

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Raconter la chasse. Territoire et communauté dans *La foi du braconnier* (2009) de Marc Séguin et *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault

Christian Guay-Poliquin

Volume 21, numéro 2, 2024

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1115083ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v21i2.4892>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guay-Poliquin, C. (2024). Raconter la chasse. Territoire et communauté dans *La foi du braconnier* (2009) de Marc Séguin et *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault. *Voix plurielles*, 21(2), 20–35. <https://doi.org/10.26522/vp.v21i2.4892>

Résumé de l'article

La chasse et la narration sont des activités qui remontent aux origines de l'humanité. Ainsi, on retrouve des récits de chasse aussi loin que la documentation archéologique nous permet de remonter. Or, il est important de souligner que la chasse, dans les arts narratifs, servait souvent à raconter autre chose que la chasse elle-même. La portée symbolique de ses composantes, sa dimension métaphorique, son rapport à l'animal et à la nature ont contribué, au fil des époques, à la structuration de différents discours, qu'ils soient cosmologiques, hiérarchiques ou critiques. À partir de ce puissant maillage historique, cet article vise à cerner comment le roman *La foi du braconnier* (2009) de Marc Séguin et le long métrage *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault mobilisent la thématique cynégétique, profondément inscrite dans la tradition, afin de mettre en scène différentes problématiques contemporaines, notamment par rapport au territoire et à la communauté.

© Christian Guay-Poliquin, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Raconter la chasse.**Territoire et communauté dans*****La foi du braconnier* (2009) de Marc Séguin et *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault****Christian Guay-Poliquin**, Université du Québec à Montréal**Résumé**

La chasse et la narration sont des activités qui remontent aux origines de l'humanité. Ainsi, on retrouve des récits de chasse aussi loin que la documentation archéologique nous permet de remonter. Or, il est important de souligner que la chasse, dans les arts narratifs, servait souvent à raconter autre chose que la chasse elle-même. La portée symbolique de ses composantes, sa dimension métaphorique, son rapport à l'animal et à la nature ont contribué, au fil des époques, à la structuration de différents discours, qu'ils soient cosmologiques, hiérarchiques ou critiques. À partir de ce puissant maillage historique, cet article vise à cerner comment le roman *La foi du braconnier* (2009) de Marc Séguin et le long métrage *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault mobilisent la thématique cynégétique, profondément inscrite dans la tradition, afin de mettre en scène différentes problématiques contemporaines, notamment par rapport au territoire et à la communauté.

Mots-clés

Littérature québécoise ; Chasse ; Territoire ; Mort ; Communauté

La chasse est l'une des activités les plus anciennes de l'humanité. Étape charnière de l'anthropomorphose, elle nous lie intrinsèquement au règne animal et, dans un même élan, elle nous en distingue. Si, d'une part, elle évoque la persistance d'instincts qui remontent aux origines de notre espèce, notamment dans notre rapport à la prédation, elle représente, d'autre part, l'une des pratiques à partir desquelles se sont développés des techniques, des stratégies et un langage, enfin tout un lot d'éléments attestant le rôle fondamental de la chasse dans la culture des hominidés. Dans *La société contre nature* (1972), Serge Moscovici avance en ce sens l'hypothèse que nous descendons d'un groupe de primates qui s'est « cynégétisé » plus qu'« hominisé ». Historiquement, selon lui, il serait plutôt question du « devenir homme du chasseur et non pas [du] devenir chasseur de l'homme » (98). Contrairement à l'idée alléguant que la chasse rapproche l'être humain de ses origines animales, Moscovici soutient plutôt que la chasse serait l'une des pratiques à partir de laquelle l'être humain s'est progressivement distancé du règne animal. Ainsi, depuis un lointain passé, la chasse n'est pas qu'une simple activité de subsistance ;

elle est un puissant foyer culturel structurant les communautés humaines autour de rites, de gestes codifiés et de pratiques symboliques. En somme, tout porte à croire que l'essentiel de l'activité cynégétique serait tourné davantage vers la socialité que vers les bêtes. Des chasses rituelles des sociétés archaïques à la chasse dite « sportive » des temps modernes, en passant par les chasses initiatiques de l'Antiquité grecque et l'apanage du droit de chasse des seigneurs du Moyen Âge, l'activité cynégétique a joué un rôle capital dans les différents modes de reproduction des sociétés. Or, souligne José Ortega y Gasset dans un ouvrage intitulé *Méditations sur la chasse* (1942), « c'est une caractéristique de la chasse que d'avoir très peu changé dans sa structure générale depuis des temps très anciens » (61). En effet, si le fondement de cette pratique est demeuré sensiblement le même depuis des millénaires, à savoir la mise à mort d'un animal sauvage, force est de constater que ses fonctions et significations furent, quant à elles, nombreuses et variées.

Le terme « cynégétique », dont l'utilisation actuelle remonte à la première moitié du dix-huitième siècle, découle du grec ancien et réfère à une méthode ancestrale de chasse. *Kinegétikos* (κυνηγετικός) est composé de *kiné* (κυνη), un dérivé de *kúôn* (κύων), qui veut dire « chien » (Bailly 1157), et de *gétikos* (γετικός), une contraction de *hegeisthai* (ἡγείσθαι), qui signifie « conduire » (891). Le terme « cynégétique » peut donc être traduit par l'expression « qui-conduit-les-chiens » (1151). Il faut se souvenir, comme l'explique consciencieusement Xénophon dans *L'art de la chasse* quatre siècles avant notre ère, que, dans le bassin méditerranéen, la chasse était principalement pratiquée à l'aide de chiens¹. Comme c'est encore le cas aujourd'hui en Europe, ces derniers servaient à traquer et à débusquer le gibier. Depuis, la portée du terme « cynégétique » s'est progressivement élargie jusqu'à signifier *tout ce qui est relatif à l'art de la chasse*.

Dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), Carlo Ginzburg attribue l'émergence du récit à la pratique de déchiffrement exercée par les chasseurs de la préhistoire. Il discerne, dans la pratique de la chasse, la manifestation d'une activité sémiotique élémentaire qui pourrait être à l'origine des facultés interprétative et narrative. Ainsi, dit-il, « [p]eut-être l'idée même de la narration [...] est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes. [...] Le chasseur aurait été le premier à raconter une histoire parce qu'il était le seul capable de lire une série cohérente d'événements dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie » (242-243). Autrement dit, ce qui caractérise l'activité herméneutique du chasseur, c'est sa capacité de reconstituer, à partir d'indices

épars, une réalité complexe sous la forme d'une séquence narrative. Les interprétations du chasseur lui permettent ainsi de faire l'expérience virtuelle du passé, c'est-à-dire de générer des connaissances à partir d'une pratique spéculative. Démontrant une fois de plus l'importance des facultés imaginatives dans la constitution d'un savoir, la chasse implique un modèle épistémologique fondé sur la métonymie. Les traces et les indices y deviennent significatifs dès lors qu'ils sont réunis sous un principe de causalité.

Mais plus encore, si la chasse entretient un rapport privilégié avec la faculté narrative, c'est que ses représentations impliquent inmanquablement une dimension inchoative – une événementialité – basée sur des motifs narratifs qui demandent à être racontés, et qui commandent et modélisent le récit. On peut se rappeler à ce titre de la phrase d'ouverture du long métrage *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault, dans laquelle Bernard, en tant que chasseur expérimenté, explique à son ami Stéphane-Albert, néophyte, en quoi consiste la chasse : « C'est quoi tuer un original ? Pour commencer tu le suis, tu l'approches, tu l'étudies, pis tu le traques pis tu le tires ». Ce faisant, Bernard décrit la chasse en cinq actions dont quatre précèdent la mise à mort. Évoquant la possibilité que les expéditions de chasse ne soient pas toujours triomphantes, ces actions cynégétiques demeurent néanmoins imprégnées d'une mort en instance. Ainsi, en formant l'horizon d'attente de la chasse, la « mort possible » rend chaque instant de chasse propre à être raconté dans la mesure où il constitue un passage essentiel vers le moment attendu, vers l'apparition/disparition de la bête. C'est en ce sens, remarque Anne Dufief dans une étude sur le roman de chasse satirique d'Alphonse Daudet intitulée « Tartarin, les avatars d'un disciple de Saint Hubert » (2005), que « le suspens, ressort indispensable, est inhérent à l'activité de la chasse et le narrateur – conteur du dimanche ou professionnel de l'écriture – articule son récit selon un rythme toujours identique : quête, affût, action, clôture » (70).

À titre d'exemple, on retrouve, dans « De la caméra-stylo au téléphone-carnet » (2015) de Mathieu Arsenault, un poème inspiré par « la matérialité singulière de la parole du chasseur et par l'expérience poétique du territoire » (16). Ainsi, en proie aux charmes cynégétiques, Arsenault reprend à sa manière ce récit à la fois singulier et éternel évoquant l'ambiguïté des frontières entre la vie et la mort, l'humanité et l'animalité, la civilisation et les espaces sauvages et, bien sûr, entre la réalité et la rêverie.

Une forme est dessinée sur le comptoir
 Ça c'est le lac Keno ça
 J'ai parti de d'là pis j'ai marché jusque-là au côté

Je me suis perdu
 Tu descends une côte
 Y a une place, faut que tu fasses une loupe pour te revirer
 C'est là que je me suis lâché dans montagne
 C'est pas là où la cache à mon père
 C'est la nouvelle cache qu'on a faite ce printemps
 T'sais quand t'as passé la trail de par où ce qu'on venait ?
 C'est pas bin bin plus loin
 C'est de l'autre bord de la montagne qui se rend dans passe où
 cé qu'on était l'année où il y a neigé
 C'est peut-être un quinze-vingt minutes de marche
 Il était six heures et quart
 C'est là que le Buck a sorti
 C'est là que le Buck était
 Le Buck était juste là (16)

Cette manière de raconter le territoire évoque une condition essentielle de la chasse, c'est-à-dire le déplacement. En arpentant son terrain de chasse, le chasseur développe une connaissance précise des lieux. On comprend d'ailleurs, à la lecture du poème d'Arsenault, que le chasseur ne s'aventure pas dans *la* forêt mais bien dans *une* forêt qu'il territorialise et socialise en la racontant. C'est là l'essentiel de la fonction de la chasse racontée. Cependant, dans les arts narratifs des dernières décennies, la mise en récit de la chasse se présente parfois de manière plus équivoque. Au Québec, c'est notamment le cas de *La foi du braconnier*² (2009) de Marc Séguin et de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault qui, chacun à leur façon, délaissent l'exemplarité séculaire du récit de chasse pour mettre l'emphasis sur des problématiques contemporaines intimement liées à la pratique de la chasse. Dans les pages qui suivent, je propose d'approfondir ces deux œuvres relativement récentes qui racontent la chasse tout en offrant des scènes de chasses singulières, paradoxales, voire déceptives, et qui, pour cette raison, sous-tendent un regard critique par rapport aux notions de territoire et de communauté de l'époque actuelle.

