

L'attente est un piège.

La bête lumineuse de Pierre Perrault, de l'image aux viscères

Marie-Douce St-Jacques

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Septembre 2008

© Marie-Douce St-Jacques, 2008



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-63239-0
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-63239-0

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

SOMMAIRE

L'attente est un piège.

La bête lumineuse de Pierre Perrault, de l'image aux viscères

Marie-Douce St-Jacques

Dans notre mémoire de maîtrise, nous avons interprété le passage délicat qui relie *réalité* et *fiction* dans le film *La bête lumineuse* de Pierre Perrault. À l'aide d'une approche littéraire et philosophique comme mode de compréhension des images et des événements du film, nous avons tenté de comprendre ce en quoi consistent les principaux pièges de cette « réalité » cynégétique, entrelacée de mots et d'images.

Qu'y a-t-il au-delà de la frontière, au-delà du seuil qui fait dériver vers l'imaginaire? L'imagination comble l'attente mais semble plus difficile à saisir que la bête elle-même. Dans l'attente, scène où les chasseurs novices de *La bête lumineuse* tentent d'attirer l'animal vers eux, la réalité se transforme en se chargeant d'inquiétude et d'appréhension. L'orée du bois, frontière naturelle, devient par analogie l'écran imaginaire qui sépare l'homme de l'animal, la fiction de la vie. Fantasmé par l'homme, l'animal convoité se métamorphose en « image du possible », en apparition devinée et soupçonnée, qui demeure toutefois invisible à l'œil. Tapi dans un fourré, agenouillé dans l'herbe mouillée au sein de la forêt, le silence règne, le chasseur attend. Dans cet espace de l'attente, les multiples dimensions du silence sont en corrélation, proportionnelles, à la peur et au désir ressentis par les chasseurs. Cet agencement s'apparente à la construction fictive du cinéma, qui projette les leurres les plus aguichants.

ABSTRACT

L'attente est un piège.

La bête lumineuse de Pierre Perrault, de l'image aux viscères

Marie-Douce St-Jacques

The master's thesis interprets the delicate passage that links reality and fiction in Pierre Perrault's film *The Shimmering Beast*. Literary and philosophical modes of investigation are used to decode the principal traps of this "reality" hunting, interlaced with words and images.

What exists beyond the horizon, beyond the threshold that sends us adrift towards the imaginary? Imagination fills the void in the wait, and becomes more difficult to understand than the beast itself. In the act of waiting that transpires in the scene where the novice hunters of the *Shimmering Beast* attempt to lure the animal towards them, reality transforms itself, and becomes charged with nervousness and apprehension. The edge of the woods, a natural frontier, becomes through analogy, the screen that separates man from animal, fiction from life. Fantasized by man, the coveted animal metamorphoses into an "image of possibility" into a seemingly divine apparition, yet remains invisible to the eye. Lying low in a cramped space, kneeling in the wet grasses in the heart of the forest, silence reigns; the hunter waits. In this space of waiting, the manifolds of silence are proportionally in correlation with the fear and the desire sensed by the hunters. The layout of these scenes resonates with the fictitious constructs of film, which projects its most enticing lures.

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier Madame Marie-France Wagner, qui a dirigé le mémoire avec beaucoup d'attention et de bienveillance. De plus, je ne saurais passer sous silence sa patience et sa disponibilité. Ses nombreux conseils m'ont été d'un véritable appui, nécessaire à la progression du mémoire.

Merci également à Monsieur Ollivier Dyens ainsi qu'à mes professeurs du département d'Études françaises de Concordia : M. Sylvain David, Mmes Sherry Simon, Claire Lebrun et Françoise Naudillon.

Je tiens à remercier les institutions suivantes pour leur généreux appui financier. Leur contribution m'a procuré un répit monétaire pendant lequel j'ai pu œuvrer sans inquiétudes.

—Le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) pour la bourse de maîtrise (2006-2007);

—L'Association internationale des études québécoises (AEIQ) pour le prix de la Fondation Pierre-et-Yolande-Perrault (2007);

—Le Groupe de recherche sur les entrées solennelles (GRES) pour les assistanats de recherche.

Merci à *Coop vidéo* pour le prêt de film.

Je souhaite également exprimer ma gratitude à tous ceux et à toutes celles qui m'ont accompagné durant ces années d'études, par leur présence, leur esprit et le simple fait d'exister à mes côtés : Louis I. Boutin, Roger Tellier-Craig, Étienne Martin, Michel St-Jacques, Andrea-Jane Cornell, Molly McCullough, Vincent Leduc, Alexandre St-Onge, Eric Fillion, Eric Gingras, Radwan Ghazi Moumneh, Simon O. Brown, Benoît Chaussé, Jonathan Parant, Roxane Cheibes, Annie Descôteaux, Mirella Vadean et Véronique Chelin.

Enfin, une mention toute particulière à ma première lectrice, la source originelle de mon inspiration, Madame Louise Bégin St-Jacques.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 :	11
LE TEMPS DE LA CHASSE	11
1. LE SAUVAGE NATUREL ET URBAIN.....	14
1.1 LA NATURE EN QUESTION	14
1.2 HISTORIQUE ET SENS DU MOT « SAUVAGE »	15
2. LES MANIFESTATIONS DU SAUVAGE.....	17
2.1 L'INQUIÉTUDE FACE AU SAUVAGE.....	17
2.2 PARADOXE DU CHASSEUR.....	21
2.3 LA VÉNERIE.....	23
3. DU DOMESTIQUE AU SAUVAGE.....	26
3.1 L'ENFIÈVREMENT DU SAUVAGE	26
3.2 LE DEVENIR ANIMAL	29
3.3 LE CHASSEUR, L'APPRENTI CHASSEUR.....	31
CHAPITRE 2 :	36
L'ANIMAL FASCINANT	36
1. LE RÉCIT DE CHASSE.....	38
1.1 LES MORTS RACONTÉES.....	38
1.2 PREMIÈRE GRANDE RUPTURE : LA MORT DU RÉCIT	41
1.3 LE RÉCIT SANS TÊTE	44
2. LE CORPS IMAGINAIRE, LE CORPS MORT.....	47
2.1 PROPRIÉTÉS SUPERSTITIEUSES DE LA VIANDE ANIMALE	47
2.2 DEUXIÈME GRANDE RUPTURE : LA VUE DU VISCÈRE, LA NAUSÉE.....	52
3. LE REGARD ET LA MORT.....	56
3.1 LE SPECTACLE FASCINANT	56
3.2 TROISIÈME GRANDE RUPTURE : LA STUPÉFACTION.....	60
CHAPITRE 3 :	63
LES BÊTES IMAGINÉES.....	63

1. LE CRI DE L'HOMME	65
1.1 L'ORIGINE DE L'APPEL	65
1.2 LE PIÈGE TENDU À L'ANIMAL.....	69
2. LE PIÈGE DE LA FORÊT : SILENCE, DÉSIR ET IMAGES	72
2.1 L'ANIMAL CACHÉ.....	72
2.2 L'ATTENTE : UN PIÈGE NARCISSIQUE.....	76
3. AGENCEMENT ET POÉSIE : LA FORÊT ET L'IMAGE.....	82
3.1 UN DOUBLE LEURRE : LA CONTRE-RÉALITÉ	82
3.2 LA RÉALITÉ ET LA FICTION S'ENTRELACENT.....	89
CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE	98

INTRODUCTION

C'est l'humanité qui m'intéresse.
C'est elle qui prend la parole. Je
m'efface devant cette parole inédite.
Je refuse d'en être l'auteur.
Pierre Perrault¹

Initié au début des années 1980, le projet de tournage de *La bête lumineuse* consistait à accompagner un groupe d'hommes durant 10 jours pour capter, essentiellement, l'esprit de la chasse québécoise, du « buck fever ». La rencontre des chasseurs dans le fond des bois a généré cependant une autre forme de tension, recentrant le film plutôt vers une chasse différente, inattendue. L'original ne se montrant pas, la caméra a surpris certains personnages qui se marginalisaient en déviant du groupe. Ainsi, la chasse au gibier s'est-elle mutée en chasse à la parole, dont l'arme n'était plus l'arc ni le fusil. « Des diverses interprétations de l'œuvre qui semblent possibles, écrivait le critique Gilles Marsolais quelques mois après la sortie du film en salle, on retiendra celle qui paraît la plus évidente : la vraie partie de chasse a lieu ailleurs que dans la nature [...] et la bête lumineuse [...] n'est pas tant l'original convoité que quelques personnages »².

Ces quelques personnages n'ont pas su s'adapter à la chasse. Bien que l'esprit de la chasse s'emparât de ces hommes, désireux de vivre le rituel du brame automnal hors de leur quotidien et de leur ancienne vie, la nature était

¹ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole (Entretiens avec Paul Warren)*, Montréal, Hexagone, 1996, p.17.

² Gilles Marsolais, « Un cas d'anthropophagie cinématographique : *La Bête Lumineuse* de Pierre Perrault », *Vie des Arts*, vol. xxviii, no 111, juin-juillet-août 1983, p. 47.

reléguée au second rang, remplacée par l'appréhension, la confrontation ainsi que ce qui pouvait sembler être de la cruauté. *La bête lumineuse* peut s'apparenter à un huis clos à ciel ouvert, où se trame un jeu de scènes admirablement orchestré à partir de la complexité des rapports, qui unissent les éléments perturbateurs les uns aux autres. Bruyant, grossier, gras, le film choque par son bavardage et sa trivialité, mais « lorsque sa vulgarité ou sa violence apparente s'en trouve désamorcée », observe G. Marsolais, une lecture sereine en est possible. Car il s'agit d'un film riche, dense et abouti, « par l'inquiétude, les passions et les questions qu'il suscite »³.

« Je n'ai pas eu besoin d'écrire les dialogues, de choisir les personnages, de mettre en scène », écrit Pierre Perrault. « C'est la vie qui est le metteur en scène ». Et il faut admettre, ajoute-t-il, « que la vie connaît bien son métier »⁴. Fidèle au mandat de l'avant-garde artistique du XX^e siècle qui consistait à démythifier la notion de « l'art pur », le *cinéma réalité* tente d'abolir la distance séparant *l'œuvre d'art* de la « vraie » vie, en endossant les erreurs et l'errance des situations humaines fortuites, tout en célébrant ce qu'elles ont de sensible et de vivant. À l'opposé de la fiction, le *cinéma réalité* tente de démanteler les machinations. Les personnages, en ce sens, « sont là pour eux-mêmes ».

[Ils] ne sont pas là comme les pions d'un jeu d'échec, les protagonistes d'une histoire suspendue sur nos têtes et qui nous menace [...]. Ils ne procurent pas une victoire.

³ *Ibid.*

⁴ P. Perrault, *Cinéaste de la parole (Entretiens avec Paul Warren)*, *op. cit.*, p. 59.

Surtout, souligne Pierre Perrault, « ils permettent de prendre connaissance. De réaliser! De se rendre compte d'une réalité »⁵. C'est ce qui fait à la fois la spécificité du cinéma réalité et son caractère parfois considéré comme austère.

Le film est projeté à Cannes en 1983, mais les critiques de cinéma ne manifestent que peu d'enthousiasme. Les propriétés vernaculaires du film apparaissent comme rudes, crues, lourdes. Tout le film crée un malaise. Le spectateur visionne des scènes dans lesquelles « une bande d'hommes [...] se saoulent au fond des bois une semaine durant »⁶. Bien que, tel le grand succès onf-ien *Pour la suite du monde*, le dessein de *La bête lumineuse* consiste à réitérer le rituel de la chasse en épiant ses revers, le film apparaît en 1982 comme une étrangeté dans le paysage cinématographique. Le *cinéma réalité* perd depuis un certain temps déjà de son « lustre » révolutionnaire. On reproche à Pierre Perrault de contester la fiction. « En vérité », confie le cinéaste dans un entretien avec Paul Warren, « on me reproche de contester [...] l'idolâtrie de la fiction plus que la fiction elle-même »⁷.

Gilles Deleuze s'est intéressé particulièrement au *cinéma réalité* de Pierre Perrault. « La fiction est inséparable d'une vénération qui la présente pour vrai, écrit-il, dans la religion, dans la société, dans le cinéma, dans les systèmes d'images ». Or le cinéma ne peut prétendre à une quelconque forme de présentation objective du réel.

⁵ *Ibid.* p. 94.

⁶ Nicolas Renaud, éditeur du magazine *Hors champ*, expose l'un des grands facteurs du malaise visuel de *La bête lumineuse*: le spectacle troublant (et parfois grossier) de cette « réalité ». Nicolas Renaud, « *La bête lumineuse* de Pierre Perrault : Stéphane-Albert et les viscères du monde ». Site de la revue *Hors Champ*, [en ligne], 2003. http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=118

⁷ P. Perrault, *Cinéaste de la parole (Entretiens avec Paul Warren)*, *op. cit.*, p. 69.

