, soit des instants de belle utopie, selon le point de vue qu'on adopte. S'enlaçant, s'embrassant et sautant les uns sur les autres, dans un plaisir délirant, jeunes et vieux expriment pour un instant, dans les limites sacrées du terrain de football, un amour qui est aussi exubérant et irrépressible qu'inconcevable à l'extérieur de ces limites. Il est bien connu que les images que les footballeurs aiment employer pour décrire ce moment sont sexuelles... De fait, le plaisir que le mâle hétéro associe aux buts peut dépasser de loin celui qu'il associe au seul sexe. Car c'est dans la « baise

³ Simpson, *Male Impersonators*, p. 78. Notre traduction.

⁴ Guttman, *Erotic*, p. 152.

du but » que le joueur atteint à la fois le but de sa mâlitude — être un baiseur — *et* la demi-satisfaction de son désir homo-érotique — se faire enculer.

... la valeur des buts est à la mesure de ce qu'ils procurent à celui qui les marque en termes d'adoration masculine : quelques instants où il est au centre de la mire des regards mâles alors que son corps en est la cible... Une jouissance *passive* de sexe et d'intimité mâle...

Mais à la base de cette jouissance, il y a la « douleur » ; il faut voir le découragement et l'humiliation, les yeux baissés de l'équipe perdante et de ses fans... Tous sont devenus, symboliquement au moins, de simples « enculés » que la honte isole tout autant qu'un but marqué peut unir : l'affreux petit secret de l'anus, la vulnérabilité du mâle face à la pénétration a été publiquement mise en évidence. Les bouches des buts de chaque équipe sont la représentation acceptable des orifices mâles qui doivent rester cachés et gardés, d'entrée interdite. « *Si le phallus est essentiellement social, l'anus est essentiellement privé* ». C'est le scénario de la masculinité que met en scène le football, où les buts sont publiquement acclamés comme des victoires phalliques et les défaites perçues comme des hontes privées.⁵

Je ne suis pas tout à fait sûr que la honte de la défaite soit aussi privée que le prétendent Simpson ou Guy Hocquenghem de qui il se réclame, du moins si je m'en tiens au contenu des films, où l'humiliation de la défaite est savourée collectivement comme spectacle public. C'est ce plaisir de la défaite que j'aimerais analyser plus avant. Même une étude comparative — aussi superficielle soit-elle — des films sur le hockey comme celle de Stephen Coles observe que « *Dans les films américains, le héros a lutté contre le destin. Dans les films canadiens, c'est le destin qui broie le héros pour en faire une bouillie sanguinolente* »⁶. Ce que Cole aurait dû ajouter (outre une pe-

⁵ Simpson, p. 79 ; la citation de seconde main est de Guy Hocquenghem. *Le désir homosexuel*. Paris, Fayard, 2000 [1972], p. 96.

⁶ Stephen Cole. « Home Ice : A Comparative Guide to Hockey Movies, Theirs and Ours », p. 32-35. Notre traduction.

tite nuance dans sa comparaison transnationale et un petit brin de sensibilité au problème des déterminismes de classe dans la construction des images des héros du sport), c'est que les héros canadiens jouissent d'être battus à mort – collectivement et publiquement. Il n'est pas nécessaire de souscrire à la thèse de Robert Fothergill selon laquelle la masculinité canadienne est celle du perdant colonisé pour avancer celle du plaisir masochiste d'une défaite collective⁷.