La quête du territoire perdu

Si nous associons souvent le récit de chasse dans les arts narratifs avec la description d'une nature luxuriante – que ce soit par une grande sensibilité stylistique, par la multiplicité des références aux différentes espèces ou par la dimension encyclopédique des descriptions de la faune, de la flore et des paysages –, *La foi du braconnier* de l'artiste multidisciplinaire québécois Marc Séguin propose un tout autre regard sur le territoire. En effet, en mettant en scène un braconnier qui participe, à sa façon, à un système d'exploitation qu'il dénonce par ailleurs, le

roman de Séguin est porteur d'interrogations sur le devenir des écosystèmes marqués par la chute de la biodiversité, l'industrialisation des grands espaces et la crise climatique. Plus encore, si ce texte a attiré mon attention, c'est bien que, dans son ensemble, il fait le récit d'une inquiétude quant à la perpétuation de la pratique cynégétique et de ses traditions dans le monde moderne.

Marc S. Morris, le protagoniste de Séguin, est un chasseur vagabond qui entretient un rapport singulier au territoire. Plus précisément, ce roman raconte l'histoire d'un métis à la fois chasseur, braconnier et cuisinier. Au volant de son vieux pick-up, il chasse en suivant le tracé d'un immense « *Fuck you*³ » dessiné sur la carte routière de l'Amérique du Nord. Le protagoniste se décrit d'ailleurs comme « une conséquence de l'Amérique moderne. L'Amérique que la poudre à fusil a conquise et rendue conquérante. Et même si je suis un produit intellectuel de la classe moyenne, une moitié blanche, l'autre amérindienne » (15). En braconnant çà et là les animaux qu'il juge bon d'abattre et de manger, ou encore de vendre sur le marché noir, ce jeune métis poursuit une espèce de chasse nomade à travers le continent nord-américain qui se donne à penser comme une reprise de l'héritage culturel de ses ancêtres en lien avec la chasse et le territoire. « Le pays des ancêtres de ma mère n'avait pas de frontières » (140), affirme-t-il. En fait, les déplacements continuels du protagoniste de *La foi du braconnier* représentent en quelque sorte une réactualisation anachronique d'un mode de vie des peuples autochtones avec, en toile de fond, les moyens de transport et le décor ravagé de l'Amérique moderne. Ce rapport au territoire, puisqu'il relève à la fois de l'histoire du Québec (ou, par extension, de l'histoire de l'Occident sur le nouveau continent) et de la culture des Premières Nations, est évidemment problématique. Ainsi, explique le jeune métis, « au vingtième siècle, [les peuples autochtones] ont compris qu'en s'associant, ils obtiendraient davantage de la colonisation blanche. Mais les colons ont tout pris. Ma terre à moi, vampirisée par l'empire. Tu me portes et j'ai honte de fouler ton sol » (65). Cette relation ambiguë au territoire se retrouve symboliquement, faut-il le rappeler, dans le grand « *Fuck You* » tracé sur la carte routière. Plus encore, l'idée de la déliquescence semble importante pour Séguin, car elle est associée autant à son protagoniste qui, en proie à un profond désarroi – où se confondent les conquêtes féminines et les histoires de chasse –, sort d'une tentative de suicide, qu'à l'hypocrisie de la pratique contemporaine de la chasse où, désormais, il faut « prélever la ressource » (16) au lieu de tuer un animal.

Ainsi, le regard à la fois aiguisé et désabusé du chasseur métis repère les signes du déclin, de la fin de cycle, de « la détérioration de notre état » (145) jusque dans les forêts reculées où il s'aventure pour chasser. La portée allégorique du passage suivant va indéniablement en ce sens :

J'ai déblayé le sol des feuilles sèches et craquantes au pied d'un immense hêtre et je m'y suis assis [pour chasser]. Le hêtre pousse dans les forêts climax, c'est-à-dire une forêt qui n'est plus à son apogée. Cet arbre annonce le déclin d'un écosystème. Il remplacera les érables, les bouleaux et les chênes parce que ses feuilles, en se décomposant, empoisonnent le sol et le rendent hostile aux plus anciens. (98)

D'une part, cette obsession pour le déclin serait à comprendre comme une référence implicite au dépérissement de la culture autochtone : « légalement mon sang indien s'asséchera avec moi. Pas de privilège pour ma descendance, à moins de retourner vivre dans la réserve. Jamais. La réalité identitaire la plus juste serait celle du sang d'une société déclinante qui implose doucement sans que personne n'en fasse cas » (33). D'autre part, l'idée du déclin se fait particulièrement sentir lorsque le protagoniste fustige la société nord-américaine : « On a caché la décadence dans les sous-sols des banlieues. Derrière deux télévisions, des divans, des entrées de garage, des parcs d'enfants et des centres d'achat avec stationnements. Des millions de stationnements. L'asphalte est un mirage de progrès. Tekatkenyer [Défaite] » (33). La rancœur et l'agressivité qui habitent le narrateur à l'égard de la culture nord-américaine, voire de sa propre américanité⁴, révèlent son ambivalence identitaire : « Je suis, sur ce continent, un indigène. Un droit de révolte sincère m'est échu, je crois » (91). Mais son désœuvrement est principalement matérialisé par une errance géographique ou, du moins, par un tracé géographique évasif. Cette incessante fuite en avant témoigne conséquemment de la crise qui secoue le personnage. Par exemple, lorsqu'il évoque la rencontre avec son amoureuse, il se demande « ce qu'elle pouvait trouver d'intéressant à un Canadien français, moitié mohawk, sans véritable ambition, qui roulait dans un vieux pick-up » (78). Révélant le lien fort unissant la construction du sujet et le territoire, la figure du braconnier est ici évocatrice dans la mesure où, comme le souligne Simon Harel, « le territoire nous fait sujets d'appartenance. Braconner, c'est refuser d'être assujéti à résidence » (110). Autrement dit, « le braconnage est un acte qui reconstitue pas à pas la forme, toujours incomplète, du territoire [et grâce auquel] la dépossession se voit peu à peu atténuée » (126). En marge des lois et de la vie sociale, ce jeune protagoniste braconne et se déplace sur le territoire à la fois en quête de liberté et en crise existentielle perpétuelle. À la longue, le rapport conflictuel qu'il entretient avec le territoire se confond avec l'image trouble qu'il a de lui-même. C'est pourquoi, tel que le