Ainsi, quand Perrault critique toute fiction, c'est au sens où elle forme un modèle de vérité pré-établie, qui exprime nécessairement les idées dominantes ou le point de vue du colonisateur, même quand elle est forgée par l'auteur du film. [...] Jamais le mot de Nietzsche, « supprimez vos vénération », n'a été aussi bien entendu que par Perrault.⁸

Mis à part les articles parus lors de la sortie du film et quelques mentions — fort élogieuses — dans les ouvrages dédiés au cinéma de Gilles Deleuze, il n'existe à notre connaissance aucune étude universitaire répertoriée dont le corpus se concentre principalement sur *La bête lumineuse*. Les hypothèses proposées étudient plutôt les problématiques liées au *cinéma réalité* (en écho à G. Deleuze), à la démarche conceptuelle ou au contenu politique et patriotique du cinéma de Pierre Perrault. Au total, nous avons répertorié deux thèses de doctorat et trois mémoires de maîtrise effectués entre 1988 et 2003, qui se rapprochent de notre corpus. Les analyses socio-politiques sont ciblées dans :

- FRIGON, Martin (2003). *The historical function of the « Patriot » figure in Pierre Perrault's Abitibian Cycle*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia.
- BEAULIEU, Françoise (2003). *Dis-moi ton nom, je te dirai qui tu es : Fondements et méthode de la « dénomination du pays » chez Pierre Perrault*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

La cinématographie est étudiée dans :

- DUMONT, Luc (1997). *Cinéma documentaire et réalité*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, l'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 147.

Des études sociocritiques sont analysées dans⁹ :

- BOULAIS, Stéphane-Albert (1988). *Le cinéma vécu de l'intérieur : Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull, Éditions de Lorraine.
- BOULAIS, Stéphane-Albert (1997). *La parole de Pierre Perrault de la genèse au biodrame*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa.

À la suite de ces précisions préliminaires indispensables, nous pouvons affirmer que l'angle de notre problématique n'a jamais été analysé du point de vue duquel nous l'envisageons. En effet, notre approche vise à exposer les différents pièges qui s'exercent non seulement par la force de la parole (l'arme des chasseurs entre eux), mais également par celle de l'image et de l'imagination (l'arme des chasseurs face à la bête) comme mode de compréhension du réel. Nous proposons d'étudier la présence ou plutôt la représentation fictive à l'intérieur du cinéma réalité, c'est-à-dire celle, naturelle, perceptive et linguistique, de l'homme arraché de son quotidien. « [L'ordinaire] devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence pour en faire un hiéroglyphe, une figure mythologique ou fantasmagorique », écrit Jacques Rancière¹⁰. C'est à cette *fantasmagoria* que nous opposerons donc la « réalité » de *La bête lumineuse*, tout comme nous opposerons l'homme à l'animal et le langage au silence de la forêt.

Les études réalisées sur le cinéma de Pierre Perrault se placent jusqu'à présent dans le domaine soit du filmique (l'impact et la résonance du cinéma réalité¹¹), soit de la sociocritique (Stéphane-Albert comme figure de la victime¹²),

⁹ L'auteur de ces deux travaux de recherche est le poète de *La bête lumineuse*, Stéphane-Albert Boulais. Il décrit sa relation complexe avec Pierre Perrault, ainsi que l'expérience qu'il a vécue durant le tournage du film et à sa sortie.

¹⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, p. 52.

¹¹ Luc Dumont, *Cinéma documentaire et réalité*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1997.

soit politique (la voix du Québec ou la figure patriotique¹³). L'approche que nous préconisons dans ce travail valorise les études littéraires. En effet, nous analyserons les textes littéraires, les transcriptions et les notes de Pierre Perrault, plus que le scénario du film *La bête lumineuse* et ses images. Nous ne ferons pas une analyse de la forme cinématographique.

Le premier volet des méthodes que nous emploierons concerne les théories de la représentation des écrivains et philosophes, comme Jacques Rancière, Louis Marin, Gilles Deleuze et Pascal Quignard. Les travaux de ces auteurs établissent la corrélation entre le signe linguistique et le symbole comme représentant de l'image. C'est précisément ce que nous recherchons.

Le deuxième volet permettra de mieux comprendre la limite du langage et de la perception, seuil ou espace, que franchissent les chasseurs lorsque vient le temps de capter l'imaginaire, invisible, en traversant la frontière du réel. Qu'arrive-t-il lorsque les signes de la langue et de l'image éclatent? Que reste-t-il de cette rupture? La compréhension du réel survit-elle sans langage? Des auteurs tels que Georges Bataille, Julia Kristeva, Maurice Blanchot et Pascal Quignard ont étudié ce seuil fragile, source intime de la création. Georges Bataille s'est d'ailleurs particulièrement intéressé à la notion de la transgression comme source du plaisir et comme limite de la mort. Qu'elle soit au cœur de la chasse (l'immolation de la bête) ou de la parole, la transgression donne lieu au

¹² Stéphane-Albert Boulais, *Le cinéma vécu de l'intérieur : Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull, Éditions de Lorraine, 1997.

¹³ Martin Frigon, *The historical function of the « Patriot » figure in Pierre Perrault's Abitibian Cycle*, mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2003; Françoise Beaulieu, *Dis-moi ton nom, je te dirai qui tu es : Fondements et méthode de la « dénomination du pays » chez Pierre Perrault*, thèse de doctorat, Université Laval, 2003.

sacrifice, sorte d'aboutissement du rituel qui, parfois, permet à l'homme au-delà des autels de sacrifier l'idole.

En ce qui concerne le dernier volet, celui de la chasse, et par extension du corps et de la mort, nous retiendrons les ouvrages de Bertrand Hell, Dominique Venner et des témoignages réels de chasseurs. À ce propos, nous avons répertorié deux travaux universitaires qui mettent en parallèle la littérature et ces notions :

- BORDESSOULE, Nadine (1994). *De proies et d'ombres : écriture de la chasse dans la littérature française du XIV^e siècle*, thèse de doctorat, Philadelphie, University of Pennsylvania.
- LAVOIE, Carlo (2003). *Discours sportif et roman québécois : Figures d'un chasseur du territoire*, thèse de doctorat, London, The University of Western Ontario.

Le travail de Carlo Lavoie propose de traquer l'une des figures fondamentales du territoire de l'imaginaire québécois, le chasseur. En analysant le sport (la chasse, le baseball et le hockey) comme quête identitaire, il relève trois différentes formes de discours basé sur un corpus de littérature québécoise. Nous avons retenu l'application littérale proposée par C. Lavoie qui base son modèle sur celui de la territorialisation de Gilles Deleuze et du « devenir animal ». Nous signalons néanmoins l'absence d'une théorisation du chasseur liée à la littérature comme médium et non seulement comme source de cette figure de l'imaginaire.

Dans le premier chapitre, nous tenterons essentiellement de répondre à la question suivante: qu'est-ce que le « sauvage »? Nous présenterons tout d'abord un bref historique du mot ainsi qu'un survol rapide de son étymologie. Ce coup d'œil nous permettra en deuxième lieu d'inscrire le « sauvage » à l'intérieur du

monde humain comme figure opposée au domestique, donc au monde du *connu*. Le « sauvage », comme élément singulier, suscite crainte et malaise. « Le sauvage fait peur, il semble plus souvent appartenir au règne animal qu'au genre humain », écrit Gérard Larcher dans la préface du livre « La chasse, dernier refuge du sauvage? »¹⁴. Or dans la société occidentale, son plus grand représentant est le chasseur. Comment ces hommes issus de la ville et de l'univers civilisé s'ensauvagent-ils? Le troisième segment de ce chapitre sera dédié à la compréhension de ce processus de métamorphose vers des lieux sombres, rares, inquiétants voire « bilieux ».

Le deuxième chapitre sera axé sur la présence du récit à l'intérieur de la chasse. Il prend la forme, d'abord, du discours grandiloquent et trompeur. Le récit est toutefois sournois car il se rompt aussitôt, à la vue de l'animal. Alors s'esquisse une autre forme de récit, qui convient à la présence du corps animal, fragmenté. Afin de révéler un sens caché ou inexplicable à la chasse, le récit se mue alors sous la surcharge de la croyance et de la superstition. C'est ce que nous verrons dans la deuxième partie de ce chapitre. L'irrationnel apparaît et l'animisme s'installe dans ces rites superstitieux. Cette altération de la réalité de la chasse s'adaptera-t-elle à l'incompréhensible nature, à l'angoisse de la mort imminente, à la nausée, au dégoût? La bête fascinante est sacrifiée par le rituel dans la forêt. Dans la dernière partie de ce chapitre, nous verrons comment l'ultime face-à-face, celui qui précède la mort de l'animal, génère un effet sidérant sur le chasseur, à l'opposé, précisément, de celui du Sauvage.

¹⁴ Gérard Larcher, « Préface », dans *La chasse, dernier refuge du sauvage?*, Dominique Venner (sous la direction de), Toulouse, Éditions Privat, 2007, p. 14.

Enfin, le troisième chapitre est dédié à l'imaginaire. À l'orée du bois, les apprentis chasseurs tentent d'attirer l'animal vers eux. Ils l'appellent à l'aide du cornet d'écorce, en imitant son propre cri pour lui tendre un piège. Cependant, la forêt qui fait écran leur renvoie le cri sous la forme du désir. L'affabulation envahit l'espace, et les chasseurs tombent amoureux de la bête imaginée. Nous étudierons les différents pièges de l'imaginaire qui se représentent sous forme de fable initiée et animée par le désir et la foi. Ce parcours nous mènera finalement au monde de la cinématographie, dans la dernière partie de ce chapitre. Le cinéma, constitué d'images superposées, est le lieu même où fiction et réalité s'entrelacent. Ainsi, le réel révèle parfois tout son sens dans le reflet de l'écran opaque.

Soumis ainsi au repérage minutieux de son caractère fictionnel, *La bête lumineuse* que nous étudions perdra la forme de son médium filmique. C'est notre visée, car nous souhaitons cerner sa « réalité » fictive à travers les yeux du chasseur. Par la démarche de notre analyse, nous désirons recréer celle de Pierre Perrault, dont les écrits et les commentaires révèlent la recherche : aller à la source de la création. Dans notre analyse, nous tiendrons néanmoins l'objet que nous convoitons à distance, nous lui donnerons de l'espace, « du lousse », pour employer le terme d'un des chasseurs, afin de le laisser venir à nous sous toutes ses formes, imagée, écrite ou apparemment « réelle ».

Notre connaissance de la chasse, de son univers, se construira à partir de textes, de manuels de cynégétique, de récits de chasse et des transcriptions écrites de *La bête lumineuse*. Nous convoquerons le littéraire et le filmique pour

créer l'atmosphère de la chasse, pour pénétrer dans ce monde et pour imaginer les relations entre les hommes de chasse et le concept de l'animal. Le point de vue du chasseur, nous l'avons adopté par l'entremise de notre lecture. Comme le chasseur, nous interpréterons les traces, les signes, en tentant de percer le mystère d'un territoire inconnu.

En reprenant la formulation de Bertrand Hell qui, en guise d'introduction au *Sang noir*, écrivait : « le but de ma recherche n'est pas d'exhumer une pensée symbolique abstraite et atemporelle »¹⁵, notre analyse ne se veut pas opaque comme la profondeur des bois dans lesquels nous nous introduirons. Au contraire, à l'ère de « l'hyper-réalité », nous croyons que le terrain qui accueille à la fois la fiction et la réalité, dans un entrelacement serré dont la dimension échappe aux mots, gagnerait à être plus amplement exploré. De plus, il semblerait que cet aspect du travail de Pierre Perrault, auquel il s'est consacré tout au long de sa vie, manque d'interprétation. Le démantèlement des structures fictionnelles et mythiques reste de nos jours un tabou tant social qu'artistique. Car que reste-t-il sinon que des espaces qui se dérobent? Ces interstices, *in-signes* mais signifiants, agencent le grand art du cinéma de Pierre Perrault. C'est ce qui fait de *La bête lumineuse* un film éclatant.

¹⁵ Bertrand Hell, *Le sang noir*. Paris, Flammarion, 1994, p. 11.

CHAPITRE 1 : LE TEMPS DE LA CHASSE

Le sauvage authentique est un
« animal social » doué de raison.
Aristote¹⁶

Comme il n'est plus question depuis longtemps de nécessité, ni de ravitaillement, pourquoi choisir de poursuivre, traquer et tuer une bête dans le fond des bois? Est-ce par passion récréative ou esprit sportif? Est-ce par goût de la venaison, par amour d'une chair au goût prononcé que l'on déguste en commensal? Ou alors par voie d'évasion, afin de récolter des panaches après de longs efforts ou, plus simplement, d'accumuler des impressions et des souvenirs à raconter? Pour l'observateur extérieur, la perception et l'interprétation de la chasse et du monde des animaux sauvages peuvent être infinies. Quoi qu'il en soit, on ne s'enfonce pas impunément dans les bois sombres, un fusil à la main. Quelle est la nature profonde et réelle de la chasse? Gérard Larcher, vétérinaire passionné de petite vénerie, écrit dans la préface du livre *La chasse, dernier refuge du sauvage?* qu'il n'est pas possible de comprendre cet amour si on n'a pas fait l'expérience « d'une matinée de chasse aux aurores [...] à attendre l'hypothétique venue. [...] C'est, il me semble, le privilège du *sauvage*, qui en a besoin presque physiquement »¹⁷. Définir le *sauvage*, c'est ce que nous tenterons de faire dans ce premier chapitre. Puisque la chasse est familière au chasseur et « sauvage »

¹⁶ Gérard Larcher, « Préface », dans *La chasse, dernier refuge du sauvage?*, Dominique Venner (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19. Les italiques sont de nous.

pour celui qui ne l'est pas, nous pénétrerons dans son univers par les voies du livre — cynégétique et théorique — en choisissant pour les explorer des concepts qui l'entourent et des écrits puisés dans les ouvrages de ceux qui ont chassé (Dominique Venner, Bertrand Hell, Gérard Larcher, Xavier Patier).

