

Québec français



Le théâtre des pauvres

Steve Laflamme

Number 157, Spring 2010

Sport et littérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/61507ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laflamme, S. (2010). Le théâtre des pauvres. *Québec français*, (157), 38–42.

Il faut croire que l'homme a voulu vivre en société, puisque la société existe, mais aussi, depuis qu'elle existe, l'homme emploie une bonne part de son énergie et de son astuce à lutter contre elle.

GEORGES SIMENON, *LE GRAND BOB*

Le théâtre des pauvres

Par Steve Laflamme*

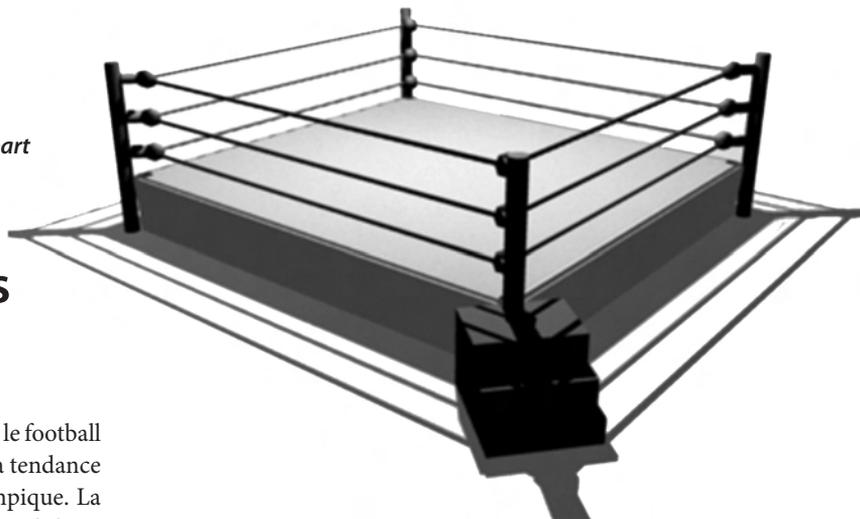
Quand on pense à la culture sportive américaine, le football et le baseball arrivent en tête de liste, mais on a tendance à oublier la lutte, tant professionnelle qu'olympique. La majorité des universités américaines offrent un programme de lutte olympique (*amateur wrestling*), peut-être parce que cette discipline est bien ancrée dans l'histoire et la tradition du pays. Après tout, Abraham Lincoln, président de 1861 à 1865, n'était-il pas lui-même lutteur ? Son combat contre Jack Armstrong, en 1831, a mobilisé toute la population de New Salem, en Illinois – et, il faut l'avouer, a contribué au mythe entourant ce futur politicien devenu l'emblème du pays de l'Oncle Sam, dont le leadership et la stature en imposaient. La lutte, avant les pratiques plus ou moins légales¹ de l'Américain Frank Gotch aux dépens de l'Estonien Georg Hackenschmidt, en 1908, jouissait d'une respectabilité qui faisait d'elle un sport crédible, un combat pouvant souvent durer quelques heures. Quelque chose relève du *rituel* à la lutte. L'anthropologue Philips Stevens, dans les années 1970, constatait à quel point ce sport, dans sa version épurée, est important (et populaire) chez certaines tribus africaines : « Les lutteurs sont les participants d'un grand théâtre cosmique dont ils ne sont que vaguement conscients, mais duquel dépend le succès de tout le cycle agricole – et donc le bien-être de la société² ».

Au début du XX^e siècle, suivant l'influence de l'affrontement Gotch-Hackenschmidt, la lutte allait emprunter davantage au spectacle, tant à l'univers carnavalesque qu'à celui du théâtre, pour devenir professionnelle. C'est cette part spectaculaire ou « artistique » de la lutte professionnelle, si on peut se permettre d'employer ce mot, que je souhaite ici aborder, question de mettre en évidence les rapports étonnants entre cette discipline sportive et la littérature.

Des ancrages sociaux

Les États-Unis constituent, depuis le début du XX^e siècle, le berceau de la lutte professionnelle. Deux raisons justifient cet état de fait : un sens aigu de la territorialité et une foi exacerbée.