propose Geneviève Sicotte dans « Histoires de chasse. Les nouveaux récits de la sauvagerie dans la gastronomie québécoise » (2016),

la chasse [chez Séguin] pourtant positivée à l'extrême perd sa dimension initiatique traditionnelle. L'homme ne s'immerge pas dans la sauvagerie pour mieux la dominer, mais semble plutôt devoir quitter le social pour redevenir lui-même un animal. [Mais l']imaginaire devient morcelé, clivé, peuplé d'entités symboliques qu'il n'est plus possible de faire coexister harmonieusement. (30)

Ambivalent quant à son sort et désabusé du monde, le braconnier de Séguin arpente, à mi-chemin entre la quête et la fuite, les confins du territoire. Ainsi avance ce chasseur hors-la-loi : « d'authentique, il ne reste manifestement plus que la latitude des caribous, coincée entre un pôle Nord romantique et une Amérique asphaltée, si peu sincère » (*FB* 149).

En somme, comme l'explique Pierre-Paul Ferland dans « Roadkill » (2012), le projet du braconnier de Séguin de crier sa révolte à travers son odyssée comporte une dimension performative dont le but premier est l'expression d'un dégoût profond à l'égard des valeurs qu'incarne le continent américain. Ainsi, dans le regard du protagoniste, précise Sicotte, « la civilisation a gagné partout, elle ne cesse d'étendre son empire, [c'est pourquoi] le combat de Morris consiste à faire valoir ce qui serait oublié : l'affranchissement face aux lois, la masculinité, le concret, le territoire non balisé » (26). Cela dit, les différents épisodes de chasse qui ponctuent ses pérégrinations sur le territoire nord-américain, sont présentés comme des moments d'apaisement : « J'attends le gibier étendu sur les feuilles mortes d'un autre automne. Il y a des bruits dans la forêt. Le fusil est posé sur ma poitrine. Je sens son poids, il monte et descend avec ma respiration » (*FB* 149). Or, à la simplicité apparente de ces instants ancrés dans le présent se superposent inmanquablement des réflexions sur les paradoxes du monde auquel le personnage appartient. Ainsi, alors qu'il est paisiblement à l'affût dans une forêt reculée, le protagoniste « observe les avions qui sont partout maintenant. Les routes aériennes sont des graffitis rectilignes, ennuyeux et invisibles, qui transportent des centaines d'humains. Même à des milliers de kilomètres de toute civilisation, le trafic aérien existe » (149). Enfin, tout porte à croire qu'en habitant le territoire de la sorte, le braconnier de Séguin cultive des vertiges sociaux ou existentiels. De cette manière, on pourrait dire que la territorialisation liée à la chasse, dans ce roman, a comme fonction d'outrepasser l'existence de frontières géographiques ou identitaires, de les nier, de les transcender.

La mise à l'épreuve de la communauté

Dans son essai *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire* (1995), Perrault avance que le chasseur est pour lui une sorte de modèle épistémique : « il nous faudra utiliser tous ses stratagèmes. Et endosser son désir. [...] La chasse est l'ancêtre de nos préoccupations documentaires et nous suivrons ses traces dans notre quête d'un passage vers le réel » (28). Aussi, dans le magnifique documentaire poétique *Cornouailles* (1994), le cinéaste québécois aborde le territoire à partir des relations qu'il fait naître. Et c'est là, comme le soulignait Moscovici, que la prédation permet à l'être humain de se distinguer du règne animal. Relation à l'espace, relation à l'animal ou relation avec ceux et celles qui se partagent cet espace, les œuvres de Perrault regorgent ainsi de références sur les rapports qui existent entre territoire cynégétique, récits, identité et communauté. Bien que le traitement narratif diffère largement du roman de Séguin, le long métrage *La bête lumineuse* offre une exemplification singulière de ce maillage thématique en lien avec la chasse.

Dans ce documentaire en cinéma-direct, Stéphane-Albert, le protagoniste, tente d'obtenir la reconnaissance du groupe de chasseurs qui l'accueille. Mais l'initiation dérape et la chasse, en prenant l'allure d'une étrange chasse à l'homme, devient le théâtre de conflits au sein même de la communauté de chasseurs. À l'image d'Actéon transformé en cerf et dévoré par ses propres chiens, Stéphane-Albert est littéralement pris en chasse par ses collègues. En revanche, ce conflit ne découle pas des épreuves imposées lors d'une période informelle de probation, mais du refus de l'initié d'observer les règles tacites du groupe. Si l'art de la chasse est intimement lié au sens de la parole, comme le suggère Johanne Villeneuve dans « Le ventre de l'hommerie. La ruse maternelle de Pierre Perrault » (2009), Stéphane-Albert, qui est aussi poète, ne sait visiblement pas se taire ni « parler à temps » (Villeneuve, « Le ventre », 206) et contrevient ainsi au déroulement habituel des soirées de chasse. En s'offrant constamment comme victime et en se jetant aveuglément dans les pièges que lui tendent les autres chasseurs, qu'il s'agisse de blagues réductrices ou d'assignations à des tâches diverses, Stéphane-Albert endosse systématiquement le statut de la victime, empêchant la possibilité que « quelque chose d'autre » se produise. En d'autres termes, en multipliant les frasques, Stéphane-Albert mobilise continuellement l'attention du groupe et fait en sorte que tout tourne toujours autour de lui. Son impatience verbeuse et son manque de ruse rappellent que la « parole, la vraie, ne mérite pas d'être jetée ainsi au centre de l'attention, en pâture aux loups » (206). Ainsi, s'il y a quelque chose à redouter dans la chasse, ce n'est pas tant l'épreuve