« Nul ne peut se lancer à la poursuite d'un gibier s'il n'est soumis au goût de la chasse »¹⁸, écrit Bertrand Hell. À partir de cette simple observation surgit une problématique complexe : quelle est la nature de cette pulsion cynégétique? En effet, « pourquoi poursuivre un animal pendant des heures, dans le froid et à travers la ronce, alors qu'il est si simple de pratiquer l'élevage? »¹⁹ Selon B. Hell, l'agitation des chasseurs s'expliquerait par un phénomène étrange, c'est-à-dire la « fièvre de la chasse »²⁰. Absorbé par « le sauvage », ce « monde rigoureusement disjoint de l'univers organisé des hommes »²¹, le chasseur, fébrile, est atteint d'une vive passion. Un souci prédomine cependant dans l'univers de la chasse ancestrale : « les deux ordres du Sauvage et du Domestique doivent rigoureusement être disjoints »²² et seul le basculement radical de la chasse vers un territoire entièrement nouveau permet d'abandonner le monde familier.

La première partie du chapitre introduit la notion de nature et de domestique. Construite et conçue logiquement, la ville s'oppose à la nature,

¹⁸ B. Hell, *op. cit.*, p. 36.

¹⁹ *Ibid.*, p.22.

²⁰ « D'un bout à l'autre du massif alsacien, le monde cynégétique entre en émoi. Invités à préciser la nature de leur agitation, les chasseurs font état de fourmillements, d'une soudaine impression d'étouffer ou de l'émergence d'une pulsion irrépressible. Un même besoin les submerge : répondre à l'invite du brame, sortir, chasser... Ce trouble saisonnier qui s'empare des gens de chasse, cette excitation qui les fait basculer dans une nouvelle vie entièrement consacrée aux courses en forêt, porte un nom connu de tous; il s'agit du *Jagdfieber*, c'est-à-dire, littéralement, de la fièvre de la chasse ». *Ibid.*, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 351.

²² *Ibid.*, p. 21.

antinomique au mouvement naturel de la forêt (Dominique Venner). Le « Sauvage », dont l'étymologie est nébuleuse et le concept confus, difficile à représenter, évolue à travers les âges et se métamorphose, étymologiquement et socialement (Xavier Patier, Henriette Walter).

La deuxième partie du chapitre poursuit la réflexion sur le « sauvage » à travers un questionnement sur le rôle du chasseur et sur son portrait social. D'une part, les attributs du « Sauvage » corroborent à isoler le chasseur, à la manière de l'exilé ou d'une créature anthropomorphe (Bertrand Hell, D. Venner). De l'autre, les liens étroits et paradoxaux qui le lient à la nature font du chasseur un être privilégié, tant dans l'évolution de la nature que dans l'imaginaire collectif.

La dernière partie du chapitre est consacrée à la transformation de l'homme en chasseur. En se métamorphosant, le premier se libère de son territoire pour pénétrer dans un monde étrange de signes et d'impressions. L'expérience initiatique de la chasse permet au chasseur de prendre peu à peu conscience de l'insondable, du « souterrain » de la forêt. Cette partie, séparée en trois, traite également des effets funestes de la métamorphose, du principe deleuzien de « devenir animal » et de l'apprenti chasseur au seuil de l'initiation. Ce nouvel espace est envisagé à l'aide de la théorie de la reterritorialisation de Gilles Deleuze (*L'abécédaire*), qui s'étonne du rapport entre l'homme de chasse et l'animal sauvage.

1. Le sauvage naturel et urbain

1.1 La nature en question

Le chasseur symbolise depuis longtemps « l'homme des bois ». Ce satyre mythique, habitant et hantant les forêts, crée une sorte de passerelle entre la civilisation et la nature « non domestiquée ». Le chasseur se perçoit lui-même bien souvent comme un ami de la nature. Contrairement à l'homme « moderne, c'est-à-dire urbanisé », son amour de la nature est grand, alors que ce dernier « [croit] aimer les animaux en condamnant les chasseurs, sans voir qu'il obéit ainsi à une morale compassionnelle étrangère à la nature », écrit Dominique Venner²³. En réalité, il serait envieux : « ce qu'il déteste dans les chasseurs, c'est la part d'animalité, *de vraie nature*, qui est encore préservée en eux »²⁴. Nous verrons que pour le citadin, cette « vraie nature » est inaccessible. L'urbanité s'en est profondément détachée, non seulement par les lieux, mais également par la langue et le langage, par les codes et les signes, par la pensée et la logique, par le raisonnement et les affects. La nature sauvage prend fin au seuil de la ville. Ainsi, bâtir une cité reviendrait à contrôler sa propension :

L'eau est conduite et dissimulée vers des caniveaux, l'herbe est étouffée sous des matériaux durs posés sur le sol, les ravins sont comblés, les collines sont rabotées, les animaux disparaissent, le ciel s'éloigne, la nuit perd ses étoiles.²⁵

Cette lourde ville bétonnée décrite par Xavier Patier, écrivain et homme de chasse, rappelle un lieu fortifié qui, en voulant protéger l'homme de la nature, inattendue et autarcique, l'en isolerait également de la source du « sauvage ». La

²³ Dominique Venner, *Dictionnaire amoureux de la chasse*, Paris, Plon, 2000, p. 344.

²⁴ *Ibid.*, p. 344. Les italiques sont de nous.

²⁵ Xavier Patier, « Le plaisir de la chasse, dernière forme de transgression? », dans *La chasse, dernier refuge du sauvage?*, sous la dir. Dominique Venner, *op. cit.*, p. 79-80.

lumière artificielle et les rumeurs assourdissantes des villes le couperaient de la forêt, devenue étrangère et indéfinie. L'homme civilisé réinvente en la modelant une nouvelle nature, explique X. Patier :

C'est seulement lorsque la nature est totalement vaincue qu'elle est réintroduite par parcimonie dans la ville, sous forme d'espaces verts ou d'animaux domestiques. Mais c'est alors une nature en esclavage, la négation de la nature.²⁶

Dominique Venner s'enquiert d'ailleurs de ce qu'est la vraie nature : « la rose, éclore ce matin dans mon jardin, est-elle nature? ». Oui et non, répond-il dans une même erre de pensée : « oui, pour cette raison qu'elle pourrait peut-être vivre et se renouveler sans mon secours. Non, dans la mesure où elle est une fabrication de jardiniers savants, sans qui elle ne serait pas ce qu'elle est »²⁷. La rose, introduite ainsi dans la sphère urbaine, est l'écho de ce qu'est, ou était, la nature, rien de plus qu'une représentation, ou une illusion, de la sauvagerie dans sa splendeur vermeille. Cette merveille *contrôlée* s'oppose à la vie sauvage puisque la nature, poursuit D. Venner, est précisément « ce qui existe et vit de son propre mouvement, sans l'intervention humaine ou malgré elle ».

1.2 Historique et sens du mot « sauvage »

En remontant à son origine latine, nous constatons que le mot « nature » (de l'étymologie *nasci*, naissance) s'apparente au mot « sauvage », ce dernier n'étant jadis employé que sous forme d'adjectif, *silvaticus*, formé de *silva* qui signifie « forêt ». Le monde du sauvage n'est donc relatif qu'aux forêts et aux

²⁶ *Ibid.*, p. 80.

²⁷ Dominique Venner, « Fascination et peur de la sauvagerie », dans *La chasse, dernier refuge du sauvage?*, sous la dir. de Dominique Venner, *op. cit.*, p. 27.

bois. Au Moyen-Âge, c'est sous la forme de *salvage* qu'on retrouve cet adjectif pour qualifier : « soit les animaux *non domestiqués* et vivants en liberté dans la nature, soit des plantes poussant naturellement, *sans qu'on en prenne soin* ou encore des lieux inhabités, *mais sans références aux êtres humains* »²⁸. C'est à partir du milieu du XIV^e siècle que l'adjectif *salvage* prend la forme « sauvage », teinté d'un halo funeste lorsqu'il est associé pour la première fois à l'homme. L'adjectif s'adapte cependant aux règles de la bienséance, et désigne alors un individu bilieux, à l'humeur inconvenante²⁹. Il faut attendre la moitié du XVIII^e siècle pour que « sauvage » devienne un substantif, désignant non plus un comportement, mais un état, une définition anthropologique qui nous est familière et qui s'est imposée au cours des siècles. « Le Sauvage » est celui qui vit à l'écart des sociétés dites « évoluées ». Le mot retourne à sa source, étymologique et symbolique, en désignant un ensemble peu civilisé, issu d'un mode de vie archaïque et primitif, originaire de la « forêt » naturelle et mystérieuse. Cette même époque voit d'ailleurs apparaître le mythe du « bon sauvage », introduit par Jean-Jacques Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*³⁰; ce substantif se trouve également dans les écrits de Diderot, et deux siècles plus tôt il apparaissait déjà dans les *Essais* de Michel de Montaigne. L'écrivain J.-J. Rousseau déplore les méfaits de la civilisation qui, selon lui, auraient perverti les instincts de l'homme primitif. Ces

²⁸ Henriette Walter, « Sauvage, autrefois et aujourd'hui », dans *La chasse, dernier refuge du sauvage?*, Dominique Venner (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 22. Les italiques sont de nous.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cité selon H. Walter. *Ibid.*

instincts, nous l'avons vu, se seraient graduellement estompés jusqu'à se perdre totalement chez l'homme « civilisé », à la suite de son désintérêt de la nature.

Au XX^e siècle, deux significations apparemment incompatibles coexistent.

Henriette Walter, linguiste et phonologue, dénote que le sauvage peut signifier à la fois :

[soit] les mœurs rudes, voire cruelles, de l'homme des bois parce qu'il vit hors des régions civilisées, soit un mode de vie pacifique, se déroulant en toute liberté au sein d'une nature restée hors d'atteinte des dégâts générés par la vie moderne et par l'urbanisation à outrance [...].³¹

L'acceptation du mot sauvage représente particulièrement bien la relation ambiguë qu'entretient l'homme avec la nature. Ainsi, le chasseur est considéré à la fois comme un amant protecteur de la nature et un « barbare » des temps modernes.

2. Les manifestations du sauvage

2.1 L'inquiétude face au sauvage

Que signifie « sauvage » dans la société d'aujourd'hui? L'homicide n'est-il pas occasionnellement décrit comme un « acte sauvage », lorsqu'il est effectué « de sang-froid », c'est-à-dire sans trace d'angoisse ni raison apparente? « Est sauvage tout ce qui naît spontanément, indépendamment de toute organisation contrôlée et, bien souvent, dans le désordre », écrit Henriette Walter³². Telle une menace, cette définition valide la peur des hommes dans une société fondée sur l'ordre et l'organisation. Le sauvage est d'ailleurs défini comme étant ce qui *surgit*

³¹ H. Walter, *Ibid.*, p. 23.

³² H. Walter, *op. cit.*, p. 23.

spontanément et se fait de façon *anarchique*³³, à l'encontre des lois et des règles. Les règles de conduite éthiques et morales semblent ne pas exister pour le meurtrier ou du moins elles paraissent insuffisantes pour le dissuader de commettre son geste. Lorsqu'il passe à l'acte, l'assassin est émancipé de toutes règles. La cruauté de la nature se fait alors ressentir dans ses crimes. Traiter quelqu'un de « sauvage », remarque H. Walter, c'est, paradoxalement, le déshumaniser :

En le traitant de « primitif » ou « d'inculte », on oppose l'homme « sauvage » à l'homme « civilisé », et en lui donnant pour synonymes « féroce » ou « bestial » on le déshumanise totalement puisque « bestial » (de *bestia*), tout comme féroce (de *férus*) renvoient à des mots latins désignant tous deux des bêtes sauvages, non apprivoisées et capables de comportements violents.³⁴

Si l'adjectif et le nom « sauvage » évoquent parfois la forêt ou l'homme « primitif », c'est-à-dire la créature de la *silva* originelle chargée de sens qui se rapportent à elle, comme l'instinct et les mœurs, ils sont également associés à certains synonymes exprimant la rudesse, la cruauté, la férocité. Tout ce qui rappellerait un comportement « bestial » et primal est réfuté particulièrement lorsqu'il s'agit du comportement humain.

Dominique Venner observe qu'il n'est pas acceptable dans la société d'aujourd'hui « que des hommes soient des prédateurs par instinct, initiation et plaisir, c'est-à-dire des chasseurs »³⁵. D. Venner compare le chasseur à une sorte de loup-garou des temps modernes :

³³ Définition du dictionnaire Robert.

³⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁵ D. Venner, *Dictionnaire amoureux de la chasse*, op.cit., p. 345.