Ce sont des États-Unis assoiffés de gagner du territoire qui ont mis en place les mécanismes de l'impérialisme culturel et économique qu'on connaît aujourd'hui. Les Américains sont un peuple guerrier, qu'on pense à la guerre d'Indépendance, à la Conquête de l'Ouest, à la guerre de Sécession, ou encore à la guerre du Vietnam et à celle en Irak. De même, la lutte professionnelle procède selon un schéma guerrier : le ring représente le (micro)territoire qu'il faut conquérir, dont il faut être le maître afin de revendiquer un (macro)territoire symbolisé par la ceinture de championnat, qui



atteste de la suprématie d'un individu sur une portion géographique donnée. Il faut savoir qu'à l'époque glorieuse de la lutte professionnelle, la mappemonde était divisée en territoires nettement définis et délimités par des intérêts économiques. On en dénombrait quelques dizaines aux États-Unis et au Canada. L'organisation de lutte professionnelle la plus prestigieuse (et la plus tentaculaire...) au monde, de 1948 à la fin des années 1980, est la National Wrestling Alliance (NWA), qui respecte un organigramme à la hiérarchie incontestable selon lequel les différents champions « règnent » sur des territoires aux dimensions variables, selon le titre qu'ils détiennent. On compte, entre autres, le champion du monde, le champion nord-américain, le champion des États-Unis, ainsi que le champion régional de chacun des territoires agglomérés au sein de la NWA (champion de la Georgie, du Texas, etc.). Cette suprématie officialisée et couronnée par un objet convoité confirme à l'homme (qui est majoritaire dans la pratique de cette discipline) sa virilité. La lutte, tant olympique que professionnelle, doit peut-être alors sa popularité au fait qu'elle contribue à définir certaines valeurs masculines.

Pour cette raison, la lutte professionnelle n'est pas si éloignée de l'épopée, pour peu qu'on accepte que le combat de lutte raconte une histoire. L'avidité territoriale états-unienne reflétée dans ce divertissement sportif est la même, souvent aussi barbare, que celle qui



Harold von Schmidt, *Abraham Lincoln contre Jack Armstrong*, 1949, pour la revue *Esquire*.

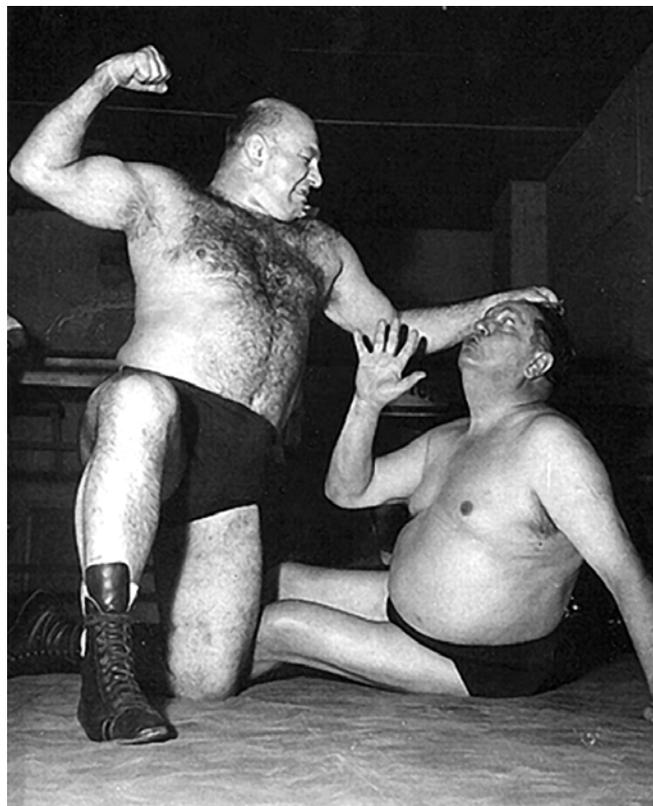
a motivé la chanson de geste. Qu'est l'épopée sinon la relation des hauts faits d'armes d'un preux guerrier qui a conquis une portion de territoire qui allait donner naissance à une grande nation ? Derrière la bestialité des belligérants mis en scène se cache la fertilité de la guerre : chaque grand peuple compte son épopée, du *Gilgamesh* mésopotamien à *La chanson de Roland* française, en passant par les *Nibelungen* allemands, le *Beowulf* anglais, le *Heike Monogatari* japonais ou *L'Iliade* qui a façonné la Grèce, pour ne nommer que celles-là. « Ce qui fait le contenu d'une œuvre épique, ce n'est pas une action isolée et arbitraire, ni un événement fortuit, mais une action que ses ramifications rattachent à la totalité de son époque et de sa vie nationale³ ». Ainsi, la lutte raconte le parcours tortueux de héros populaires qui s'inscrivent dans l'imaginaire collectif en tant que porteurs de mythes, ces héros pastichant, en quelque sorte, les exploits des plus grands – avec des intentions tout aussi fédératrices. Avant Maurice Richard, le légendaire Yvon Robert, dans le Québec des années 1940, a été la première idole sportive du Canada français, trainant à sa suite un peuple avide de héros. (Ironie du sort, Robert aura aussi été une des premières vedettes « de la scène », le théâtre n'ayant véritablement pris son envol chez nous qu'en 1948 avec *Tit-Coq*.) Les lutteurs professionnels sont les dieux grecs de notre ère, comme le relevait pertinemment Roland Barthes dans un article à portée sémiologique consacré à cette discipline située à mi-chemin entre le sport et l'art : « les catcheurs⁴ restent des dieux, parce qu'ils sont, pour quelques instants, la clef qui ouvre la Nature, le geste pur qui sépare le Bien du Mal et dévoile la figure d'une Justice enfin intelligible⁵ ».