Dans le film sur la boxe, l'humiliation sanguinolente de la défaite sur le ring est particulièrement palpable et se manifeste toujours au montage dans la figure d'un découragement collectif croissant. Bien que les deux héros de Groulx s'en sortent relativement indemnes, la stupeur inconsciente de Clément, l'adversaire que Ronald a mis KO et qui, plus tôt, fanfaronnait entouré de ses partisans confiants, est esthétisée, et la défaite de Georges, due à une technicalité, défaite rendue particulièrement douloureuse par de rapides revers de fortune, débouche sur une note finale de chaos collectif. Les deux documentaires québécois ultérieurs sur le poids-plume Gaétan Hart, *Métier boxeur* (1981) et *Le steak* (1992), ainsi que le plus récent volet de la tradition documentaire sur les boxeurs, *Le ring intérieur* (2002), fort semblable à *Golden Gloves* dans son rapport érotisé entre caméra et boxeur, fétichisent tous le visage ensanglanté de leurs protagonistes prolétaires, martelé pour répondre aux exigences du spectacle. Dans *La bête lumineuse*, Stéphane-Albert est en quelque sorte la cible principale, et plusieurs spectateurs ont commenté la scène où cet intellectuel dans la vraie vie et chasseur novice s'écroule au pied d'un arbre, se soumettant passivement à ses pairs qui, littéralement, lui marchent dessus. Dans une scène à l'intérieur du camp, Stéphane-Albert, Bernard et Michel, un troisième chasseur, tous torse nu et ivres morts, s'adonnent à une orgie de soumission et d'humiliation, à la fois feinte et

⁷ Robert Fothergill. « Coward, Bully or Clown : the Dream Life of a Younger Brother », p. 234-249.

délibérée, avec barbouillage de marmelade, de moutarde et de sirop sur le ventre de bébé, rond et sans poils, de Stéphane-Albert, le tout culminant dans une gifle rituelle au visage du poète. Ceci semble avoir pour effet de susciter une sérénade poétique d'Albert adressée aux cheveux, au visage et aux lèvres du sadique Bernard, qui, évanoui, n'en a cure.

On a souvent qualifié l'équipe des *Boys* de « gang de losers » et on a investi beaucoup d'énergie filmique dans des descriptions excessives de leur plaisir masochiste de perdre. Les trois épisodes se terminent, pour la forme, par une victoire finale, où la soumission a abouti de façon quelque peu invraisemblable à une rédemption – dynamique routinière dans les films de sport de toutes les cultures, de *Field of Dreams* (USA, 1989) à *Lagaan* (Inde, 2001). Mais l'excès masochiste l'emporte habituellement sur une conclusion heureuse, comme en témoigne, dans *Les Boys*, cette mise en scène visuelle des mises en échec auxquelles les joueurs se soumettent sans cesse tout au long de la trilogie, souvent filmées de l'autre côté de la barrière protectrice en plexiglas de façon à ce que le visage déformé du joueur soit dilaté sur l'écran, et son adversaire à l'air de brute placé derrière lui dans la position d'un agresseur anal. Stan, le coach œdipien, reçoit lui aussi sa ration d'extrême humiliation dans son corps : se soumettant à Méo et à sa bande de voyous qui veulent le punir pour une dette impayée, il fantasme de façon perverse et répétitive sur sa jambe qu'ils vont lui casser et accepte ensuite une mise en scène fortement théâtralisée de sa punition, étendu sur le dos, les yeux fermés – une scène se voulant très drôle sans doute mais qui me rappelait *La petite Aurore enfant martyre* dans son esthétisation de la torture. Tout cela sans mentionner les punitions et les crasses que les personnages s'infligent les uns les autres, physiques et verbales, suite interminable de chutes sur le cul et de trahisons. Le sport et la farce sont évidemment, comme je l'ai déjà dit, un parfait mélange, non seulement du point de vue du box-office dominé par les mâles, mais aussi pour inspirer le désir masochiste.