Dans l'univers de la rationalité absolue, de la ville totale, le chasseur paraît intolérable dans la mesure où il relève du non domestiqué à la façon du loup-garou des anciens contes.³⁶

Raisonné et mesuré, le comportement de l'homme — même celui qui semble le plus docile — risque de se modifier subitement, et l'appétit du chasseur pour la chair sauvage ainsi que l'appel de la forêt est en quelque sorte la réponse humaine à des forces obscures, voire surnaturelles. L'image fascinante de la lycanthropie exprime à elle seule la démesure de l'angoisse et du malaise entourant le comportement sauvage de l'homme. La croyance selon laquelle les humains pourraient s'ensauvager au point de ressembler à une créature féroce est d'ailleurs très ancienne. Au cours d'une métamorphose effarante, les traits de l'humain se transformeraient en ceux du *Werwolf*³⁷. Le visage deviendrait méconnaissable et indéfinissable à la croisée de l'humain, que l'on reconnaît encore à sa physionomie, et de l'animal, qui prend la forme de la tête du loup. Par une volte-face morphologique spectaculaire, les hommes métamorphosés deviendraient des créatures assoiffées de sang, sous l'emprise d'un délire sombre. De plus, l'auteur Bertrand Hell, qui s'est penché sur la question du sang noir et du sauvage, renchérit en écrivant que « tuer pour manger [n'apaiserait] en rien leur fureur sanguinaire »³⁸. Les descriptions légendaires des lycanthropes entretiennent le sentiment collectif de la peur tout en renforçant cette croyance :

ils sont horribles à voir, leurs yeux sont étincelants et leur face est déformée par des rictus. Plusieurs témoins affirment les avoir vus se rouler au sol en hurlant horriblement et tenter, à l'aide de leurs pattes,

³⁶ *Ibid.*

³⁷ « Le *Werwolf* du vieil allemand donnera *guerulfus* en latin médiéval, d'où notre loup-garou ». B. Hell, *op. cit.*, p. 121.

³⁸ *Ibid.*, p. 122.

de libérer leurs deux mâchoires rivées l'une à l'autre par une crise de paralysie.³⁹

Entre les X^e et XIII^e siècles, des ecclésiastiques autoritaires ont signalé des *werwolf* en Allemagne, alors qu'au même moment une mise en garde est lancée contre les *garwall*, en France, et les *guerulfi* des forêts anglaises. Au Moyen Âge, l'idée de cette métamorphose persiste, n'étant remise en cause ni par les clercs ni par les lettrés⁴⁰. À partir du début du XVIII^e siècle, les procès et les exécutions publiques des loups-garous cessent et la lycanthropie est désormais traitée, dans la civilisation modernisée, comme une maladie. D'abord, la médecine s'en empare pour la cataloguer sous forme d'épilepsie, puis au XX^e, elle entre dans la branche de la psychiatrie, à l'exemple de Freud qui publie en 1914 *L'homme aux loups*⁴¹.

La métaphore du « chasseur-loup » illustre particulièrement bien l'attribut surnaturel de l'homme de chasse. L'inattendu inquiète, l'inconnu effraie. On craint ce qui est étranger et « non domestiqué ». En outre, l'homme de la cité appréhende l'imprévisibilité de ceux qui l'entourent et qui pourraient devenir menace sous l'emprise manifestée du sauvage. Pour sa part, le chasseur, intimement lié à la nature, apparaît simultanément comme un amant et un assassin.

³⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁴¹ *Ibid.*, p. 123.

2.2 Paradoxe du chasseur

Les chasseurs se considèrent bien souvent comme les principaux défenseurs de la nature. Selon Gérard Larcher, sans les chasseurs, « [nos forêts] seraient vides d'animaux sauvages »⁴². G. Larcher considère que la protection de la nature relève directement du domaine de la cynégétique et doit par conséquent « respect[er] les règles qui régissent son art », car ces codes ont pour fonction de sauvegarder l'équilibre naturel. Il convient donc d'éloigner, selon l'auteur, le sens trop commun du « barbare des temps modernes » attribué au chasseur, qui signifierait un mélange de brutalité et de refus de la société⁴³. « Bien au contraire, écrit-il, le sauvage est celui qui, par sa proximité avec la nature, prend plus intimement conscience de la fragilité de son équilibre et de ses mécanismes »⁴⁴. Il est entendu qu'en pénétrant dans les bois, l'homme se transforme lui-même en acteur de la forêt, mais son rôle n'est possible qu'en comprenant le langage des bois. À l'aide de l'exemple qui suit, nous verrons que la relation que le protagoniste entretient avec la bête, même hors de l'antre sylvestre, est à la fois fusionnelle et destructrice.

Dans *Rêverie d'un loup-garou*, Dominique Venner se remémore l'émoi qu'il a ressenti en apercevant, de sa voiture immobilisée, de grands oiseaux sauvages planant au-dessus d'une route embouteillée : « à travers le pare-brise, je lève les yeux. Stupéfaction! Ce que je vois me fait courir le bonheur dans le sang. Ils sont deux, très hauts, [...] des colverts si je ne me trompe. »⁴⁵.

⁴² G. Larcher, *op. cit.*, p. 19.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵ D. Venner, *Dictionnaire amoureux de la chasse*, *op. cit.*, p. 332-333.

D. Venner décrit alors les fines silhouettes profilées qui disparaissent vers l'horizon. Il poursuit :

Oubliant le boa de ferraille dans lequel ma carcasse est enfermée, je remercie le sort de m'avoir donné l'œil complice du chasseur. Malgré ce qui m'enchaîne au sol, je suis du monde de ces oiseaux sauvages, j'appartiens à leur liberté. Et cela, personne ne pourra me l'enlever.⁴⁶

Toutefois, à la suite de cette évocation, l'auteur ajoute qu'en d'autres lieux, un autre jour, peut-être aurait-il dirigé vers eux son arme pour les faire choir dans son carnier, « affreux, non? ».

Comment mêler à ce point la sympathie et le désir surgi de mon atavisme millénaire? Serait-ce parce que tuer est la façon la plus intense de posséder et d'aimer? Allez donc expliquer ces étranges contradictions!⁴⁷

Ce passage entre l'admiration de la grande sauvagerie et la pulsion de *prendre* et de *neutraliser* peut-il en effet s'expliquer? Beaucoup de chasseurs disent éprouver une sorte de connivence avec la bête qu'ils traquent et qu'ils tuent. Elle est, bien souvent, perçue comme une adversaire plutôt qu'une proie. Une « entente » est établie entre le chasseur et l'animal sauvage, un « accord tacite » bien rendu dans le résumé suivant :

La chasse est et doit être : l'affrontement loyal, à armes égales, entre le porteur d'un fusil n'ayant que son arme et son savoir-faire, et des gibiers doués de sens incomparablement plus fins et d'une vitesse de fuite qui en font des objectifs mettant à l'épreuve, chez l'homme, des qualités particulières, naturelles parfois, mais devant être patiemment perfectionnées. [...] Le droit de chasser a pour contrepartie le devoir absolu de ne pas faire de la chasse un jeu de destruction aveugle ni un prétexte à faire souffrir des bêtes qui lui sont sacrifiées [...].⁴⁸

⁴⁶ *Ibid.*, p. 333.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Tony, Burnand, *Le dictionnaire de la chasse*, Larousse, Paris, 1970, p.56.

Cette intelligence non-verbale entre animal et homme de chasse demanderait aux parties un peaufinage minutieux de leur art ou de leurs capacités, dont l'animal sauvage est certes naturellement doté. L'un doit savoir viser avec justesse et précision, et s'accorder aux indices de la nature alors que l'autre, l'animal, est doté d'instincts et de sens admirablement développés qui lui permettent de se mouvoir, de se dissimuler et de fuir dans un territoire qui est le sien, c'est-à-dire la forêt, autrement impénétrable. Grâce à sa surprenante vitesse de déplacement et à ces dispositions, « [le gibier] est toujours en mesure d'abuser un chasseur trop confiant en son coup d'œil »⁴⁹. Le chasseur, pour sa part, s'il est sensible aux signes du sauvage et aux indices de la nature, peut découvrir l'animal qui se cache, en anticipant ses réactions de survie. Mieux, s'il est patient et aguerri, il peut expérimenter le face-à-face rarissime où les regards se croisent. Dominique Venner, en exprimant le sentiment d'être immobilisé, comme prisonnier du monde civilisé, réclame sa part d'appartenance au monde des bêtes. Il fantasme sur la sauvagerie à partir de son monde plat, car il se reconnaît capable d'une telle transformation au moment de la chasse. Il peut alors s'évader de son territoire cadastré et cartographié, en investir un autre.

2.3 La vénerie

La poursuite de l'animal ainsi que sa mise à mort font depuis toujours partie de la chasse, son activité essentielle étant toute tendue vers cette finalité. Il semble cependant que son caractère sanglant soit diminué en apparence par une forme de banalisation sociale. La chasse n'est-elle pas considérée aujourd'hui comme

⁴⁹ B. Hell, *op cit.*, p. 46.

un sport, contenu sous la forme d'une activité de camaraderie inoffensive et légiférée, dont la cible animale fait partie d'un tout au même titre qu'une réussite sportive? En préface de son essai sur la chasse et ses mythes en Europe, Bertrand Hell dénonce la perception limitée de l'art cynégétique dans la société occidentale. En qualifiant ce rituel de « sport », il y a selon lui, « une surprenante banalisation d'un geste qui [...] ne peut être mis sur le même plan que les activités ludiques [telles que le] golf [et la] marche à pied »⁵⁰. On oublie, selon B. Hell, ce qui fonde la spécificité de la chasse, et ce fait se traduit essentiellement par « le versement du sang ».

La chasse, surtout celle du gros gibier, est vécue comme un acte éminemment sanglant; elle est revêtue d'une forte charge symbolique, car la culture occidentale est puissamment imprégnée par la mythologie du sang.⁵¹

La révélation des organes internes, l'effusion du sang ainsi que la quête d'une venaison bonne à manger sont des éléments inhérents à la réalité cynégétique que rien ne semble relier au caractère sportif « nécessairement désintéressé »⁵². Elle permet, au contraire, de joindre à l'aide de rituels spécifiques deux entités qui s'opposaient radicalement, soit la vie et la mort et le passage qui les relie. La chasse, sur ce point, est la façon la plus complète de sonder ce qui relie la discontinuité avec la continuité de l'être, ces étapes, autrement, étant niées ou dissimulées dans un contexte « civilisé ». Tout comme le banquet faisant suite à certains rituels sacrés, le lien fondamental qui unit la chasse avec l'interdit est celui de la consommation. Dans son ouvrage, Bertrand Hell révèle un fait social

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 74

intrigant. Interrogés lors d'une enquête menée dans les écoles primaires, des enfants ont immédiatement répondu « pour manger » aux questions sur les motivations des chasseurs, et ce « largement avant toutes les autres (acquérir un trophée, pratiquer la marche, être en plein air, s'adonner au tir, etc.)⁵³ ».

Chasse et consommation de la venaison vont de pair. N'est-ce pas, après tout, le fruit de la chasse? Le privilège de celui qui traque le gibier? N'est-ce pas le prix qui se traduit par la sueur ou les frissons, par l'attente et l'intuition : une chair à manger? « Nous ne mangeons plus que des viandes préparées, inanimées, abstraites du grouillement organique où elles apparaissent d'abord »⁵⁴, écrivait Georges Bataille, il y a déjà, hélas, un demi-siècle. Plus récemment, Pierre Perrault décrivait ainsi le dessein aliénant de la chair animale :

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.⁵⁵

Cette initiation au cœur de la bestialité est ardue. Elle n'est pas donnée à tous. Le lien qui unit le caractère désordonné de la mort et celui du fruit charnel entre les dents du chasseur est rare. En consommant l'animal, le chasseur en quelque sorte conjure la rupture angoissante qui sépare la civilisation du sauvage. En voyant ce qui relie l'animal à la viande, il agit comme l'un des rares témoins du

⁵³ *Ibid.*, p. 75

⁵⁴ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 101.

⁵⁵ Pierre Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, Montréal, Nouvelle Optique, 1982, p. 99.

processus qui joint les deux extrémités. On dit d'ailleurs que la venaison a un goût distinct, un je-ne-sais-quoi d'indéfinissable, d'irrésistible.

3. Du domestique au sauvage

3.1 L'enfièvrement du sauvage

À l'automne, une démarcation claire se fait entre les hommes. Les récits de chasse et les témoignages s'accordent à dire, dans une cohésion presque parfaite, que l'appel de la forêt est irrésistible pour certains. Il est d'ailleurs fréquent d'entendre les principaux intéressés se vanter de répondre à des pulsions irrépressibles qui les poussent, à la même période de l'année, de gagner le monde des bois. Un besoin apparemment étrange submerge les chasseurs et les empresse de sortir et de chasser, de répondre à la saison du brame et à l'appel du Sauvage. S'agit-il d'une marque héréditaire? D'un flux singulier qui se transmet comme postérité depuis des générations? Ou alors d'une obsession? « D'où vient cette fièvre qui nous empoigne parfois? »⁵⁶, se questionne le chasseur Dominique Venner. En effet, quel est ce trouble saisonnier qui captive les gens de chasse? Quelle est la nature de « cette excitation qui les fait basculer dans une nouvelle vie »⁵⁷? La fougue qui les fait se muer annuellement en être sauvage serait l'effet d'un état particulier, selon Bertrand Hell :

Ces hommes qui, perdant le sens de la mesure, sacrifient leur vie familiale et professionnelle pour s'adonner corps et âme à la poursuite

⁵⁶ D. Venner, *Dictionnaire amoureux de la chasse*, op. cit., p. 333.