Il faut croire...

La foi exacerbée des Américains n'est pas non plus étrangère à la popularité (et à la survie) de la lutte professionnelle. Cette dernière fait partie de l'*industrie du faire-croire*, pour ainsi dire⁶. Or, la volonté de (et la propension à) croire de nos voisins du Sud n'est plus à démontrer. Les Américains sont un peuple excessivement croyant, voire crédule à maints égards : une très forte proportion d'entre eux croit encore à la théorie créationniste et au concept d'intervention divine – à preuve les enseignements des *Canyon Ministries*, des organisations chrétiennes états-uniennes qui professent, au cours de tours guidés, que le Grand Canyon est une conséquence du Déluge. Croyance en Dieu, réceptivité au surnaturel⁷ : une évidente naïveté transparait chez les Américains qui invite la manipulation de l'esprit, allant banalement du caractère incitatif de l'infopub (qui crée des besoins) au plus sérieux discours démagogique servant à justifier une guerre, en passant par un nombre incalculable de discours religieux télévisés.

La lutte capitalise sur la crédulité du spectateur ; plus encore, elle cherche à lui faire oublier que l'issue des affrontements est prédéterminée. Une expression employée par les artisans de cette industrie résume bien ses visées : *suspension of disbelief*, soit l'« interruption de l'incrédulité » – tout à fait nécessaire à des genres comme le fantastique et la science-fiction, d'ailleurs. Pour cette raison, la lutte exige que le spectateur soit entièrement disponible et réceptif, qu'il *accepte*, surtout, qu'on lui offre un spectacle qui est une *représentation du réel* (au même titre que le théâtre), et non pas le réel :

« On trouve là une emphase qui devait être celle des théâtres antiques⁸ ». Plus personne, de nos jours, ne considère la lutte professionnelle comme un sport purement compétitif. Même Vince K. McMahon, propriétaire milliardaire de World Wrestling Entertainment, contribuait à la tombée des masques, en février 1989. Afin d'éviter de payer la taxe sur les revenus télévisuels imposée par la Commission athlétique du New Jersey, McMahon dévoile que la lutte est en réalité du « divertissement sportif » et que l'issue des combats est prédéterminée. L'effet, dans l'industrie, est plus explosif encore que si le président de la Guilde des magiciens sortait publiquement pour révéler tous les trucs de prestidigitations existants.



Coups de théâtre

« Le public se moque complètement de savoir si le combat est truqué ou non », affirme Barthes. « [I] se confie à la première vertu du spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence : ce qui lui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit⁹ ». Ainsi, le public sait qu'il assiste à un spectacle, à un divertissement, et la principale différence entre le théâtre et la lutte professionnelle réside en ce que la lutte n'a pas pour but d'*apprendre* quelque chose à l'auditoire ni de lui *inculquer* quelque valeur que ce soit, sauf en de rares occasions¹⁰ ; elle est plutôt le *miroir* de ses stéréotypes et de ses valeurs. La lutte a toutefois la même fonction cathartique que le théâtre – on visionnera à cet égard le documentaire de Claude Jutra, Claude Fournier, Marcel Carrière et Michel Brault intitulé *La lutte* (1961). Seulement, elle ne revêt pas aussi ostentatoirement le caractère sociocritique du théâtre ; elle est plutôt la mise en scène d'un portrait sociologique.