L'ébriété, qui semble être la condition nécessaire pour que ce désir passe à l'acte, n'est pas incongrue à ce propos. Dans les trois films, l'alcool est un sacrement fondamental d'avilissement. Dans *Golden Gloves*, la scène de la taverne est une représentation cinématographique classique de la culture de la classe ouvrière québécoise, soulignant la convivialité des fans de la boxe et de leur idole qui est, ce jour-là, le serveur de la taverne. L'abondante *draft* lubrifie la confrérie homosociale dans son stress pré-combat et nous mène d'abord à un rituel d'humiliation phallique (le pauvre Thibeault renverse son plateau rempli de bières sur sa braguette à la grande joie hystérique de tous) et ensuite, littéralement, à une épreuve de supplice anal (l'opération du siège brûlant, une farce où un copain est choisi comme victime et sous le siège duquel on allume un feu) puis se poursuit par une surenchère d'hilarité infantile, provoquée par des scènes d'arrosage général et des bagarres d'alcoolos. Dans les deux derniers films en particulier, les personnages boivent tous jusqu'à perdre totalement conscience, leur humiliation dans la forêt et sur la patinoire faisant pendant à leur avilissement autour de la table, à leurs orgies de vomissures, de pisse et de dissolution. (Il n'est pas surprenant que le succès à l'origine de la carrière de Saïa et de Messier ait été *Broue* dont les représentations se poursuivent depuis 1979). Ce n'est pas seulement que l'ivresse permette de mettre impunément en scène l'érotisme sous-jacent des rapports homosociaux et sportifs – un vieux cliché des films de sport, de *Slapshot* (1977) à *Personal Best* (1982). L'ivresse constitue aussi une fin en soi, un moyen chimique d'atteindre la dissolution inhérente aussi à la défaite athlétique (être mis hors de combat, écrasé), à la farce (recevoir des tartes à la crème) et à la soumission sexuelle anale (Prends ça !).

Les réflexions de Léo Bersani sur l'attraction des hommes pour l'impuissance et la perte de contrôle semblent faites sur mesure pour ces films :

C'est exactement ce qu'est le phallogentrisme : ce n'est pas avant tout le refus du pouvoir pour les femmes (bien que cela ait évidemment conduit à ça partout et de tout temps), mais surtout le déni de la valeur de l'impuissance pour les hommes comme pour les femmes. Je ne parle pas de la valeur de la gentillesse ou de la non-agressivité, ou même de la passivité, mais plutôt d'une désintégration et d'une humiliation de soi plus radicales...⁸

Bersani se tourne vers Freud pour y prendre appui, reliant cette désintégration à la sexualité, le paraphrasant comme suit :

... le plaisir sexuel survient chaque fois qu'un certain seuil d'intensité est atteint, quand l'organisation du soi est momentanément dérangée par des sensations ou des processus affectifs.

... le sexuel surgit comme « la jouissance » de limites outrepassées, comme la souffrance extatique dans laquelle l'organisme humain plonge momentanément lorsqu'il est « pressé » au-delà d'un certain seuil d'endurance. La sexualité est peut-être une tautologie pour le masochisme...⁹

Et Bataille lui donne aussi un coup de main « *en reformulant ce bouleversement de la personnalité dans le sexe comme une sorte d'avilissement de soi non-anecdotique, comme un masochisme... dans lequel, peut-on dire, on se débarrasse de son moi avec exubérance...* » Bersani poursuit en reliant le masochisme au problème de la politique sexuelle dans le contexte du Pandémique, jusqu'à en venir à affirmer de la même façon que l'acte sexuel d'être pénétré « *possède l'attrait terrifiant d'une perte de l'ego, d'un avilissement de soi* »¹⁰. Ce noyau fondamental du désir sexuel mâle ne peut-il expliquer la puissante synthèse du sport, de la farce et de l'identification narrative que ces films représentent ?

⁸ Léo Bersani. « Is the Rectum a Grave ? », p. 217. Notre traduction.

⁹ Léo Bersani, p. 217.

¹⁰ Léo Bersani, p. 220.