⁵⁷ B. Hell, op. cit., p. 27.

de l'animal, ne sont-ils pas à l'évidence le jouet d'une fièvre dévorante?⁵⁸

Il s'agit de la *fièvre de la chasse*. Cette « fièvre dévorante » aurait comme conséquence « la perte de la mesure » et le basculement temporaire dans l'univers de la sauvagerie. Son caractère congénital ne fait pas de doute. Dans les villages, chacun, chasseur ou non, peut confirmer l'existence d'une étrange passion qui n'est propre qu'à certains. Des cas de métamorphoses spectaculaires ont d'ailleurs été relevés où des hommes deviennent sujets à un enfièvrement morbide. Dans les cas les plus extrêmes, la transformation est irréversible. Ces derniers quittent femme et enfants, abandonnent biens matériels et civilisation, afin de gagner les bois et de s'y installer définitivement. Ces chasseurs sont considérés comme des « mordus » : une passion dévorante les pousse à chasser de jour comme de nuit. Pour l'opinion collective, le diagnostic d'un tel comportement est élémentaire : « c'est plus fort [qu'eux] »⁵⁹, comme s'il était question d'une pathologie, semblable à celle qui caractérise parfois les criminels et les névrosés. Quelque chose au-dessus de leur propre force les guide, les appelle. Ces cas d'ensauvagements exacerbés, quoique rares, révèlent l'attrait incoercible du monde du Sauvage comme un monde diamétralement opposé à celui du « civilisé », socialement, symboliquement et psychologiquement.

L'époque du brame automnal annonce pour les chasseurs expérimentés l'interruption du temps de la vie quotidienne, leur vie, et le début d'une autre

⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 55.

temporalité, d'une autre réalité qui les interpelle. Bien que la métamorphose qui marque le passage des hommes en chasseurs saurait varier d'intensité d'un être à l'autre, elle est assez forte pour que leurs épouses, durant la période du brame automnal, s'entendent presque unanimement pour dire qu'elles se sentent délaissées et dénoncent, dans certains cas, leur statut de « veuve »⁶⁰. Plus question pour le chasseur de se laver ou de revêtir des vêtements propres, l'homme se transforme en *quelque chose d'autre*, ainsi ces symptômes de la fièvre de la chasse révèlent un phénomène troublant, à savoir « l'éveil d'un autre être »⁶¹. Les caractéristiques du chasseur dénoncent une inclination pour le monde de la forêt. Cette forte attirance confirme également la naissance d'une nouvelle forme d'acuité qui tend vers le monde du sauvage. Outre l'art du piégeage, les longues courses solitaires en forêt et un appétit caractéristique pour les venaisons, l'homme « ensauvagé » aurait également une connaissance intime de la nature et saurait, aux dires de témoins, comprendre le langage des bêtes. Le chasseur accompli irait même jusqu'à afficher des caractéristiques physiques qui lui sont propres :

Non seulement celui-ci ignore la peur [...] mais il fait preuve [...] de certaines aptitudes physiques. Son œil est perçant, et il est capable de se déplacer dans les bois la nuit. Son ouïe est aiguisée, et il peut localiser un gibier d'après un cri presque imperceptible. Son pas est alerte et sa respiration saine. Il est de constitution robuste, ni le froid ni l'humidité ne l'affectent. Sa dentition est régulière et solide, et il est en mesure de se nourrir en forêt d'aliments imparfaitement préparés.⁶²

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 87.

Cette illustration de la vigueur du chasseur accompli date du XVIII^e siècle. Nombreux sont les récits qui témoignent d'une indéniable fascination pour le corps sauvage, d'une finesse d'ouïe, d'une mémoire prodigieuse et de l'esprit d'observation infaillible de l'homme ensauvagé. À la suite de cette description, l'auteur Bertrand Hell se demande : cet homme extraordinaire « ne semble-t-il pas avoir été coulé dans le même moule que la bête? »⁶³. Le chasseur invétéré, doté de sens prodigieux, n'est-il pas en effet conçu pour communier avec l'animal? Pour le protéger, l'affronter? Il n'est plus question d'un simple raisonnement ou d'une entente intelligible avec le monde du sauvage, bien au contraire, l'ensauvagement du chasseur semble n'être possible qu'à la suite d'une rupture avec son ancien « monde ».

3.2 Le devenir animal

Bien que l'appel annuel du chasseur à la saison du brame automnal ne verse que rarement dans la manifestation paroxysmique d'une fièvre sauvage telle que nous venons de la décrire, il invite néanmoins le chasseur à user de sens fins et inhabituels. C'est l'ensauvagement incontournable, relié à la chasse. La métamorphose de l'homme se traduit par ce qui le lie avec la nature et — jusqu'à un certain degré — avec le monde animal. Dans la rubrique *A comme Animal* de *L'abécédaire*, Claire Parnet invite Gilles Deleuze à expliquer l'idée du « devenir animal » qu'il a conceptualisé avec Felix Guattari. G. Deleuze oppose distinctement les deux sphères du domestique et du sauvage. Les chats, « frotteurs des gens », et les chiens, dont l'aboïement « stupide » fait la honte du

⁶³ *Ibid.* Le passage en italique était entre guillemets dans le texte original.

règne animal⁶⁴, représentent pour lui la sphère du domestique. Ils dépendent des gens qui les aiment. La bête sauvage, pour sa part, existe à part entière et se dissimule dans les bois. Tout animal a un monde, dit-il, son univers est restreint et se réduit parfois à un seul territoire, ou à quelques stimulations généralement pauvres en variétés, mais ce monde est sien, « alors que des tas d'humains n'en n'ont pas et vivent la vie de tout le monde ». Deuxièmement, l'animal a un *territoire*. « [Même] le chat cherche un petit coin pour mourir », car il y a également un territoire de la mort. À l'intérieur de cette enceinte, l'animal produit des *signes*, troisième et ultime composante de l'univers animalier deleuzien, que cet animal soit domestique ou sauvage. Le philosophe dit envier les chasseurs, les vrais (« pas les chasseurs de société de chasse »), car seuls ces derniers savent reconnaître les signes des animaux sauvages. En s'introduisant dans le territoire du *sauvage*, le chasseur se « déterritorialise » afin de devenir *animal*, par son langage et par l'interprétation des signes, des traces et des pistes. La chasse est basée sur la reconnaissance d'éléments qui peuvent sembler hétérogènes et insensés pour celui qui ne chasse pas, et que le chasseur tente de s'approprier dans sa quête. C'est d'ailleurs cette appropriation, observe Carlo Lavoie, qui permet au chasseur « de reconnaître les signes susceptibles de l'aider à rejoindre sa proie pour finalement l'abattre »⁶⁵. En forêt, les chasseurs disent que seuls les sens premiers importent :

⁶⁴ « A comme animal », *L'abécédaire*, DVD, réalisé par Gilles Deleuze et Claire Parnet (2004, Éditions Montparnasse).

⁶⁵ Carlo Lavoie, *Discours sportif et roman québécois : figure d'un chasseur du territoire*, London, The University of Western Ontario, Graduate program in French, 2002, p. 76.

Reconnaître des odeurs, déceler un changement de vent, percevoir le cri du geai, pénétrer du regard les fourrés les plus sombres, guetter les bruissements furtifs...⁶⁶

Bertrand Hell appuie indirectement les propos de G. Deleuze en soulignant que « le monde de la chasse est [...] un espace d'impression et de traces fugitives »⁶⁷. Seul l'ensauvagement, forme de reterritorialisation, permet d'avoir accès à tous ces signaux qui échapperaient sinon au commun des hommes. Puisqu'il n'y a pas de territoire sans vecteur de sortie, soutient G. Deleuze dans *L'abécédaire*, il n'y a donc pas de sortie de territoire, de déterritorialisation, « sans un effort de se reterritorialiser ailleurs, sur autre chose ». Cette observation du *monde*, du *territoire* et des *signes* de Gilles Deleuze permet d'examiner le comportement d'un « vrai chasseur », à l'opposé d'un chasseur apprenti ou de l'homme de la ville. Ces derniers, nous le verrons, appréhendent l'animal dans un rapport humain, devenant ainsi aveugles aux signes qu'il laisse. La bête a un *monde propre*, mais puisque le chasseur novice et l'homme de la ville ne savent comment y accéder, ce monde se referme sur lui-même et, pour eux, reste inaccessible.

3.3 Le chasseur, l'apprenti chasseur

On retrouve, dans *La bête lumineuse*, un homme qui s'ensauvage. Il cadre avec le portrait exemplaire du « vrai » chasseur décrit par Gilles Deleuze. Il s'agit du guide amérindien Barney, celui qui est chargé d'accompagner les chasseurs pendant les dix journées de voyages. Très discret, car il ne glisse que quelques

⁶⁶ B. Hell, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁷ *Ibid.*

mots dans l'ensemble du long-métrage, Barney est pourtant l'un des personnages indispensables à la compréhension du film⁶⁸. Sa présence silencieuse contraste avec l'agitation et le tumulte du reste du groupe. Il emploie des techniques ancestrales de chasse, nourrit les animaux et guide les autres chasseurs dans la forêt. Les scènes où l'on voit Barney s'affairer aux tâches cynégétiques, tâches sérieuses et solennelles, relèvent quasiment de la vignette tant elles contrastent avec l'ensemble bruyant et bavard, construit autour de la parole et des remous propres à la promiscuité masculine. Silencieux, précis et assurés, ses gestes sont ceux de la chasse. On le voit nourrir la chèvre, une pomme à la main. C'est une scène tendre qui révèle la communion entre l'homme et l'animal. On le voit entourer délicatement d'un ruban gommé noir le cornet d'écorce qui servira à l'appel. Il le fait « avec le plus grand sérieux du monde », écrit Pierre Perrault, car il connaît la valeur qu'il confie à l'écorce millénaire du bourgot⁶⁹ et à ce qui en résulte, « le cri femelle »⁷⁰. « Comment ne pas croire cet homme façonné par son geste », poursuit-il,

cet homme d'écorce et de bronze, cet homme de soleil et de vent, capable de donner à sa gorge une profondeur, une intention, une saison, capable de donner à sa voix un autre registre, celui de la bête culminante de l'automne.⁷¹

⁶⁸ Puisque Pierre Perrault emploie le terme « personnage » pour décrire Grand-Louis dans le film *Pour la suite du monde*, nous ferons de même. « [La fiction] incarne. C'est le comédien qui incarne le personnage. Dans mes films justement le personnage (car Grand-Louis et Alexis sont des personnages) ne s'intercède pas la substance du comédien. Il se représente lui-même. Et même si j'étais le seul spectateur de mes films je ne les renierais pas parce que je préfère les hommes de chair et de sang à leur représentation. » P. Perrault, *Cinéaste de la parole (Entretiens avec Paul Warren)*, op. cit., p.60.

⁶⁹ Le terme « bourgot » trouve sa signification dans les gloses de Pierre Perrault : « Barney, [appelle] doucement l'original en question. Pour essayer le cornet d'écorce que les uns nomment câlle (de l'anglais, call) et les autres bourgot (du français burgau, espèce de coquillage). C'est l'instrument de l'appel. » P. Perrault, *La Bête Lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 35.

⁷⁰ P. Perrault, *La Bête Lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 35.

⁷¹ *Ibid.*, p. 145.

Le personnage de Barney trouve donc tout son sens dans la gestuelle, par la façon précise et assurée qu'il a de porter le cornet d'écorce à sa bouche, de caresser tendrement la chèvre qui se nourrit du fruit qu'il lui tend de son autre main. Peu loquace, il met cependant les autres chasseurs en confiance, car lui seul détient la connaissance : savoir parler à la nature et aux bêtes.

Parallèlement, l'actant qui contraste le plus radicalement avec Barney est sans nul doute le prolix Stéphane-Albert Boulais. Poète et professeur, il est invité à participer au voyage de chasse et au tournage de *La bête lumineuse* bien qu'il n'ait jamais chassé. À la chasse, il recherche surtout « la saison des retrouvailles »⁷²; celle de son ami d'enfance Bernard, celle de la forêt de ses ancêtres. Cependant, il est fasciné par les rituels de la chasse, mais les observe de l'extérieur, avec la curiosité du détachement. Apprenti chasseur, il sublime l'expérience de la chasse par le langage. Il perçoit le monde à distance et n'entre pas dans ce que Nicolas Renaud appelle « les viscères du monde »⁷³, l'action de la *non-parole*, le concret de ce qui *est*. Au contraire, il perçoit plutôt la chasse comme un acte de fécondité. Poétique, il *bande son arc* devant la nature érotisée. Délicat, « il lui est très difficile d'être prêt à l'heure prévue, d'affronter le climat capricieux de l'automne [et] de participer aux tâches ménagères dans le chalet », observe Nicolas Renaud.

Stéphane-Albert est à rebours du monde de la chasse, cette incompatibilité engendre une césure avec le reste du groupe. On le bouscule, on

⁷² *Ibid.*, p. 103.

⁷³ N. Renaud, « *La bête lumineuse* de Pierre Perrault : Stéphane-Albert et les viscères du monde », *op. cit.*

le brusque, on cherche à le faire basculer dans le monde cynégétique. Ces constatations résument bien la problématique des néophytes dans l'action filmique, en particulier celle du poète⁷⁴. Contrairement à Maurice Chaillot, également étranger à la chasse, Stéphane-Albert Boulais apparaît plus ostensiblement inadapté au monde cynégétique, sans doute en raison de l'ampleur des élans contradictoires de son désir, qui le fixent sur place, l'empêchant de pénétrer dans la forêt. L'expérience de S.-A. Boulais est vécue comme en marge de la réalité de la chasse, puisqu'il reste imperméable à l'ensauvagement. Il s'approprie la chasse à l'aide du langage, de sa poésie parfois énigmatique. Le film *La bête lumineuse* a ceci de particulier qu'elle ne raconte pas la chasse. Ou plutôt, c'est le récit d'une chasse, mais qui n'est justement pas « la » chasse, écrit Pierre Perrault⁷⁵. Son histoire n'est pas celle des chasseurs, mais des hommes temporairement déguisés en chasseur. Aussi le cinéaste ajoute-t-il qu'il n'a pas fait un film sur l'original, « mais sur les hommes [de l'original] »⁷⁶.