Sans condescendance, on dira que le public qui s'attroupe autour d'un ring de lutte n'a pas les mêmes visées intellectuelles que celui qui fréquente les salles de théâtre. Longtemps, il n'a pas disposé du même budget non plus : la lutte a attiré, des décennies durant, la classe ouvrière, qui trouvait dans les sous-sols d'église et les salles paroissiales un lieu où libérer ses frustrations, où s'exprimait une forme de Justice, comme le relève le sociologue Christophe Lamoureux dans *La grande parade du catch* (1993). La lutte est le théâtre des pauvres : la narration d'affrontements aux motifs simplistes et adressés à un public qui n'a pas toujours les moyens de voir Tchekov, Shakespeare, Molière, Tremblay ou Mouawad. La lutte est un spectacle qui montre sans retenue, de manière subversive et, surtout, sans la subtilité du théâtre, le débordement des passions, en accordant une place de choix au ça et au surmoi : « [C]'est parce qu'il y a une Loi que le spectacle des passions qui la débordent a tout son prix¹¹ ». Le plaisir des uns provient de l'infraction de la Loi, celui des autres, de l'assurance que celui qui y déroge finira par en payer le prix : « [La lutte] est résolument transgressi[ve]. Les acteurs jouent avec la règle et l'enfreignent en permanence. Le rôle de l'arbitre, qui incarne une justice toujours défaillante, est d'ailleurs central. Il alimente le contentieux. Conspué par des gradins scandalisés par son incompétence, il libère les pulsions d'une assistance en transe¹² ». L'arbitre sera tantôt adjuvant, tantôt opposant ; chose certaine, il est un actant dans l'histoire qui est racontée sous les yeux du spectateur. L'arbitre sert d'ailleurs souvent de relais entre les deux opposants, pour transmettre en catimini des informations qui ont trait aux manœuvres à venir dans le combat.

Si les lutteurs, lors de l'âge d'or de la lutte (années 1950-1960), se contentaient de déterminer en coulisses avant un combat qui devait l'emporter et de quelle manière, il en va autrement de nos jours. En raison de l'horaire serré qu'impose le format télévisuel actuel¹³, l'improvisation occupe de moins en moins de place et les affrontements doivent souvent respecter une suite de mouvements et de déplacements prévus au quart de tour. Comme le metteur en scène prévoit chacun des déplacements des comédiens au théâtre, le chorégraphe, à la lutte, s'assure que l'histoire qui sera racontée au public le sera dans le respect d'une scénographie précise – et d'un crescendo dramatique : un combat bien orchestré réservera les manœuvres spectaculaires pour la fin. La lutte est en quelque sorte un ballet agressif. Elle présente un discours qui a besoin de son destinataire (la foule), parce que ce dernier doit savoir décoder les signes qui se succèdent au cours de l'affrontement : « Les combats doivent être construits selon un dialogue [...] entre les lutteurs et la foule. Ainsi, la foule a son mot à dire dans la construction de l'histoire. [...] [elle] indique aux lutteurs l'histoire qu'elle veut voir¹⁴ ». On l'a dit, la lutte recèle une part de rituel, et elle joue principalement sur l'horizon d'attente du spectateur, certaines de ses vedettes ayant habitué l'auditoire à des manœuvres ou à des prises qui sont devenues rien de moins qu'une signature. Jake « The Snake » Roberts n'avait qu'à esquisser un tourbillon adressé à la foule avec son index pour la soulever : il annonçait qu'il était prêt à effectuer sa manœuvre finale. Le spectateur qui n'avait pas vu Roberts asséner le « D.D.T » à son adversaire au terme de la soirée était resté sur sa faim.

Jeux de rôles

L'arrivée de la télévision, au début des années 1950, a permis aux lutteurs de mieux se définir en tant que personnages : désormais, on leur donnait la possibilité d'être interviewés et de livrer leurs états d'âme devant un large auditoire. Pour Henry Jenkins, la lutte est un mélodrame pour hommes, mettant en scène « l'opposition claire entre personnages, la visée précise d'une identification de la part de l'auditoire, de brusques variations du facteur chance et un dénouement émotionnellement satisfaisant¹⁵ ». Au tournant du nouveau millénaire, le format télévisuel de la lutte va encore plus loin. Le lutteur n'a plus besoin d'intervieweur – il n'a même plus besoin d'être impliqué dans un combat ! Il s'approprie une portion de l'émission (souvent en coulisses, donc le ring n'est plus un décor exclusif) au cours d'un numéro qui a pour objectif de le mettre en valeur et, surtout, de faire progresser l'intrigue dans laquelle il est impliqué avec son plus récent adversaire. On insiste désormais beaucoup sur les *motifs* (les *destinateurs*, si on veut emprunter au schéma actantiel) qui guident la quête du sujet. Et contrairement au déroulement d'autres sports de combat, la quête du lutteur n'est pas que « sportive ». Comme le théâtre contemporain, qui abandonne parfois la scène au profit de la salle ou qui confie parfois la scène aux spectateurs, la lutte enlève au ring son statut traditionnel. Le combat (et les épisodes servant à faire progresser les intrigues) se déplacent dans la foule, jusqu'en coulisses.