Les *Golden Gloves*, *La bête lumineuse* et *Les Boys* ne sont pas seulement chargés de semblables résonances phalliques et anales mais ils ne cessent d'en parler. Ces films comme d'autres du même genre sont remplis non seulement des rituels brutaux et taciturnes de la masculinité, canalisés dans les structures du sport, la traque d'une proie et le marquage de but, la violence et l'ivresse entre et dans les équipes, mais aussi d'une oralité incessante, le tissu discursif dont la fonction consiste à enjoliver, à justifier, à masquer ou déplacer la dynamique sociale essentielle dans le sport d'équipe, soit la violence ou le désir. L'entraînement sur le ring, l'expédition de chasse et la saison du hockey, les trois suscitent ce que Pierre Perrault appelle « fête de la parole et jeu de la vérité sous la tente... le grand tournoi des paroles où l'âme ne se cache pas »... une « joute ». Les participants, dit Perrault, font montre d'une « extrême tendresse enfantine qu'ils dissimulent mal et dont ils n'arrivent pas à se dépouiller » à travers la texture verbale compliquée des films¹¹. La confessionnalité du cinéma direct, basée sur l'entrevue, dans *Golden Gloves*, se retrouve dans une version raffinée de la même structure, vingt ans plus tard, dans *La bête lumineuse* où le cinéma vécu de Perrault ne se contente pas d'enregistrer la parole mais la sollicite, faisant apparaître explicitement la violence et la sexualité inhérentes en toute chose, de l'entraînement au tir-à-l'arc (l'arc se met à « bander ») jusqu'au voyage vers le campement (dans le convoi des véhicules en route vers le nord, un conducteur dit sur son CB, à celui qui le précède, de mettre la pédale au fond s'il ne veut pas se faire rentrer dans le cul) ou l'écorchement d'un lapin (ce qui permet de se moquer de la queue de Stéphane) ou enfin au leurre de l'original insaisissable pour le mettre à la portée des balles. Dans *Les Boys*, la combinaison de l'art du scénariste et du comique d'impro produit une texture de discours incessant non moins imagée, quoique moins poétique peut-être. Ironiquement, alors que certains

¹¹ Pierre Perrault. *La bête lumineuse*, p. 10-11.

codes de « bienséance » déterminaient encore le discours des protagonistes du film de Groulx en 1961, les deux films subséquents sont des variations d'un théâtre de la cruauté : les insultes homophobes explicites imprègnent le film de fiction du début à la fin mais rarement *La bête lumineuse*, peut-être parce que Perrault les a supprimées lui-même ; paradoxalement, la gamme des interactions grossières, injurieuses et libidineuses est beaucoup moins censurée dans ce documentaire que dans *Les Boys*, film relativement sage qui a le scrupule d'être à peu près politiquement correct dans sa vulgarité.

En insistant sur la part du désir phallique, anal et oral dans ces films, je ne me sers pas nécessairement de la théorie classique, mais quelque peu facile, de Freud concernant les phases de la sexualité infantile, bien qu'il y ait quelque chose qui implique une dynamique fondamentale dans l'infantilisme des films sur la camaraderie masculine dans beaucoup de cultures. L'espace me manque ici pour préciser ma pensée quant à la riche texture de la « *transformation de la sexualité en discours* », selon l'expression de Foucault, dans ces trois films, l'interface action-discours. Mais j'aimerais commenter ce que Perrault a appelé avec perspicacité relativement à son propre film : « les jeux de vérité », une irruption paroxystique de reconnaissance performative du désir, exécutée et maîtrisée ou réprimée, dans de courts moments d'« aveu » cinématographique. Dans *La bête lumineuse*, la montée progressive de la tension culmine, tard dans la nuit, dans une longue confrontation au cours de laquelle Stéphane-Albert (incidemment un homme marié dont on a déjà rencontré la femme et les enfants dans le film) lit un poème d'amour qu'il a écrit pour Bernard. Ce chant rituel qui métaphorise son objet par le vent, la pluie, un grand bouc, un tubercule d'orgasmes et le bleu d'un ciel d'automne ne lui est pas sitôt offert que Bernard le refuse en disant à son auteur et de façon concise ce qu'il peut en faire, via une autre métaphore intéressante, à savoir se le fourrer dans le cul. Perrault comprit