En quittant le territoire de ce que nous pourrions sans doute appeler l'urbanité (avec ses codes et ses lois), le chasseur véritable doit renoncer à ce qui définissait son ancien domaine, en se métamorphosant au passage en un être différent. Le besoin physique du « vrai chasseur », pour reprendre le terme de G. Deleuze, se manifeste par la transformation de ses instincts qui lui permettent de se fondre dans un autre univers. Ce monde du sauvage

⁷⁴ Nous avons exploré les liens qui unissent Stéphane-Albert Boulais avec les autres chasseurs dans l'article « La proie interdite : le glissement festif de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault », paru dans le troisième volume du Cahier du GRES, mai 2008, Université Concordia, p.151-159.

⁷⁵ P. Perrault, *Cinéaste de la parole (Entretiens avec Paul Warren)*, op. cit, p.17.

⁷⁶ *Ibid.*, p.67-68.

n'appartient pas à l'expérience familière de l'homme, il s'entrouvre sur une nature sans *logos* et sans explication. Ce « privilège du *sauvage* » dont parlait Gérard Larcher n'appartient qu'à celui qui se mue en « homme sauvage ». Toutefois, nous verrons que cet ensauvagement n'est pas sans piège et que la venue hypothétique de la bête se métamorphose à la fois selon l'étanchéité du territoire et selon le chasseur qui l'attend. Nos recherches sur la chasse se déplacent ainsi dans la forêt. Les chasseurs que nous observerons devront être à l'affût des traces signifiantes, des signes porteurs de sens pour la chasse.

CHAPITRE 2 :

L'ANIMAL FASCINANT

Platon veut qu'un discours ait le corps bien constitué d'un grand animal, avec tête, ventre et queue. C'est pourquoi nous autres, bons et vieux platoniciens, nous savons et nous ne savons pas ce que c'est qu'un discours *sans queue ni tête*, aphalle et acéphale. Nous savons : c'est du non-sens. Mais nous ne savons pas : nous ne savons quoi faire du « non-sens », nous n'y voyons pas plus loin que le bout du sens.

Jean-Luc Nancy⁷⁷

« Souvent les mots manquent [à l'homme] de chasse pour rendre [sa] pensée profonde », écrit Bertrand Hell, « il faut une observation longue et patiente pour [...] glaner des réflexions furtives, recueillir des impressions intimes⁷⁸ ». En forêt, la « profondeur de la pensée » ne se traduit pas en parole. Cette dernière s'efface au prix d'une connaissance nouvelle, intuitive, éloignée du langage humain. C'est l'ensauvagement; l'état qui fait basculer le chasseur dans le monde sauvage, le territoire de l'animal. Or la forêt est un lieu indéfini, parsemé de pièges. Dans l'intense grouillement naturel, le chasseur doit savoir déceler ce qui appartient à la bête. Tout ce qui peut le faire dévier de son axe de tir, de son ensauvagement, fait obstacle. Cet obstacle se constitue à l'aide d'une rupture, ou de l'entrave d'un objet fascinant, antinomique au monde du sauvage. Dans ce

⁷⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000, p. 14.

⁷⁸ B. Hell, *op. cit.*, p. 87.

deuxième chapitre, nous tenterons de comprendre la mésintelligence qui oppose le monde du sauvage aux obstacles qui entravent la chasse. Ces défauts d'union ou d'harmonie prendront la forme de *grandes ruptures*.

La première partie du chapitre est consacrée à la présence du récit dans le monde cynégétique. Lorsque la découverte de l'animal *réel* se substitue au récit, celui-ci disparaît, occasionnant ainsi la première des grandes ruptures cynégétiques. Le récit de la chasse envahit les séquences filmiques de *La bête lumineuse* du début, c'est-à-dire dès le premier matin, lorsqu'un orignal a été tué. Les hommes s'engagent alors dans les sentiers de la forêt pour évaluer la véracité des paroles de ceux qui ont tiré. Les descriptions emphatiques des récits brossent le tableau fictif de la bête sauvage. Des événements montrés et joués dans le film permettent de suivre et de comprendre le déroulement et, surtout, l'emprise mensongère du récit (Louis Marin) et de sa grandiloquence, intrinsèque à l'expérience de la chasse (Bertrand Hell).

La deuxième partie du chapitre est consacrée *stricto sensu* au corps de l'animal. La bête qui animait et illustrait le récit est à présent un cadavre. Ce nouvel état entraîne la deuxième grande rupture cynégétique causée par la vue nauséuse de ce corps inerte. Selon Bertrand Hell, le goût de la chasse distingue les chasseurs des citadins. En effet au moment de l'éviscération, une césure importante s'effectue pour distinguer le chasseur de l'apprenti chasseur. « Devant le sang, aucun artifice ne saurait subsister », écrit-il. « Dégoût pour les uns, attirance pour les autres », la véritable nature du chasseur se révèle à la vue de la dépouille sanguinolente, ajoute-t-il, rendant possible une

« classification implacable » entre le chasseur et le néophyte⁷⁹. Les réactions de ce dernier à la vue des viscères sont immédiates et se traduisent par le dégoût (Georges Bataille) et la sublimation (Bertrand Hell).

Enfin, la troisième partie de ce chapitre s'attarde au regard d'effroi, c'est-à-dire à « la liaison entre le regard et la mort qui vient »⁸⁰, celui de la fascination et de l'intimidation de la mort qui pétrifie (Pascal Quignard, Maurice Blanchot, Georges Bataille). Cette troisième grande rupture cynégétique est causée par la stupéfaction. Devant l'animal, le regard de l'homme fasciné est semblable à celui du spectateur médusé, ou ébloui. « La fascination, écrit P. Quignard, est la perception de l'angle mort du langage. Et c'est pourquoi ce regard est toujours latéral »⁸¹. Le langage rassurant, car vivant se dresse comme un écran qui préserve, jusqu'au moment ultime du passage dans le territoire du sauvage. En franchissant ce seuil, le chasseur ensauvagé peut-il répudier la parole et fixer les yeux de la bête?

1. Le récit de chasse

1.1 Les morts racontées

En cette matinée fraîche de novembre, deux chasseurs de *La bête lumineuse* annoncent qu'ils « ont frappé! ». Claude Lauriault et Maurice Aumont, tous deux partis à l'aube, annoncent la mort d'un gros orignal, un *buck*. Des chasseurs s'exclament avec joie alors que d'autres affichent le détachement du doute. Bernard est sceptique, « on devine qu'il n'entend pas [leur] permettre de

⁷⁹ B. Hell, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁰ Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 47.

⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

trionpher sans difficulté »⁸². Énigmatique, Claude Lauriault, ne cesse de répéter « un beau *buck!* ». Cependant on le met aussitôt à l'épreuve : « où est le foie, as-tu amené le foie? », car le foie est le premier abat consommable à être retiré de la bête. Inébranlable, Maurice Aumont enfile sa veste, souriant, pressant les autres à le suivre dans la forêt. C'est le début de la chasse et de ses récits, grandiloquents :

[Les hommes] s'y retrouvent pour jouer au grand jeu de la chasse, c'est-à-dire s'engueuler, se vantardiser, se raconter, recommencer le monde et officier le grand rite de la chasse avec ses prudences millénaires, la patience des souches, [...] les longs soirs semés d'embûches, de chansons, d'appels gutturaux, de loups légendaires, de frayeurs faciles, d'hallucinations consenties, de mauvais tours, de mauvais sorts et de récits grandiloquents.⁸³

La collectivité du groupe de chasseurs impose un partage étendu des tâches de la chasse, mais également de sa légende et de ses « hallucinations consenties ». Ces fantasmes sont les histoires de chasse qui doivent être extraordinaires. Au moment de raconter les faits, exagération, exubérance, « prolixité » et « véhémence » sont de rigueur, écrit Bertrand Hell⁸⁴. Tous les épisodes sont bruyamment commentés et, « par quelques arabesques personnelles », « chacun de rehausser l'éclat des actions de l'équipe »⁸⁵.

Faits du passé ou incidents présents, événements imaginaires ou scènes vécues, qu'importe! Sans cesse ressassées, mais toujours réactualisées, enrichies et intensément goûtées, les histoires de chasse semblent avoir leur réalité propre.⁸⁶

⁸² P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 107.

⁸³ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁴ B. Hell, op. cit., p. 41.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 41-42.

Durant le trajet jusqu'à la proie dépeinte, le récit de Maurice Aumont s'amplifie, se sature de qualificatifs. « C'est un beau! », crie-t-il, afin que tous l'entendent derrière lui, le suivant à la file indienne. « Il y a un [de ces beaux] poil[s] après ça... »⁸⁷.

Stéphane-Albert : Il a besoin d'être beau.

[...]

Maurice Aumont : (*suffisant*) C'est de toute beauté. [...]

Nicolas : (*soupçonneux*) Ben oui... ben oui...

Assis sur des billots de bois pour se reposer, Maurice raconte inlassablement « son orignal ». « Ah! Il a le poil gris long de même ». Lorsque quelqu'un lui demande s'il est âgé : « Ah! C'est un vieux *buck*. Il t'a un panache après ça, mon vieux! »⁸⁸. La description se poursuit en se développant : Il a une grosse barbe, une tête qui pèse au moins deux cents livres avec « de ces babines, mon vieux! » et des grosses pattes « grosses de même ». C'est un gros *buck* d'au moins « sept... huit cents livres certain ». « Hum! » répond un chasseur attentif au récit. Tout le monde sait qu'il exagère, écrit Pierre Perrault, mais celui qui a tué se doit d'exalter son exploit, « de le rendre exceptionnel »⁸⁹. Cependant celui qui écoute doit savoir nuancer. Croire au récit, « puisque le conteur prend plaisir à raconter » et ne pas y croire, pour ne pas être dupé.

Stéphane-Albert, assis, écoute sans rien dire... sans arriver à savoir s'il faut douter ou croire. Témoin intéressé de la chasse qui se déroule dans le récit de la vantardise, qui doit persuader le doute.⁹⁰

⁸⁷ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 108.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 107.

Les simples gestes accomplis en forêt sont transformés en faits héroïques et chacun doit démêler le vrai du faux, la plaisanterie du récit homérique. Tel un fil, le récit oriente la légende, permet au chasseur d'y prendre part. Qu'importe ce qui gît à l'extrémité, au bout de la marche et du récit, la chasse est depuis longtemps entamée. D'ailleurs, est-elle dans le récit de la chasse, s'interroge Pierre Perrault? Les chasseurs « marchent-ils d'abord à la rencontre du récit qui n'a de cesse? ». « La vantardise », poursuit Pierre Perrault, semble être ce qui caractérise le mieux la chasse⁹¹, c'est-à-dire le récit lui-même. Les chasseurs reprennent la marche. Une voix s'élève de la file indienne : « j'ai hâte [de] voir ça! »⁹².

1.2 Première grande rupture : la mort du récit

Les chasseurs, en s'engageant dans la forêt à la suite de Maurice Aumont, savent que le récit doit cesser; qu'il doit s'interrompre. Que reste-t-il à sa place? Dans l'essai *Le récit est un piège* Louis Marin écrit qu'il cherche délibérément à faire image en employant le mot « piège ». Le mot « n'appartient ni au dictionnaire de la science ni à celui de la philosophie; ce n'est pas un concept, ni une notion, même pas une catégorie mentale »⁹³. Terme de la cynégétique, le « piège » relève cependant du procédé et de la machination, il est une technique de l'art : l'art de la manipulation, de l'influence, de la corruption; l'art de l'enchantement, de l'envoûtement et de l'image, fascinante. *Qui*, dans l'élaboration du récit et du conte, *est le piégeur? C'est* « le narrateur, [celui] qui

⁹¹ *Ibid.*, p. 109.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Louis Marin, *Le récit est un piège*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978, p. 8.

est dissimulé [et] dont le récit dénie la présence ». *Et le piégé?* Sans nul doute « le lecteur qui [entend] le récit des événements eux-mêmes à la faveur de cette absence [...] »⁹⁴. Le chiasme du piègeur piégé alimente la narration qui se dresse comme « sentence de la vérité même », sur la page transcrite, ou dans l'image. Le piège a ceci de particulier qu'il peut être opéré – parfois, et même souvent – avec le consentement des deux parties. Le lecteur accueille la parole orpheline du récit (sans géniteur et sans source, elle est *vérité*) comme prenant part à son expérience. De façon similaire, le récit oral teinte l'expérience de l'auditeur d'une aura surréelle. À la manière du conte, le récit injecte à la réalité une dimension abstraite, fabuleuse, imaginaire. Nous croyons qu'il s'ensuit une importante confusion, que le récit une fois interrompu, laisse le récepteur dans une instance de trouble dû à cette fracture. De tous les récits, celui de la chasse illustre peut-être le mieux la rupture radicale entre le monde du concept et celui du réel. Qu'a-t-elle de si particulier, cette finalité, sinon que de laisser place à la mort qui lui succède?