On l'a déjà évoqué, la lutte donne naissance à des personnages souvent inspirés de stéréotypes sociaux. Ces personnages ont pour but d'exorciser certains travers sociaux et d'exacerber les traits qui définissent un groupe social donné. Longtemps, les rôles ont été aussi nets à la lutte que dans les contes étudiés par Vladimir Propp ou que dans la littérature médiévale : l'antagoniste, forcément méchant, le demeurait jusqu'au bout et ne recelait rien de sympathique ; le héros, forcément bon et sympathique, faisait honneur aux valeurs qu'il défendait à tout prix. Physiquement, même, les rôles étaient souvent prédéterminés : « Wild Bull » Curry ne pouvait camper un autre rôle que celui de la bête sanguinaire, comme le commandaient ses sourcils touffus se rejoignant au-dessus du nez en un long trait pileux. Inversement, Ricki Starr, un éphèbe, aurait dû employer sa beauté physique à faire autre chose que des gestes et des poses empruntés au ballet pour ne pas être adulé par un public avide de beauté, de noblesse de l'âme.

Dans la lutte nord-américaine, les personnages sont souvent les porte-étendards de valeurs sociales, politiques ou ethnologiques. Depuis les années 1990, période au cours de laquelle nombre d'antagonistes romanesques et cinématographiques se sont attiré la sympathie populaire grâce à leur charisme (c'est le cas entre autres de Hannibal Lecter du *Silence des agneaux*, incarné par un Anthony Hopkins magistral), on remarque que la démarcation entre « bon » et « méchant » est beaucoup moins nette. Alors que les promoteurs de lutte réussissaient jadis à convaincre l'auditoire que l'antagoniste était méchant et que le héros était valeureux, c'est aujourd'hui le public qui décide, selon son système de valeurs, qui il encourage et qui il conspu. En 1999, Kurt Angle faisait ses débuts avec la WWE. Américain médaillé d'or en lutte olympique à Atlanta trois ans plus tôt, Angle recevait un accueil mitigé de la part d'un public

lassé des héros ayant des airs d'enfant de chœur, de fils de bonne famille aux valeurs incorruptibles. À l'opposé, la foule acclamait depuis un an un antihéros aux manières et à la morale contestables, au langage et à la gestuelle vulgaires, sculpté dans le moule du dur à cuire qui a fait la fortune du roman policier *hard-boiled* dans les années 1930. Ainsi, le personnage « Stone Cold » Steve Austin, qui se réclamait de ne compter aucun ami et conseillait à tous de ne jamais lui faire confiance, était en voie de devenir le personnage le plus populaire de l'histoire de la WWE. Congédié quelques années auparavant par une organisation de lutte concurrente de la WWE, Austin s'était attiré la sympathie de l'amateur moyen qui se présente chaque jour au travail et doit supporter l'hégémonie d'un patron antipathique. C'est ainsi que de 1998 à 2000, Austin, lutteur chauve, physiquement quelconque et buveur de bière invétéré, allait livrer bataille... à nul autre que le propriétaire bien mis de la WWE, Vince K. McMahon, se faisant ainsi le représentant de tout employé désireux de remettre la monnaie de sa pièce au patron qu'il exècre. « [L]a dichotomie bon / méchant a été remplacée par une dichotomie plus rudimentaire fort / faible¹⁶ ».