de la mise à mort de la proie, mais bien l'attitude de la communauté des chasseurs, véritable meute qui boude rarement une occasion de s'entredéchirer et qui, à fortiori, assure l'aplomb de chacun de ses membres en se montrant impitoyable envers ceux qui dérogent aux règles.

Par exemple, dès les premières scènes de *La bête lumineuse*, Stéphane-Albert s'enorgueillit de ses connaissances sur la chasse qui, visiblement, relèvent davantage du discours que de ses aptitudes de tireur à l'arc. Centré sur lui-même, en décalage avec le réel, Stéphane-Albert est le personnage archétypal de l'excès. Il boit trop, il parle trop, il espère trop et il met constamment ses émotions en scène. Son lyrisme détonne avec les mœurs habituelles du groupe. Il vit en ce sens une chasse davantage imaginée que réelle, ce qui irrite de plus en plus les autres. Pourtant, au bar où les chasseurs s'étaient donné rendez-vous avant de « rentrer dans le bois », Bernard et Nicolas ont formulé un avertissement sans équivoque à son endroit : « On va mettre une chose au clair. Nous autres on s'en va pas dans le bois pour écrire des livres, on s'en va là pour tuer de l'original. [...] Et il faudra être prêt le matin à cinq heures. Tu ne nous feras pas attendre. La rivière est proche. Un gars nous fait juste attendre une fois ». La portée métaphorique de ce passage ne fait aucun doute et annonce habilement ce qui suivra. D'ailleurs, à la blague, on attribue déjà la tâche de la vaisselle à Stéphane-Albert. Le nouveau est en ce sens contraint à faire ses preuves, à démontrer sa vaillance et à gagner la confiance du groupe. À ce titre, Villeneuve avance que le rituel de la chasse est

une manière de transmettre la culture qui se confond avec la vie elle-même. Et si le rite initiatique est « codé », il ne l'est qu'à force de répétition, comme mémoire, dans le jeu des relations qui forment un tissu social. L'une des grandes leçons de Perrault est de montrer qu'il n'y a pas de liberté sans cette mémoire à transmettre et qui transmet. (« Le ventre », 208)

Autrement dit, la notion de liberté qu'on accorde volontiers à la pratique cynégétique, ne peut s'exercer qu'à l'intérieur du cadre de la tradition, c'est-à-dire dans le respect de la mémoire et de l'expérience. Ainsi, en investissant le passé de la sorte, la chasse est l'occasion de distinctions sociales et de renversements. La promiscuité entre les chasseurs devient alors révélatrice, car elle transforme les rapports sociaux en rapports de prédation. En fait, à la chasse en forêt, la communauté de *La bête lumineuse* superpose une chasse à l'homme – qui, bien que symbolique, est tout à fait réelle – dans le camp, entre les habitués et les néophytes. Aussi, comme le suggère Marie Scarpa dans « Sauvage, vous avez dit 'Sauvage' ? » (2009),

[d]ans ces réunions d'hommes (parties de chasse et repas festifs qui les rythment), les participants sont arrachés à leurs statuts habituels (et dominants) de citoyens,

pères, époux, travailleurs : l'espace naturel est comme un espace de célibat reconquis, un espace de transgression et d'inversion des pratiques et des normes ordinaires, un espace d'ensauvagement quasi rituel. (41)

La chasse et le contact avec la nature brisent le rythme imposé du quotidien et permettent de faire émerger l'inattendu, le mémorable, l'épique. L'ensauvagement, dans ce contexte, c'est la possibilité d'être autre que soi que permet l'immersion dans la nature. La chasse, avance Perrault dans le scénario commenté de *La bête lumineuse*, « c'est enfin la chance de l'exploit dans des vies sans exploit, routinières, monotones » (« Transcription », 16). La communauté cynégétique est ainsi fondée par les relations qu'entretiennent les chasseurs entre eux à partir de la médiation opérée par le territoire et la pratique de la chasse. Toutefois, dans un tel contexte, les tensions sociales peuvent être rapidement exacerbées si les attentes cynégétiques se trouvent déçues. Ainsi, à la chasse en forêt se substitue une chasse à l'homme à l'intérieur du camp. Ce genre de dynamique conflictuelle est habituel dans la socialisation cynégétique. La raillerie est souvent un moyen pour le groupe de régler un conflit avec l'un des leurs. Faire partie de la communauté implique donc diverses règles tacites, tantôt changeantes, tantôt inflexibles. Par exemple, lorsque Philippe et Nicolas chavirent en canot, lors du premier jour de chasse, une joute verbale éclate, car à la chasse, la faute n'est pas permise. Ainsi, dès qu'ils sont de retour au camp, les deux hommes s'empressent de faire le récit de leur mésaventure afin d'en tirer avantage et de tourner l'autre en dérision. « Je n'irai plus chasser avec toi », se lancent-ils d'un ton sévère qui, pourtant, reste profondément amical.