combien inacceptable avait été le geste de Stéphane-Albert, combien inavouable avait été son aveu¹², et en fait le point culminant du film. Mais dans le montage final qui suit, il légitime et dissipe sa honte, récusant ce moment de vérité qui, cependant, ne peut être oublié. Alors que dans le plus ancien classique *Le temps d'une chasse*, le mélange de la chasse, de l'(hétéro)sexualité et de l'initiation homosociale conduisaient à une explosion de violence fatale, Perrault se perd à la fin dans un discours qui dure un quart d'heure.

Les Boys a sa propre scène spectaculaire d'une sortie du placard à l'occasion de l'épreuve paroxystique d'un tir de punition. Le seul (à notre connaissance) personnage gai de l'équipe, un avocat qui n'ose pas s'avouer homosexuel, Jean-Charles – qui, nous l'avons découvert, est le partenaire d'un homme capricieux et efféminé, jaloux de sa participation dans l'équipe –, a l'occasion de marquer le but de la victoire. Une résonance intertextuelle ironique entoure ce personnage puisque l'acteur Yvan Ponton avait un rôle important au cours de la décennie précédente, celui de l'entraîneur castrateur de la LNH dans *Lance et compte*, – une série qui incidemment n'a pas eu son personnage gai avant la dernière saison – et qui en outre n'était pas Québécois, mais Américain, et victime de chantage.

Revenons aux *Boys*. Au moment de la plus grande tension, l'amant de Jean-Charles – ayant surmonté son humeur jalouse face à la dévotion de son conjoint pour ses co-équipiers – arrive sur la patinoire et déclare publiquement son amour sur une immense pancarte plaquée sur le plexiglas et pousse un cri retentissant de sa voix perçante et perverse. Cela arrête le déroulement de la partie, avant d'inciter Jean-Charles à marquer un but filmé de manière spectaculaire au ralenti. Cette sortie du placard imprévue, par la parole et le *namings*, constitue une surprise totale pour ses co-équipiers plutôt ba-

¹² Perrault, p. 10.

lourds qui n'en avaient pas la moindre idée, un moment de crise qui provoque d'abord un malaise puis un ralliement au côté de leur co-équipier. Les « boys » sont soudain devenus invraisemblablement *cool* et ça ne leur fait pas de mal que leur équipe et leur masculinité aient été rachetées par un paria qui était l'un des leurs. Une façon nette et directe d'effacer narrativement tout le stress qui avait été accumulé autour de la sexualité et du genre dans le film. Le personnage de l'amant est très agaçant, l'ensemble n'est pas très bien fait, mais les relations sexuelles des joueurs hétérosexuels ne sont guère mieux réussies. Car la spécialité de Saïa et de Messier, c'est clairement l'homosocialité et non l'état conjugal, qu'il soit hétéro ou homo.

Dans *Golden Gloves*, cette dynamique est plus discrète et même triviale, peu perceptible en 1961, et désamorcée par le montage. Le triomphe de Jones sur son adversaire trop sûr de lui conduit, semble-t-il, à un triomphe semblable de Thibeault, le grand espoir blanc pure laine, mais cette victoire finale est immédiatement renversée par l'arbitre castrateur qui annonce sa disqualification. Thibeault quitte le ring, humilié et hagard, sans même ressentir le trauma rituel de la défaite, avec un gémissement et non un coup violent. C'est à ce moment que l'on assiste à ce baiser, mentionné plus haut, ce baiser échangé par deux de ses supporters de même sexe, incongrûment inséré là comme pour nous distraire de ce moment de découragement. S'agit-il d'une dissonance transitoire et logique (étant donné que les copains de Thibeault ne pourraient quand même pas fêter de façon si primesautière ce moment d'humiliation) que saisit Groulx, le réalisateur-monteur ayant un urgent besoin de changer de plan, ou est-ce une façon de reconnaître inconsciemment ou consciemment des courants sous-jacents dans cet univers entièrement mâle soigneusement réglé (après une prépondérance de plans de coupe conventionnels montrant des spectatrices, jolies mais statistiquement non significatives) ? Hasard, railerie ou clin d'œil ? Inconscient, aimable ou conspirateur ?