L'ennemi venu d'ailleurs

Jusqu'à ce brouillage de la frontière entre héros et antihéros – très commun également dans l'univers des superhéros issus de bandes dessinées (on pensera notamment à Batman) –, la lutte aura longtemps servi à canaliser les frustrations politiques. Car avant d'incarner des rôles d'inspiration morale, pour ainsi dire, les lutteurs ont souvent personnifié (du moins en Amérique) une héroïsation d'ordre géopolitique¹⁷. Après la Seconde Guerre, nombreux sont les antagonistes campant le rôle d'Allemands et de Japonais. La lutte et ses personnages suivent les époques : arrive la Guerre froide et pullulent alors les personnages soviétiques (dont la plupart sont en réalité des Américains ou des Québécois, parce qu'il est à peu près impossible de faire immigrer un vrai Soviétique aux États-Unis à l'époque). Après la prise de contrôle de Cuba par Fidel Castro, on donne naissance aux frères Fidel et Raul... Castillo. Des méchants, évidemment. Apparaissent peu après les Cuban Assassins, ni plus ni moins que des sauvages aux mauvaises manières.

Au tournant des années 1980, le nouvel ennemi est l'Arabe, qui sévissait jusque-là dans l'ombre des méchants précédemment évoqués. Le Iron Sheik incarne l'Iran et rappelle la prise d'otages américains de 1979. Au début des années 1990, la guerre du Golfe attise la haine des Américains pour les Arabes, et il serait fou de ne pas profiter de cette manne d'antipathie. Le Sergent Slaughter, soldat américain costaud qui symbolise un patriotisme états-unien exacerbé, incarne désormais la trahison et se range du côté de Saddam Hussein. L'antagoniste, comme le héros, doit solliciter une réaction cathartique chez le spectateur, au même titre que le protagoniste d'une nouvelle ou d'un roman : le spectateur, comme

le lecteur, ne s'intéressera pas à un personnage qu'il ne réussit pas à aimer ou à détester.

Ces incarnations souvent racistes, il faut l'admettre, prennent fin en 2005 alors que la WWE fait disparaître le dernier antagoniste « étranger » pour des raisons morales. Capitalisant sur les événements du 11 septembre 2001, la WWE donne en 2004 à Mark Copani, un Américain, le rôle de Muhammad Hassan, un lutteur d'origine arabe qui incarne les principes de l'islam. Le jeune homme est tellement convaincant qu'il devient rapidement le lutteur le plus détesté par le public américain. (Fait à signaler, la désapprobation canadienne à l'égard de l'invasion de l'Irak par les Américains entraîne les publics canadiens à appuyer Hassan, lorsque la WWE présente des événements en sol canadien !) L'évolution du personnage devient subversive, controversée, au point que Hassan en vient à s'amener sur le ring accompagné d'hommes cagoulés jouant le rôle de terroristes. Le 7 juillet 2005 ont lieu les attentats de Londres, et les diffuseurs britanniques somment la WWE de retirer ce personnage des scénarios à venir, trouvant Hassan et

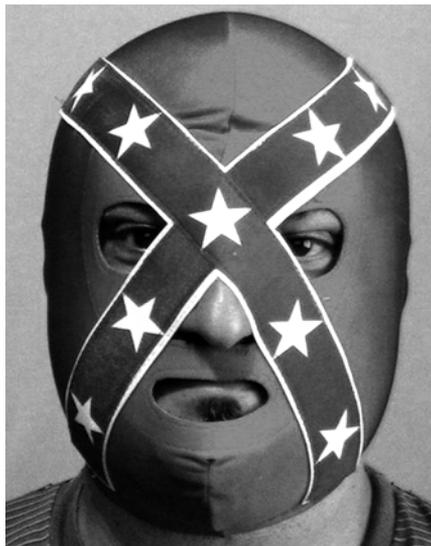
ses disciples de très mauvais goût. Copani, qui jouait son rôle à merveille, est congédié pour des motifs qui avoisinent la censure, et la Direction de la WWE est certaine que le jeune athlète sera incapable d'incarner un nouveau personnage avec assez de conviction pour faire oublier le vilain Hassan. Il ne serait pas le premier « comédien » stigmatisé par son rôle : pensons, au Québec, à Jean-Pierre Masson, confondu avec Séraphin Poudrier, ou, aux États-Unis, à Peter Falk qui restera toujours le lieutenant Colombo.

La lutte aime également capitaliser sur le pouvoir des mots pour donner naissance à certains personnages. Adam Bomb (jeu orthographique inspiré d'*atom bomb*, « bombe atomique ») est un rescapé de Three Mile Island, où ont lieu des tests nucléaires... Irwin R. Schyster porte les mêmes initiales

que l'impôt fédéral sur le revenu et incarne un antagoniste qu'on qualifierait aujourd'hui de « criminel à cravate »... Au Québec, Michel « Justice » Dubois porte le patronyme de la célèbre famille criminelle qui a rivalisé avec le clan Cotroni pour le contrôle du territoire montréalais dans les années 1970.