La chasse, à l'instar de Maximilien Nolet dans son analyse du scénario commenté de *La bête lumineuse*, est « une aventure épique porteuse d'authenticité qui confronte les hommes à la vie et à la mort, au silence et à l'attente » (78). C'est d'ailleurs pourquoi Perrault s'intéresse à l'univers cynégétique, car il force le maintien d'un précieux contact avec le réel alors que le monde moderne est progressivement dominé par l'abstraction. Les mœurs modernes et les avancées du progrès mettent ainsi à distance la mise à mort des animaux qui servent à la consommation. Parallèlement à cette tendance forte, la chasse, au contraire, rend la mort visible. C'est pourquoi elle attise un clivage de plus en plus important en lien avec la transformation des sensibilités vis-à-vis de la mort animale. On retrouve à ce titre une scène particulièrement évocatrice dans *La bête lumineuse* lorsque Stéphane-Albert, en proie à un haut-le-cœur en écorchant un lièvre, régurgite sous le regard amusé de ses camarades de chasse. Contrairement à son ami et mentor Bernard, qui exerce le métier de boucher, l'expérience de la mort lui est entièrement étrangère. C'est pourquoi

le spectacle et l'odeur des viscères du lièvre fraîchement abattu suscitent en lui une forte réaction de dégoût. Dans le scénario commenté, Perrault décrit cette scène de la manière suivante :

Celui qui n'a jamais de sa vie touché à la chair des animaux avant qu'elle ne soit empaquetée, ficelée, transformée en viande, exorcisée, séparée de la bête et sa fourrure et ses yeux de biche et ses bêlements et ses charmes attendrissants ne soupçonne pas ce qui l'attend au seuil des viscères. [...] C'est en vérité une sorte d'initiation à la chasse. Et peut-être aussi à la vie. Car comment comprendre la nature, ses rigueurs, ses cruautés, s'il n'a jamais dépecé un animal, accompli le rite que les anciens avaient transformé en sacrifice pour en souligner le sens et l'importance ? Pour comprendre la vie et la mort. Pour comprendre les viscères qui apparaissent et dénoncent toute la complexité de la vie, toute la naïveté de la mort. (« Transcription », 99-100)

Ainsi, les sentiments contradictoires du poète, c'est-à-dire l'ardent désir d'abattre un orignal et l'incapacité de retirer les viscères d'un animal mort, mettent en perspective le malaise grandissant de la société occidentale contemporaine à l'égard de la mort. Dans une entrevue en 1980, Perrault observe en ce sens que

certaines personnes refusent qu'on tue des animaux. Elles ne veulent pas voir ça même si elles sont prêtes à manger ces mêmes animaux. Ces gens-là sont désincarnés finalement des grandes réalités de la vie ; [...] ils n'enterrent plus leurs pères puisque ce sont les entrepreneurs de pompes funèbres qui s'en occupent et ne tuent plus les animaux qu'ils mangent. Ce sont des abstractions ces hommes-là. Ils cèdent tous leurs rapports réels avec la vie à des serviteurs. Ils ne savent plus assumer la totalité de la réalité qu'ils vivent. (Petrowski 13)

Cette critique sociale se trouve clairement transposée dans l'œuvre de Perrault où, à partir des frasques de Stéphane-Albert, le cinéaste confronte l'univers de la chasse au monde moderne, désormais désynchronisé de la nature et de ses expériences. Urbain, poète et enseignant, cet apprenti-chasseur du documentaire de Perrault représente en tous points l'individu moderne n'ayant de rapport à la nature que par le biais des mythes qu'elle suscite. Rappelant qu'aller à la chasse, « c'est passer de la parole aux actes [car] la chasse c'est le lieu de la parole qui cherche à passer aux actes » (*L'oumigmatique*, 99 et 132), cette œuvre de Perrault s'intéresse justement à ce clivage – historiquement inédit – entre la culture et la nature. Faisant référence, à la suite de Perrault, à un certain ordre des choses, Villeneuve évoque, dans « Le ventre de l'hommerie » (2009) la notion de « payement » pour qualifier le rapport de proximité que la chasse instaure avec le réel. C'est pourquoi elle avance que

le véritable objectif de la chasse n'est donc pas la mort de l'animal, encore moins sa parade, mais le lien engendré par sa possibilité entre les hommes qui ouvre sur le réel. Ce n'est pas le dépaysement, mais le « payement », cette manière d'être au

monde qui rassemble les morceaux d'une réalité autrement invisible ou lâchement sacrifiée au marché des illusions. (197)

Enfin, puisque la mise à mort et la préparation de la viande obligent ce passage de la parole aux actes, la chasse se donne à penser comme un engagement à l'égard du réel, un « payement », voire un rapport au monde à préserver alors que la marche de l'histoire se dirige irrémédiablement en direction opposée.