Dans chacun des films respectifs, ces trois passages offrent des moments uniques de franche confrontation narrative avec la dynamique du désir, des moments qui percent le tissu de la dissimulation verbale, placés par le monteur et le scénariste comme points culminants de la narration ou, dans *Golden Gloves*, comme dénouement furtif. Dans le cas des *Boys* et des récits grandement dramatisés et artificiels du cinéma populaire, la déclaration d'amour faite en public célèbre une identité sociale stigmatisée, tant pour celui qui la fait que pour son destinataire, mais elle n'est pas sitôt émise qu'elle est récupérée et démentie. Cette *gang de losers* est peut-être vulgaire et sexiste mais ce ne sont pas des homophobes et ils sautent immédiatement sur leur seul co-équipier qui parle peut-être pour eux tous, pour le faire taire et l'ostraciser, alors qu'il remarque que ça explique pourquoi Jean-Charles ne voulait pas aller au club de danseuses nues après la partie ... et dire qu'ils avaient tous été sous la douche avec ce gars-là pendant des années ! En fait, l'homo-phobe est le lâche qui a refusé de participer à l'action dans tous les matches, et la sortie du placard de Jean-Charles, paradoxalement, ne rachète pas seulement leur jeu mais aussi leur masculinité. L'habileté de cette acrobatie idéologique n'a d'équivalent que celle du scénariste qui transforme son lâche avocat non seulement en un marqueur de but victorieux et en meilleur joueur de l'équipe, mais encore en un dur qui, à son tour, humilie le gangster en lui infligeant une douche phallique et une prise de gorge anale, et organise pour lui-même une punition masochiste qu'il n'avait pas volée, et dans les toilettes qui plus est. Dans les deux épisodes suivants, les scénaristes se désintéressent du joueur de hockey *queer* qui, à bien des égards, apparaissait comme le héros de la première partie. Ayant ainsi exorcisé et apprivoisé la terreur de la diversité sexuelle, les intrigues qui suivent peuvent continuer à poursuivre la réconciliation œdipienne et l'autoflagellation masculine.

Chose intéressante, le jeu de la vérité est inversé dans la deuxième partie, qui se déroule trois ans plus tard, dans une scène que j'ai trouvée hilarante en dépit de ma méfiance idéologique. Guy, agent immobilier à la langue bien pendue et don Juan maladroit, est entraîné dans un déjeuner de sortie de placard en compagnie de sa mère, une femme compréhensive qui dit qu'elle sait qu'il est gai et que c'est ok et qu'elle aime les beaux culs elle aussi, et qu'il est temps de l'avouer et qu'elle l'aime de toute façon, sourde à ses protestations (aurait-elle vu *Les Boys I* ?). Tout ça mène à ce que Guy affirme son hétérosexualité d'une voix agitée et de plus en plus véhémente, ce qui finalement saisit les clients du restaurant et fait écho à la scène précédente. Là encore, un élément d'intertextualité est inextricable, car Patrick Huard, humoriste populaire et notoirement connu comme étant un homme à femmes, a fait carrière en faisant semblant d'être gai, au moins dans un succès de box-office, *J'en suis* (Claude Fournier, 1997), où avec son copain Roy Dupuis, la coqueluche du jour, ils doivent faire semblant d'être gais pour obtenir un boulot. Cette sale histoire qui, selon les critiques unanimes, était « imbuvable »¹³, a été tramée par un réalisateur exécrationnel qui a fait fortune en vendant depuis trois décennies des blagues homophobes nauséabondes et, qui plus est, nulles, et a été jetée à la figure du public gai. À partir de cette idée, le film s'ouvre sur une longue et très sexy séquence de lutte entre Huard et Dupuis, suivie d'une scène de douche, filmée de face et encore plus sexy, avec les *deux straights* tramant leur pathétique intrigue. Autrement dit, *Les Boys* n'était pas le premier film à associer la sexualité *queer* à la culture du sport, et le marché du cinéma a fait appel à des contorsions narratives bien plus acrobatiques que les contorsions idéologiques : dans *Les Boys*, le spectre de l'abjection anale est mis en scène et nommé tout au long mais aussi exorcisé dans son dénouement comique spectaculaire politiquement correct, ce