Il pleut depuis quelques minutes. La caméra capte un plan d'ensemble des chasseurs qui s'approchent, toujours à la queue leu leu. Stéphane-Albert ouvre le cortège : « Il est où? Il est là? (*puis apercevant la bête*) Ah oui! »⁹⁵. Cependant, il n'y a pas une trace de l'original raconté et espéré. Cette métaphore prometteuse s'évanouit au pied de l'arbre où git un ours noir.

Nicolas : (*qui marche derrière Stéphane-Albert*) un ours... osti... J'y ai ben pensé mon crisse...

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault, op. cit.*, p. 111.

Stéphane-Albert : (émervillé de voir une bête de chasse ailleurs que dans les vantardises) Ah ben tabarnouche...

Quelqu'un : Ah ben... câlisse...

[...]

Nicolas : (déçu) Maudit tabarnaque de crisse! [...]⁹⁶

Par quelques subterfuges, le récit de Maurice Aumont et Claude Lauriault contenait à la fois une part de réalité et une part d'illusion, il oscillait entre les deux. Une bête, oui, mais pas la bonne. Sur le site de la mise à mort, la fable du panache était détruite, anéantie par l'image de l'ours affalé.

Voix de Maurice Aumont : (*trionphant et déçu d'avoir à sortir du récit*) [...] Pensez pas que c'est pas beau ça? [...] Des belles dents les gars? (*gros plan de la gueule ouverte de l'ours*).⁹⁷

Alors que quelques chasseurs rebrousse déjà chemin, certains s'attardent autour de la bête, flattent son poil. Cependant personne ne s'exclame. Comme le formule finement Pierre Perrault, l'animal a pris la place du récit⁹⁸ qui, jusqu'alors, était promesse d'original et non « réalité ». Les chasseurs avaient été séduits par l'idée du panache transmise par la parole des piégeurs. « Le verbe n'est pas innocent », déclare P. Perrault lors d'un entretien avec Paul Warren, « il cherche à séduire la chair ». Également séduisante, cette chair « se prive du verbe ». C'est l'attrait captivant du récit, « la sexualité », dit le cinéaste, celle qui charme et dont les films se servent pour séduire le spectateur, et ce, « bien plus que la connaissance »⁹⁹. Le piégé embrasse le récit séduisant. Captif de bon gré, il sait que la fin du récit signifie également la mort des caresses fictionnelles. Il est

⁹⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ P. Perrault, *Cinéaste de la parole (Entretiens avec Paul Warren)*, op. cit., p. 72.

déçu, abandonné devant une bête morte. L'ours, tué à l'aube, surpris « dans sa ouâche, dans son abri, sous un tronc »¹⁰⁰, est tout ce qu'il en reste. Maurice se tait à regret, sa parole s'éteint, s'étrangle à la vue du corps inerte.

1.3 Le récit sans tête

Quelqu'un d'autre ce jour-là « a tué ». Une deuxième scène de *La bête lumineuse* montre la fin du récit à travers la mort d'un animal. Michel, le seul chasseur qui n'était pas rentré au campement et qui vient tout juste de rejoindre les chasseurs transformés en porteurs d'ours, annonce la nouvelle.

Non sans grandiloquence, il porte la main au verrou de sa carabine et éjecte la cartouche vide devant tout le monde pour faire la preuve péremptoire, indubitable, arrogante, qu'il a tué.¹⁰¹

Certains font la sourde oreille, épuisés par l'histoire du matin. Michel relève cependant ses manches pour montrer ses mains tachées de sang; il se rend à la camionnette pour y ramener une pièce de viande de la couleur du foie. C'est « à ne pas douter », écrit Pierre Perrault, « mais le foie de quel animal? »¹⁰². Comme le récit de chasse ne peut tenir qu'à une simple parole, ils se rendent néanmoins jusqu'au lieu de promesses et y découvrent bel et bien, « sur le sol couvert de feuilles[,] un orignal éventré »¹⁰³. « L'exploit », écrit Pierre Perrault, est réduit à nouveau à un cadavre à transporter. « Il ne reste plus que le récit pour donner de

¹⁰⁰ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 113.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 118.

la couleur à l'événement [,] mais le récit lui-même s'essouffle. Quelque chose fait défaut »¹⁰⁴.

« C'est sale, comme place, icitte ». Les chasseurs se sont approchés de la dépouille de la bête « informe, éventrée, sur un lit de feuilles mortes »¹⁰⁵. L'animal semble dégonflé, « surtout qu'il n'y a pas de panache »¹⁰⁶, car il s'agit d'un orignal femelle,

La caméra regarde le cadavre pitoyable, éjarré, informe, sans panache, ce qui explique peut-être le peu d'enthousiasme. Et pourtant la chasse est accomplie. Un ours. Un orignal.¹⁰⁷

Rien dans ce cadavre ne saurait pourtant éveiller la passion et l'enthousiasme des chasseurs. Il manque quelque chose à la scène. L'impression de dédain domine plutôt la déception qui succède au récit. Est-ce dû au sexe de l'orignal qui s'est fait surprendre au matin, telle une déconvenue? Deux principes élémentaires de la chasse nous laissent croire que oui.

Tout d'abord, pour les chasseurs, « le face-à-face avec l'animal sauvage est une affaire de mâles », écrit Bertrand Hell. Les gibiers mâles et porteurs de cornes sont les seuls à faire partie du rituel de la chasse. « Les femelles ne sont l'objet d'aucune révérence similaire, bien au contraire », ajoute-t-il, « la mise à mort des biches [...] n'est pas considérée comme une véritable chasse »¹⁰⁸. L'absence de tout élément féminin en forêt — quel qu'il soit — est d'ailleurs préférable, la femme étant elle-même expulsée des cercles cynégétiques, mis à

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ B. Hell, *op. cit.*, p. 31.

part quelques chasseuses très rares. Identifiée par analogie à la proie elle-même¹⁰⁹, la femme reste néanmoins présente, mais de manière suggérée, insinuée. On se charge de la représenter dans le fil des propos grivois et des plaisanteries scabreuses. L'original femelle n'est-elle pas décrite à la fois par les chasseurs de « belle p'tite mère » et de « vieille crisse »? « Quand vous touchez à ça vous voulez plus toucher à une femme »¹¹⁰, dit Maurice Aumont en caressant le poil noir de l'ours. La chasse, écrit Bertrand Hell, « est le cadre privilégié de l'expression d'une virilité triomphante et l'exutoire des attitudes phallocentriques »¹¹¹. Mais qu'en est-il lorsque le résultat de la chasse se réduit au cadavre d'une femelle?

La bête morte, sans panache, ne laisse guère de substance. D'ailleurs, l'absence présumée de sang sauvage la rend indigne de la chasse, écrit Bertrand Hell¹¹². C'est le deuxième principe cynégétique qui profère uniquement à l'animal mâle toute la vigueur sylvestre. Sans coiffe, la chair sans vie reste stérile, comme une lettre morte, elle n'a aucun attrait qui donne à raconter, par conséquent elle n'engendre aucun récit. En revanche, le panache a ceci de particulier qu'il symbolise la puissance animale à tout point de vue. Splendide, il commémore la rencontre avec le mâle, l'animal au « sang sauvage », évoqué par Bertrand Hell. Concret, il cristallise le récit autrement insaisissable, ce que la dépouille femelle n'a pas le pouvoir de faire. L'objet souvenir que devient le

¹⁰⁹ Bertrand Hell écrit ceci : « ce principe non écrit vaut pour la proie comme pour le chasseur, et de ce fait, les femmes sont exclues de la pratique cynégétique et particulièrement de la poursuite des animaux en forêt. », B. Hell, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁰ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, *op. cit.*, p. 112.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 42.

¹¹² *Ibid.*, p. 31.

panache évoque la rencontre parfaitement singulière entre l'homme et l'animal au flux sauvage. L'irrégularité de ses bois, ses extrémités rugueuses et son déploiement telle une couronne sylvestre, rappelle au chasseur qui le palpe et l'admire, l'instant de la mise à mort. Plus qu'un trophée, le panache est une relique de la réalité, il donne un sens à la chasse, sous la forme d'une coiffe de cervidé, remplaçant le récit éphémère.

Sans panache que reste-t-il alors? D'une part, il subsiste pour les chasseurs le souvenir d'un récit, celui même que « le piéteur », avait dû abandonner à regret « pour la réalité pluvieuse »¹¹³. De l'autre, il y a l'aspect « lamentable »¹¹⁴ de la bête étendue devant eux parmi les feuilles mortes, une bête prête à être dépecée. Les « piégés » qui se sont abandonnés à la ritournelle captivante et rassurante de la fable (comme sur un air du joueur de flûte de Grimm), ont constaté à la fin la présence d'un être inerte, paré à disparaître.

2. Le corps imaginaire, le corps mort

2.1 Propriétés superstitieuses de la viande animale

À l'aide d'un couteau, Barney fend la fourrure noire de l'ours qui « s'entrouvre et laisse apparaître une épaisse couche de gras ». L'ours, écrit Pierre Perrault, « était armé pour l'hiver ». « La blancheur de la graisse étonne le noir de la fourrure et les chasseurs s'en émerveillent à leur manière »¹¹⁵ : « Oh! R'gardez Barney, là », s'exclame Maurice Aumont, alors que Nicolas ne veut pas

¹¹³ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 119.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 113.

« [toucher] à ça d'l'ours »¹¹⁶. Stéphane-Albert Boulais, l'apprenti chasseur, détourne le regard. Les chasseurs réagissent tous individuellement au dévoilement viscéral de l'animal, au dépouillement de la bête. Ici réside sans doute la part la plus intime de l'univers de la chasse, celle où l'homme s'applique à transpercer de son couteau le gibier, geste silencieux où subsiste encore une pointe de la nécessité ancestrale. Certains hommes figent devant ce geste immémorial, engendrant la deuxième grande rupture cynégétique que nous verrons dans ce sous-chapitre. Cependant, nous observerons d'abord la manière dont certains chasseurs subliment l'évidage par des actes superstitieux.

Maurice Aumont observe attentivement le guide Amérindien en train d'éviscérer l'ours : « fais ben attention à la poche, Barney, je la veux pour me faire une blague à tabac »¹¹⁷. C'est chose commune, pour les chasseurs, de conserver parfois certaines parties de l'animal qu'ils tuent. Ces segments de corps ne peuvent être définies comme trophée ou même comme souvenir. Intimes, elles relèvent plutôt d'une forme d'artefact, chargé d'un pouvoir symbolique spécifique, en particulier lorsqu'elles sont reliées aux parties sexuelles.

[Un] manuel [...] conseille de prélever les organes sexuels d'une biche, de les laisser sécher pendant six mois pour qu'ils durcissent, puis de les accrocher sur le bord du chapeau avant d'entreprendre une [chasse].¹¹⁸

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ B. Hell, *op. cit.*, p. 26.

Cette forme de grigri chanceux permet à la fois d'attirer l'animal et de voiler le chasseur de l'aura du « Sauvage ».

La croyance superstitieuse permet d'accéder à l'univers abstrait de la forêt, univers réservé à l'homme des bois qui n'a cependant pas nécessairement la capacité de s'ensauvager. Elle ouvre une brèche vers le sous-terrain sylvestre, vers l'antre de ses mystères. Opposée au récit qui félicite l'exploit, la croyance superstitieuse est une façon de célébrer ce qu'il y a de surnaturel dans la chasse. Or tous les mystères résident dans le Sauvage. Pour accéder à ce territoire, l'homme, nous l'avons vu, « devient animal ». Fiévreux, possédé, il se déterritorialise jusqu'à en oublier l'invention du langage. Apparemment irrationnel, le phénomène d'ensauvagement se systématise dans le domaine du superstitieux. Objets, éléments extérieurs et comportements peuvent à la fois porter bonheur et porter malheur, présager une bonne récolte ou un obstacle à la chasse. Voici d'ailleurs l'exemple d'un mauvais présage.

Certaines « ennemies » obstruent l'accès au Sauvage. Diamétralement opposé à l'objet fétiche, le parfum de ces opposantes est reconnu comme antinomique à la chasse. Ce sont les femmes — encore elles. Dans les croyances populaires, qu'elles soient anciennes ou contemporaines¹¹⁹, l'effluve féminin serait de nature à « troubler et à faire fuir les gibiers »¹²⁰, écrit Bertrand Hell. Elle s'opposerait à l'homme ensauvagé, ce dernier imprégné de la forêt, dont l'émanation est âcre, terreuse, « comme celui du bouc »¹²¹. Ainsi,

¹¹⁹ Encore aujourd'hui, écrit Bertrand Hell à ce propos, « certains [chasseurs] tiennent absolument à laver et à repasser eux-mêmes leur tenue de forêt. Le geste n'est pas habituel et répond à une préoccupation précise : écarter toute main féminine des affaires de chasse », B. Hell, *op. cit.*, p. 84.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹²¹ *Ibid.*

« l'haleine » de la femme et le « flux sauvage » doivent demeurer disjoints¹²².

Celle-ci ne doit ni toucher les armes et les habits du chasseur, ni s'approcher des campements de la chasse. L'interdit s'étend à la pêche au gros poisson,

et multiples sont les croyances rapportées par les folkloristes expliquant l'influence néfaste de la femme : elle porte malheur aux pêcheurs de dauphins des îles Féroé, empêche les saumons de remonter les rivières en Écosse, fait perdre l'efficacité des lignes de pêche en Suède.¹²³

Qu'est-ce qui rend les femmes si radicalement inadaptées au monde de la chasse? C'est l'absence, dans leur veine, d'une substance particulière. Leur flux sanguin serait en effet antinomique à celui de l'homme « sauvage » — le chasseur —, cet homme dont la perception est aiguisée à un point tel qu'il pressent la mort de la bête cachée dans les fourrés; cet homme dont l'ouïe est si fine qu'il entend se mouvoir la proie avant que son chien l'ait discerné. Dans les veines de cet homme circule le sang noir.