Dans *La bête lumineuse*, Perrault rappelle que c'est à partir de la réitération des gestes que s'institue la communauté cynégétique. Or, Stéphane-Albert refuse d'obtempérer à ces usages. Il est trop centré sur lui-même pour concevoir l'importance de la tradition qui structure un tel séjour ; d'où le conflit au cœur de cette histoire, qui se dessine entre Stéphane-Albert et Bernard, son ami d'enfance. Cependant, ce conflit entre ces deux amis se comprend à partir de dynamiques d'ensemble plus larges qui relèvent, entre autres, de ce qu'on pourrait appeler, selon Pierre Bourdieu, des *habitus* de classe. D'une part, le niveau de langage employé par Stéphane-Albert est en décalage avec le registre populaire du reste du groupe. Ses paroles sont incompréhensibles et, donc, sans intérêt aux yeux des chasseurs. « Ovide, qui est un des grands poètes de la littérature latine », commence-t-il un soir afin de capter l'attention des autres qui lui répondent rapidement : « Hey, on n'est pas allé au Séminaire nous-autres ». Or, malgré ces mises en garde railleuses, Stéphane-Albert refuse de s'ajuster et insiste avec ses poèmes et ses envolées lyriques. « On va faire une indigestion de poésie », lance alors un des chasseurs, découragé par l'attitude du néophyte. Le niveau de langage de Stéphane-Albert, en référant directement à l'univers bourgeois et éduqué, devient ainsi problématique car, contrairement à certains de ses collègues lettrés présents lors de cette chasse, le poète refuse de changer de registre, de *redescendre*, bref, de parler afin d'être compris et non pas seulement de manière esthétique, en préservant un statut – et un égo – qui le distinguent des autres membres du groupe. Cette inflexibilité, qui condense à la fois maladresse et affront, est à l'origine du rejet dont Stéphane-Albert est l'objet. Le monde du poète se heurte ainsi à celui du boucher, avec des termes, des usages, des dispositions complètement incompatibles puisque que Stéphane-Albert persiste et signe : il est un poète maudit, incompris et houspillé. Plus encore, il se complait dans l'*ethos* de la victime. Ostentatoire dans sa façon de parler, expansif dans ses émotions, paresseux dans ses actions, Stéphane-Albert dérange et exaspère. « Mais qu'est-ce que tu veux faire avec un gars d'même? », lâche Claude à son endroit. D'autre part, le fait que Stéphane-Albert ne participe pas aux tâches quotidiennes du camp de chasse l'isole

davantage. Il se laisse servir, s'esquive lorsque c'est à son tour de faire sa part et, pire encore, se justifie en disant qu'il n'a jamais à faire cela chez lui. Le poète, incarnant le monde de l'esprit et les émotions brûlantes – figure de la modernité bourgeoise dans toutes ses contradictions –, insiste et, pendant que les autres préparent la nourriture, font la vaisselle et passent le balai, décline son hommage poétique à Bernard avant de se renfrogner, indigné de ne pas avoir été écouté.

En somme, toutes les scènes convergent de manière à présenter les dynamiques relationnelles autour de Stéphane-Albert comme un heurt entre deux mondes, d'un côté, celui de l'expérience, du racontage populaire, de la matérialité et, de l'autre, celui des mythes, des émotions et de la parole poétique. Dans « Pierre Perrault et la question de la transmission » (2012), Villeneuve avance que « l'écart entre culture intellectuelle et culture populaire prend souvent, chez Perrault, le sens d'un conflit entre écriture et oralité » (24). La constellation de détails et de commentaires attestant de la fracture culturelle entre Stéphane-Albert et le reste du groupe est impressionnante. Métaphoriquement, cela va même jusqu'à la pilosité des personnages. En effet, lors de l'une des beuveries, Michel et Bernard forcent Stéphane-Albert à se mettre torse nu avec eux. On réalise alors à quel point il est imberbe alors que les deux autres sont particulièrement poilus. Leur pilosité, tirant du côté de l'animalité, de la virilité et de la proximité avec la nature, contraste avec la peau lisse du poète qui évoque plutôt l'enfance ou encore une propreté douteuse puisque bourgeoise. Ce clivage ne passe pas inaperçu aux yeux des chasseurs de Perrault et les moqueries fusent de toutes parts.

Dans *La bête lumineuse*, la chasse est mise en abyme. Transposée du bois à l'intérieur du camp, elle met en lumière des relations singulières animées par des problématiques communes, relatives à l'époque dans laquelle elles prennent place. Individualiste, égoïste, narcissique, épris d'une amitié quasi érotique à l'égard de son ami Bernard, Stéphane-Albert est en quelques sorte une caricature de l'être urbain et cultivé qui est devenu entièrement étranger aux mœurs populaires, et ce, au point de vivre la chasse comme une expérience exotique. Sicotte ajoute qu'« [à] l'époque moderne, si le thème de la chasse se présente, c'est d'abord sous un jour problématique. Perrault questionne la possibilité même de réussir l'initiation cynégétique » (29). *La bête lumineuse* fait ainsi le récit d'un impossible adoubement. « Tu sais que tu vas te faire manger », explique Bernard à Stéphane-Albert, en faisant référence au cliché de la meute de loups qui s'entredéchire tout en chassant ensemble, « mais il faut que ce soit chacun son tour ». Insistant sur le fait que le rejet et la moquerie font partie du jeu, il dénonce l'attitude de Stéphane-Albert qui s'est entêté à rester un

élément dissonant au sein du groupe. Plus encore, il l'accuse « de ne pas avoir marché dans une loi qui est tacite mais qui est là », de ne pas avoir été à l'écoute, de ne pas s'être accordé avec la communauté des chasseurs qu'il voulait pourtant intégrer. Ce faisant, il faut admettre que la représentation stéréotypée du poète maudit, qui se pose volontairement en marge du groupe, joue un rôle important dans l'œuvre de Perrault car elle met en évidence une autre représentation stéréotypée, celle des chasseurs, pour qui le respect de la tradition est essentiel à la perpétuation de leur pratique. Cela dit, *La bête lumineuse* ne valide aucune des deux parties ; elle fait le récit du conflit qui les unit.