¹³ Caroline Barrière, « La virilité sur patins », p. A 4.

soudain parachutage du héros *queer* rédempteur et l'in vraisemblable proclamation d'une communauté homosociale qui en résulte. Les femmes critiques de cinéma détestèrent généralement l'entreprise, mais ça n'a pas dissuadé une foule de spectateurs de voir le film.¹⁴

Circonscrire les déchirures de la masculinité est tout aussi difficile dans la non-fiction. Dans *Golden Gloves* – qui est non seulement pré-*queer* mais même pré-féministe –, le spectre du désir tel que mis en scène dans la chorégraphie d'ouverture et dans le baiser final est en dernier ressort absorbé dans le tourbillon d'autres discours, de la forte affirmation nationaliste au sentiment naissant de la découverte technologique à la mélancolie populiste issue de la solidarité de classe de Groulx. Dans *La bête lumineuse*, la déclaration d'amour ambigu mais vraisemblablement homosexuel faite dans le cadre du monde profilmique catalysé provoque un malaise de la part du groupe et une violence verbale de la part du bien-aimé, en plus de la honte et du repentir de la part du poète. *La bête lumineuse* n'est pas une comédie en dépit des blagues qui émaillent le film car les joutes oratoires vont beaucoup trop loin, et la lacération du désir et de la honte transforme ce texte sur le droit du mâle en un troublant mélodrame d'abjection masculiniste, mais sans le dénouement cathartique du drame.

¹⁴ Outre Barrière, les deux dissidentes les plus influentes face au phénomène des *Boys* furent des critiques de quotidiens montréalais, Odile Tremblay (« *Les Boys* et moi », *Le Devoir*, le 23 décembre 1998, p. B 15) et Nathalie Petrowski (« La broue des *Boys* », *La Presse*, le 15 décembre 1998, p. C 13). Celle-ci tempère son dédain en admettant que le film reflète la réalité québécoise où « [...] il faut nécessairement passer par la broue et le hockey, les deux mamelles fondatrices de notre imaginaire [...] l'inconscient collectif québécois n'a toujours pas dépassé le stade oral de la bière consommée dans une taverne ou cuvée dans un vestiaire. [...] l'inconscient collectif québécois se projette encore dans ces temples en faillite, à travers des personnages de losers, qui patinent sur leurs bottines [...] avec cette impuissance collective à s'élever au-dessus de notre petite misère [...] Cette impuissance est encore ce qui définit la société québécoise. C'est pourquoi on peut difficilement dénoncer un film qui nous reflète si bien. »