Un fleuron de la culture postmoderne

La lutte a toujours été de son temps. Avec l'arrivée du nouveau millénaire, elle a adopté une nouvelle forme, mais aussi un contenu plus décapant. Miroir des stéréotypes, la lutte se fait également un plaisir de titiller le public en mettant en scène ses tabous. « La transcendance des limites à la lutte professionnelle est précisément ce qui la rend si intéressante en tant que phénomène culturel¹⁸ ». Nérophilie, pyromanie, cleptomane, psychopathologies diverses, comportements criminels condamnables¹⁹, langage vulgaire, scatologie, violence gratuite aux dépens de plus faibles, effleurement des limites de la pornographie : tous ces motifs ont été exploités sur



les ondes télévisuelles ces dernières années. Les personnages, s'ils défient de plus en plus le manichéisme, sont aussi plus diversifiés, au point d'abandonner le réalisme : l'Undertaker est un soi-disant immortel, et quelques vampires, un prêtre vaudou et le croque-mitaine ont déambulé sur les rings de la WWE et de la WCW ces 20 dernières années. Si le jeu vidéo emprunte fréquemment à la littérature, la lutte, elle, emprunte de plus en plus au jeu vidéo en dotant ses personnages de pouvoirs, en les typant de façon à les éloigner parfois de leur statut d'hommes et de femmes. « Les amateurs ont été habitués à s'attendre à un spectacle grandiose, dispendieux, pourvu de pyrotechnie et de vidéos léchées, de vedettes aguerries, de drames dignes du feuilleton, de femmes au corps altéré par la chirurgie et de violence abrutissante²⁰ ». Comme d'autres formes artistiques, la lutte est bien ancrée dans les préoccupations formelles et thématiques de la postmodernité. Elle n'a pas échappé à la tentation de la télé-réalité, proposant dans une émission qui aura duré quatre ans la possibilité d'accéder à la gloire instantanée. Elle flirte fréquemment avec le sensationnalisme pour satisfaire un amateur assoiffé de sensations fortes et pour qui ce qui choque aujourd'hui sera banal demain. Comme le roman postmoderne, la lutte réfléchit sur elle-même, s'autocritique : de plus en plus de personnages décrochent, délaissent leur personnage en pleine prestation, par autodérision ou pour adresser un clin d'œil à un auditoire de plus en plus au courant des rouages de l'industrie. Enfin, si elle a longtemps été encadrée par des règles qui contribuaient à l'illusion d'une véritable compétition, la lutte a abandonné la plupart de ces règles, chacun de ses acteurs jouissant d'une pleine liberté en autant qu'il donne au public les sensations qu'il recherche.

Au tapis, les préjugés ?

La lutte professionnelle se nourrit de particularités littéraires, qu'elles proviennent de la dramaturgie, de concepts formalistes issus de l'univers du conte traditionnel, des schémas narratif et actantiel, de la mise en scène appuyée du théâtre antique (et même du théâtre kabuki par moments, certains maquillages s'avérant fort révélateurs), de la bande dessinée, etc. Au même titre que le théâtre, elle nécessite une lecture sémantique du spectacle scénographique, faisant s'entremêler (un peu à la manière du jazz) structures prédéterminées et improvisation. Phénomène social unique conviant à l'année le spectateur à sa représentation hebdomadaire, elle prend ancrage dans les mythes mais aussi les peurs et les tabous des sociétés qu'elle cherche à dépeindre. Voilà sans doute pourquoi elle est l'objet d'une foule d'études sociologiques et anthropologiques : Marc Leverette, professeur de communication, médias et culture populaire à l'Université Rutgers, au New Jersey, explique la popularité de la lutte en mentionnant qu'elle est un « acte de signification sociale », et que « ses sommets de popularité peuvent être directement reliés aux événements politiques, sociaux et culturels du moment²¹ ».