En racontant la chasse de manières bien différentes, c'est-à-dire en mettant de l'avant le conflit intérieur qui déchire Morris alors qu'il constate la dégradation croissante du territoire nord-américain chez Séguin, et en montrant le conflit social qui secoue le camp de chasse suite à la venue de Stéphane-Albert chez Perrault, *La foi du braconnier* et *La bête lumineuse* attestent tous deux d'une désynchronisation progressive de l'expérience cynégétique et de la réalité historique. Qu'est-ce à dire ? Que ces œuvres problématisent la chasse qu'elles mettent en scène et, par conséquent, elles opèrent certaines transformations au sein de la chasse racontée. Que le traitement narratif propre à un documentaire de cinéma-direct diffère de celui de la fiction romanesque n'a pas tant d'importance à mes yeux, puisqu'il s'agit de deux œuvres qui mettent en scène la parole cynégétique de manière à interroger la chasse de l'intérieur. Il s'agit, en somme, de deux œuvres narratives qui font poindre – parfois implicitement, parfois non – des interrogations similaires. Pourquoi chasser de nos jours ? Qu'est-ce que cela signifie ? Que faire des traditions séculaires dont nous sommes les héritiers ? De toute évidence, à l'époque moderne, il existe une tension entre la perpétuation de la chasse racontée et l'étiollement de la transmission de l'expérience cynégétique. Si l'urbanisation et le développement industriel du territoire, l'aseptisation des rapports à la mort ainsi que la désacralisation des modes de transmissions traditionnels constituent quelques-uns des grands vecteurs du progrès moderne, la narration cynégétique peut, aux yeux du monde actuel, être considérée comme une inutile survivance du passé, un atavisme, voire un anachronisme. Pourtant, une chose reste certaine, si la chasse racontée subsiste, se perpétue et fascine encore, c'est qu'elle nous « dit », encore et toujours, quelque chose d'important sur notre rapport au monde et aux autres. Ainsi, que ce soit dans le roman de Séguin ou dans le documentaire de Perrault, la thématique de la chasse, parce qu'elle est ancrée dans la tradition, se révèle d'une grande

importance pour mettre en perspective certains traits problématiques de l'époque moderne, respectivement en lien avec un territoire de plus en plus marqué par l'industrie et avec une communauté dont les us et coutumes traditionnels sont mis à l'épreuve.

Bibliographie

Arsenault, Mathieu. « De la caméra-stylo au téléphone-carnet ». *Liberté* 307 (2015). 15-16.

Bailly, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Paris : Hachette, 1901.

Dufief, Anne-Simone. « Tartarin, les avatars d'un disciple de Saint Hubert ». *Romantisme* 129.3 (2005). 61-78.

Ferland, Pierre-Paul. « Roadkill ». *Lectures critiques V. Observatoire de l'Imaginaire Contemporain*, Figura, 2012.

Ginzburg, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris : Verdier, [1986] 1989.

Harel, Simon. « La chasse gardée du territoire québécois : 3 braconnages identitaires ». *Liberté* 47.1 (2005). 110-128.

Morency, Jean. « L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires ». *Globe* 7.2 (2004). 31-58.

Moscovici, Serge. *La société contre-nature*. Paris : Union générale d'édition [version numérisée], 1972.

Nepveu, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde*. Montréal : Boréal, 1998.

Nolet, Maximilien. « Réquisitoire contre un temps déraisonnable : analyse sociocritique du scénario commenté de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault ». Thèse de maîtrise, Québec : Université Laval, 2012.

Ortega y Gasset, José. *Méditations sur la chasse*. Québec : Septentrion, [1942] 2006.

Perrault, Pierre. *La bête lumineuse*. ONF, Canada, 1982, 127 min.

---, *La bête lumineuse*. Transcription commentée des dialogues et commentaires de Pierre Perrault ; photographies de Martin Leclerc. Montréal : Nouvelle Optique, 1982.

---. *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*. Montréal : Hexagone, 1995.

Petrowski, Nathalie. « La culture ça commence avec le pain ». *Le Devoir*, 5 juillet 1980.

Scarpa, Marie. « Sauvage, vous avez dit 'Sauvage' ? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant ». *Littérature* 153.1 (2009). 36-49.

Séguin, Marc. *La foi du braconnier*. Montréal : Leméac, 2009.

Sicotte, Geneviève. « Histoires de chasse. Les nouveaux récits de la sauvagerie dans la gastronomie québécoise ». *Captures* 1.2 (2016).

Villeneuve, Johanne. « Le ventre de l'hommerie. La ruse maternelle de Pierre Perrault ». *Traversées de Pierre Perrault*. Dir. Michèle Garneau et Johanne Villeneuve, Montréal : Fides, 2009. 189-212.

---. « Pierre Perrault et la question de la transmission ». *Pierre Perrault : homme de parole*. Dir. Robert Laliberté, Francesca Bourgault et Mylène Poulin, Québec : Association Internationale des Études Québécoises, 2011. 21-29.

Notes

¹ Bien que la chasse au chien d'arrêt soit moins pratiquée au Québec qu'ailleurs, elle reste indéniablement une des formes de chasse majeures de l'histoire.

² Séguin, Marc. *La foi du braconnier*. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FB* en italiques, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

³ Dans un article consacré à *La foi du braconnier* de Marc Séguin, Pierre-Paul Ferland propose le tracé effectué et le tracé planifié par le protagoniste sur une carte routière de l'Amérique du Nord (voir Ferland).

⁴ À considérer ici non seulement, comme le propose Jean Morency, comme un grand mythe fondateur polarisé par le nomadisme et la sédentarité, mais aussi avec les remarques de Pierre Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, selon lequel « l'expérience américaine » serait notamment associée à « une subjectivité fragile, souvent repliée sur elle-même et sur son univers intime » (quatrième de couverture).