Mise à jour

Rien n'indique que la trajectoire sinueuse des récits sportifs va ralentir, que ce soit au Canada anglais ou au Québec, au cours de la prochaine décennie. De nouveaux documentaires importants sur les sports de combat sont soudainement apparus et ont eu un auditoire important dans les programmes tant français qu'anglais de l'Office national du film (ONF). *Le ring intérieur* (Dan Bigras, 2002) et *The Last Round* (Joseph Blasoli, 2003) sur la boxe confirment l'écho durable que les histoires de sport trouvent dans la communauté des producteurs hétérosexuels et dans l'audience correspondante. *Le ring intérieur* constitue un progrès sensible en ce qu'il reflète la diversité culturelle croissante au Québec (la plupart des boxeurs sont d'origine haïtienne) et en ce qu'il fait évoluer l'esthétique du documentaire d'auteur vers une plus grande diversité (et des budgets plus imposants). Après une rencontre personnelle entre le réalisateur-chanteur et ses sujets boxeurs, et en particulier Charles Ali Nestor, un champion de l'un des sports de combat naissants, le film dévie complètement dans différents discours, en partie une histoire d'amour homosocial entre le réalisateur et le sujet, en partie une analyse sociale de la trajectoire biographique de Nestor en tant que jeune délinquant racheté par le sport, une présentation médiatique du nouveau circuit, et en partie encore une esthétisation – sinon une érotisation – du corps, du mouvement et du conflit. Quoi qu'il en soit, le film dérange, se perdant dans une sorte de mystification masculiniste sans nuance de la violence et de la colère. Le commentaire en voix off et à la première personne de Bigras, s'adressant à Nestor, le résume très bien :

On vient se battre un peu... Nos cœurs se rouvrent...

Pour moi l'indécence elle n'est pas dans le combat.

J'ai vu plus d'indécence dans la violence du silence, le silence qui engendre la tristesse,

la tristesse qui engendre la colère.

Est-ce qu'on a le droit à sa colère?

Pis qu'est-ce qu'on fait avec?

Je connais bien ma colère. Je m'en sers beaucoup.

C'est avec beaucoup de colère que j'ai tout fait. Je me suis détruit et je me suis reconstruit avec la même colère. Mais la ligne entre la saine colère et la destructrice est-elle si bien définie que ça?

Amour haine amour haine.

Est-ce qu'on peut vivre avec l'un puis se débarrasser de l'autre?

Le film de Bigras partage le populisme typique intrinsèque à tous les films de sport québécois, avec cette intense conscience de classe, teintée de nationalisme qui les distingue de leurs équivalents canadiens-anglais – sans parler de leurs pareils hollywoodiens comme *Fight Club* (1999). Son indulgence complice face à un monde de machisme hyperbolique inquiète ; en outre, son évangile d'intimité homosociale, vraisemblablement inspiré du mouvement réactionnaire de libération des hommes blancs de la bourgeoisie dans les années 1980 (tel qu'incarné par le bestseller américain de Robert Bly, *Iron John*, 1990), se fonde sur un rejet de la politique et de la diversité sexuelles, et même sur une idéalisation sans réserve de la violence. Et ceci fait vraiment peur.

Bibliographie des oeuvres citées

Barrière, Caroline, « La virilité sur patins », *Le Droit*, le 13 décembre 1997, A4.

Bersani, Léo, « Is the Rectum a Grave? », *October*, n° 43, 1987, p. 197-220.

Cole, Stephen, « Home Ice: A Comparative Guide to Hockey Movies, Theirs and Ours », *Take One*, vol. 3, n° 8 (été 1995), p. 32-35.

Fothergill, Robert, « Coward, Bully or Clown : the Dream Life of a Younger Brother », *Take One* vol. 4, n° 3, cité dans *Canadian Film Reader*, Seth Feldman and Joyce Nelson (dir.). Toronto, Peter Martin Associates, 1977, p. 234-249.

Guttmann, Allen, *The Erotic in Sports*, New York, Columbia University Press, 1996.

Nadeau, Chantal, « Barbaras en Québec : Variations on Identity » dans *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*, Kay Armatage, et al (dir.), Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 197-211.

Perrault, Pierre, *La Bête lumineuse*, Montréal, Éditions Nouvelle Optique, 1982.

Petrowski, Nathalie, « La broue des Boys », *La Presse*, le 15 décembre 1998, p. C13.

Simpson, Mark, *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*. New York, Routledge, 1994.

Tremblay, Odile, « Les Boys et moi », *Le Devoir*, le 23 décembre 1998, p. B15.

Waugh, Thomas, *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*, New York, Columbia University Press, 1996.