Toutefois, rien n'horripile plus un lutteur que de se faire dire que la lutte est « fausse » : les blessures graves (et les décès, même) témoignent de la nécessité d'être athlète pour pratiquer cette activité. Les tragédies qui ont affecté cet univers au cours des 15 dernières années sont nombreuses²². Sport ou discipline artistique, la lutte professionnelle ? Probablement un peu des deux, et c'est sans doute

ce métissage qui contribue à solliciter la curiosité populaire : peu de hockeyeurs, de golfeurs ou de footballeurs peuvent revendiquer à la fois le statut d'athlète et de personnage inventé de toute pièce. □

* Professeur de littérature, Cégep de Sainte-Foy

Notes

- 1 L'histoire veut que Gotch ait frappé son adversaire sur le nez, à poing fermé, et qu'il se soit enduit le corps d'huile pour éviter d'être captif de la prise de l'ours rendue célèbre par l'Européen.
- 2 Kendall Blanchard, « Case Study : Wrestling in Bachama Cosmology », dans *The anthropology of sport : an introduction*, Westport (Connecticut), Bergin and Garvey, 1995, p. 259. (C'est moi qui traduis.)
- 3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique ou philosophie de l'art*, Paris, éditions Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 109. (Traduction de S. Jan-kélévitch.)
- 4 En Europe, le terme « lutte » n'est que rarement employé. On y préfère le mot *catch*, inspiré du *catch-as-catch-can* britannique, rendu populaire à la fin du XIX^e siècle dans les carnivals. À la base, le mot désigne un affrontement physique fortement inspiré de la lutte gréco-romaine et de techniques empruntées à la lutte indienne et iranienne. Par extension, encore de nos jours, les Français parleront du « catch » même lorsqu'il est question de lutte professionnelle.
- 5 Roland Barthes, « Le monde où l'on catche », dans *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points », 1957, p. 24.
- 6 Incidemment, le nombre de lutteurs professionnels qui, une fois à la retraite, deviennent porteurs de la parole de Dieu est effarant.
- 7 Les États-Unis sont demeurés, sans ralentissement, un terreau extrêmement fertile pour l'art fantastique, entre autres.
- 8 Barthes, *op. cit.*, p. 13.
- 9 *Ibid.*, p. 14.
- 10 En 2000-2001, un trio nommé Right to Censor (RTC) a agi comme principale faction antagoniste, rappelant volontairement par dérision (et cynisme) le Parental Television Council (PTC), qui accusait la WWE de présenter un contenu trop controversé pour les jeunes.
- 11 *Ibid.*, p. 20.
- 12 Christel De Taddeo, *Le journal du dimanche*, en ligne (consulté le 24 février 2010).
- 13 Jusqu'aux années 1990, peu de lutteurs apparaissaient à l'écran dans une émission d'une heure. De nos jours, les émissions de lutte durent plus de deux heures et font se succéder une vingtaine de personnages qui doivent tous attirer l'attention du téléspectateur au moyen de caractéristiques qui doivent les différencier. La lutte se modèle sur le rythme de la société qu'elle doit divertir : les combats de plus de 15 minutes sont devenus rares, parce que la génération du vidéoclip a appris l'efficacité du cliché, de l'échantillonnage.
- 14 Laurence De Garis, « « The "Logic" of Professional Wrestling », dans Nicholas Sammond [dir.], *Steel chair to the head : the pleasure and pain of professional wrestling*, Durham (Caroline du Nord), Duke University Press, 2005, p. 206. (C'est moi qui traduis.)
- 15 Henry Jenkins, « Never Trust a Snake : WWF Wrestling as Masculine Melodrama », dans *The Wow Climax*, New York, New York University Press, 2007, p. 81. (C'est moi qui traduis.)
- 16 Laurence De Garis, *op. cit.*, p. 205.
- 17 La détermination du statut de héros procède souvent selon des paramètres subjectifs imposés par l'emplacement géographique où a lieu l'événement de lutte : le Soviétique sera inévitablement l'antagoniste sur le territoire américain pendant la Guerre froide.
- 18 Laurence De Garis, *op. cit.*, p. 193.
- 19 Un personnage de la CZW, petite organisation californienne, porte le nom de Wifebeater (« batteur de femme »)... Aussi, on assiste à un nombre grandissant de combats hommes-femmes.
- 20 Jeff Marek, « The State of the Wrestling Industry », dans John F. Molinaro, *Wrestling Observer's Top 100 Pro Wrestlers of All Time*, p. viii. (C'est moi qui traduis.)
- 21 Marc Leverette, « Professional Wrestling, the Myth, the Mat, and American Popular Culture », sur *Mellen Press*, en ligne (consulté le 28 février 2010).
- 22 Le nombre de lutteurs professionnels décédés avant la cinquantaine est surprenant, et les morts inopinées y sont plus nombreuses que dans tout autre sport professionnel, incluant le très physique football américain.