Le musc affirmé de l'homme sauvage s'explique en grande partie par sa forte consommation de viande « noire », c'est-à-dire de la venaison sauvage au goût caractéristique très prononcé. Les abats consommables (foie, cœur, rognons, etc.), par leur position interne et dangereusement contiguë aux entrailles, sont perçus comme des viandes noires¹²⁴. Leur consommation n'est destinée qu'aux hommes de chasse et à nul autre. Atrabilaire, le sang de l'homme ensauvagé est nourri par l'énergie sauvage. Le foie fait partie de ces viandes sombres, il est « viande instantanée », écrit Pierre Perrault, « celle qu'on

¹²² *Ibid.*, p. 84.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 60.

mange parce qu'elle est mangeable » et aussi parce qu'il s'agit de saluer symboliquement la chasse, « de l'ornementer »¹²⁵. Même celui qui n'aime pas le foie ne rate pas cette occasion unique,

car il ne s'agit pas seulement d'une nourriture. Et on pourrait même prétendre que c'est une nourriture de l'esprit sinon de l'âme. Une façon propice d'invoquer l'avenir. Une obligation. Un devoir de chasseur. Car il s'agit encore et toujours du panache.¹²⁶

« Aucune ingestion n'est anodine », remarque Bertrand Hell. D'ailleurs, en Europe comme ailleurs, l'idée d'une relation entre les aliments consommés et « l'acquisition de certaines qualités psycho-physiologiques »¹²⁷ est commune. Les nourritures, et spécialement les viandes, se transformeraient en la chair propre du consommateur. « Cette conviction est lourde de conséquences », écrit B. Hell, car elle suppose l'altération de la nature de l'homme¹²⁸. Dans cette viande subsisterait une force naturelle, transmise par le flux Sauvage, une force précieuse que l'homme absorbe en l'ingurgitant.

« J'en mange parce que c'est [du gibier] », rumine Nicolas dans son coin du chalet, en pignochant sans appétit dans son assiette, « [à] part de ça j'en mangerais pas », « j'en mange jamais »¹²⁹. Cependant Nicolas avale son foie, certes dédaigneusement, mais empêche les autres de le lui reprendre en protégeant son assiette de sa main : « non... non...[...] je l'aime pas mais je

¹²⁵ P. Perrault, *La Bête Lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 121.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ B. Hell, *op. cit.*, p.77.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ P. Perrault, *La Bête Lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit. p. 123.

l'mange pareil »¹³⁰. Les manies et les coutumes des chasseurs semblent corrélatives au rythme aléatoire, stochastique, de la forêt. Tout comme le récit, les us cynégétiques sont respectés et observés comme faisant partie du rituel de la chasse. Tout comme le récit, les croyances de la chasse font revivre la bête morte, par l'ingestion et la digestion de sa force invisible.

2.2 Deuxième grande rupture : la vue du viscère, la nausée

L'apprenti chasseur est le seul à ne pas vouloir du foie dévoré en commensal; cependant, il se sent obligé de goûter le morceau qu'on lui tend. Stéphane-Albert refuse d'abord d'y goûter

[mais il] se sent vite forcé d'essayer et prend la viande saignante qu'on lui pousse sous le nez. Il mastique, avale, on lui en donne un autre morceau, mais alors que les autres entonnent « il est des nôtres, il a mangé son foie comme les autres », Albert doit sortir pour vomir [...].¹³¹

C'est le dégoût. Le chasseur néophyte tente de surmonter tout au long de son expérience la révulsion devant la bête morcelée — son corps ouvert, vidé —, le dégoût qu'il éprouve devant la chair, ses viscères et ses muscles encore saignants. Il n'y aura, chez lui, pas d'initiation aux forces surnaturelles, ni d'absorption de chair Sauvage. Au contraire, il rejette promptement l'image de la bête morte. L'écoeurement et la nausée engendrent la deuxième forme de rupture cynégétique.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹³¹ N. Renaud, *op. cit.*, www.horschamp.qc.ca

C'est l'après-midi, l'heure de dépiauter les lapins pour le souper. Stéphane-Albert veut apprendre « à pleumer », lui aussi, comme les autres, « croyant que tous les chasseurs se doivent d'accomplir cette action de dépouiller les bêtes »¹³². Mais les chasseurs les plus expérimentés éprouvent eux-mêmes parfois un certain trouble à la vue des organes. On s'attroupe autour de S.-A. Boulais pour l'observer. Ils savent qu'il devra surmonter « un inévitable dégoût ». Celui du viscère. C'est en vérité une forme d'initiation à la chasse, « car comment comprendre la nature, ses rigueurs, ses cruautés » si l'homme n'a jamais accompli le rite « que les anciens avaient transformé en sacrifice » pour en souligner l'importance¹³³? Georges Bataille relève que les rites de sépultures existent d'ailleurs précisément pour contrer ce premier rite, c'est-à-dire pour éviter le contact de l'homme avec les viscères, pour le préserver de son dévoilement. Contrairement au rituel sanguinaire, carmin du sacrifice, celui de la sépulture est affaire de blancheur.

Les peuples archaïques croyaient que les os blanchis signifiaient l'apaisement de la haine. En glissant les cadavres sous terre, ils disparaissaient en quelque sorte dans la source même de leur décomposition — la nature s'opposant ainsi à la mort —, et il n'en restait à la fin que des os blancs, immaculés, lavés. Bien que « nous ne [croyions] plus à la magie contagieuse [des peuples archaïques] »¹³⁴, le dessèchement des os, reste encore

¹³² P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 99.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Les éditions de minuit, 1957, p. 52.

aujourd'hui¹³⁵ la preuve, « que la menace de la violence introduite à l'instant de la mort est apaisée »¹³⁶.

Ces os, qui leur semblent vénérables, introduisent un premier aspect décent — solennel et supportable — de la mort, cet aspect est encore angoissant, mais sans [excès].¹³⁷

L'inquiétude face au corps mort relève du sort, incertain, des organes privés de vie, livrés à la nature qui en prend possession.

Le devoir du chasseur est de tremper ses doigts dans le sang, plonger ses mains dans la bête, au seuil des viscères immobiles. De plus, un temps restreint sépare les organes privés de vie d'avec la décomposition à venir. Pour l'homme, « le désordre qu'est, biologiquement, la pourriture à venir » est une menace, écrit Georges Bataille. « De même que le cadavre frais », cette pourriture, écrit-il, est « image du destin »¹³⁸. Le chasseur palpera le creux des organes « pour comprendre la vie et la mort », écrit Pierre Perrault, et pour saisir à partir « [d]es viscères qui apparaissent et dénoncent toute la complexité de la vie, toute la naïveté de la mort »¹³⁹. C'est ce qui se dissimule de précieux, de fondamental, « sous les gestes de la cruauté »,

gestes que plusieurs refusent de voir pour n'avoir pas à les assumer. Comme s'il fallait se dissimuler le sacrifice de la nature pour aimer les petites bêtes. De préférence celles qui ont les yeux bleus. Comme s'il fallait plaider innocence. Se mentir à soi-même. Déléguer ses pouvoirs pour ne pas se salir les mains.¹⁴⁰

¹³⁵ 1957.

¹³⁶ G. Bataille, *op. cit.*, p. 52.

¹³⁷ G. Bataille, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁸ G. Bataille, *op. cit.*, p. 52.

¹³⁹ P. Perrault, *La Bête Lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴⁰ *Ibid.*

Stéphane-Albert insiste, il veut y faire face, il veut nier les grands yeux saisissants des bêtes. « J'peux me servir de mon couteau? » demande-t-il, tenant le lapin à moitié déshabillé par les pattes. « [N]on... non... », on lui indique le ventre ouvert : « mets ta main là-d'dans ». Il hésite, « visiblement effrayé par l'aspect des viscères ». « Tire sur le chapelet! (et Stéphane-Albert extirpe les intestins) C'est ça! ». Les larmes aux yeux, il continue de vider allègrement son lapin, se retournant pour camoufler ses haut-le-cœur. Enfin, il s'accote sur un arbre pour vomir. On se moque de sa déconfiture et de son audace, « car il a pris un risque en acceptant de pleurer un lapin devant tout le monde ». Pierre Perrault ajoute, à la suite de cette description, que même Michel Guillot, « qui est peut-être le meilleur chasseur du groupe », a avoué qu'un jour devant un orignal, il a connu la nausée. « Le cœur m'a levé » a-t-il dit, « parce que la panse était crevée... et pourtant moi chus pas dédaigneux »¹⁴¹.

Certes, celui qui détourne les yeux du mort, qui l'enterre ou le brûle aussitôt, souhaite ne pas voir l'envahissement désorganisé de sa mort. Pour rien au monde, il ne veut apercevoir « ces matières [...] fétides et tièdes, dont l'aspect est affreux ». Les matières de la mort sont à l'origine « de ces réactions décisives que nous nommons *nausée, écoeurement, dégoût* »¹⁴², d'où le réflexe décisif de s'en détourner. Les réactions promptes de rejet du corps, telle la nausée, répondraient donc justement à cet « excès » relevé par Georges Bataille, avant

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴² Les italiques sont dans le texte original. Un très beau passage de Georges Bataille suit les propos cités : « Au-delà de l'anéantissement à venir, qui s'appesantira totalement sur l'être que je suis, qui attend d'être encore, dont le sens même, plutôt que d'être est d'attendre d'être (comme si je n'étais pas la présence que je suis, mais l'avenir que j'attends, que cependant je ne suis pas), la mort annoncera mon retour à la purulence de la vie. Ainsi puis-je pressentir — et vivre dans l'attente — cette purulence multipliée qui par anticipation célèbre en moi le triomphe de la nausée ». G. Bataille, *op. cit.*, p.63.

que celui-ci ne disparaisse sous terre, livré au grouillement naturel, inévitable, mais, encore une fois, invisible.

3. Le regard et la mort

3.1 Le spectacle fascinant

Les grandes ruptures cynégétiques que nous avons explorées jusqu'à présent : la mort du récit et la vue nauséuse du viscère, ont ceci de commun qu'elles sont corrélatives à la révélation. Une chose révélée en anéantit une autre. Le cadavre annihile le récit. Le déploiement des organes éclipse l'image de l'animal, le sublimant parfois par une force occulte et superstitieuse. Dans l'instant, l'un et l'autre ne peuvent co-exister : récit et cadavre, image et viscère. C'est ainsi que, devant la dépouille, certains détournent le regard. La troisième grande rupture cynégétique que nous explorons a lieu au moment de la mise à mort.

Que les causes de la mort soient naturelles ou affligées et violentes, il y a eu un moment où elles font basculer l'être de la vie au trépas, il y a eu un instant de mort. La vue du cadavre, saisissant, génère promptement l'horreur, tandis que l'image du disparu, éternelle, efface à jamais toute la chair qui l'a constituée. Dès lors, comment représenter l'instant de mort? Est-il au moins représentable? L'objet, le cadavre est la relique de ce qui a causé sa mort, tout comme l'animal éventré dans les bois est la preuve irréfutable de la chasse automnale. Seuls Maurice Aumont, Claude Lauriault et Michel, debout à l'aube, ont connu le moment de la mort donné à bout portant. Ces trois chasseurs de *La bête lumineuse*, dans la forêt silencieuse, ont vu l'éclair du coup de feu ravir d'entre les arbres la vie des animaux qu'ils ont tués – ours et orignal. Les autres n'ont vu

que le cadavre gisant à la fin du récit. Dans le dernier segment de ce chapitre, nous tenterons de reconstituer la rencontre entre le chasseur et l'animal, rencontre que la caméra n'a pas su capter dans le film. Nous envisagerons le face-à-face avec la mort de deux points de vue; d'abord fascinant, par la description du spectacle sacrificiel, ensuite sidérant, lorsque le chasseur est frappé de stupeur.

Le déploiement plus grand que nature des sacrifices originels¹⁴³ avait pour effet de présenter l'animal sous un angle particulier, à l'instant de sa mort. Dans un mouvement de transgression collective, la victime mise à mort assumait le sens de la divinité. Pour la plupart, les dieux les plus anciens étaient des animaux, écrit Georges Bataille¹⁴⁴. Sacrée, la victime des sacrifices l'était donc à l'avance étant animale. Dans un déploiement religieux, la bête offerte aux divinités s'élevait au-dessus « d'un monde plat, où les hommes mènent leur vie calculée »¹⁴⁵. Témoin de la mise à mort à travers le voile du *sacré*, le spectateur distancié du sacrifié pouvait cependant accéder à un état que « seule une mise à mort spectaculaire, opérée dans des conditions que déterminent la gravité et la collectivité de la religion », rendait possible. *Voir*, tel était le dessein spectaculaire de ces assemblées. Assis, les yeux rivés sur le geste, le spectateur du rituel était témoin d'une mise à mort qui n'était pas la sienne, mais qui aurait pu être la sienne.

¹⁴³ L'édition illustrée de *L'érotisme* présente certains documents visuels de rituels vaudou. Ce type de rite existe encore aujourd'hui dans certains pays, notamment au Brésil, où des rituels de *candomblé* et de *macumba* ont lieu quotidiennement. Paysans et citadins y prennent part.

¹⁴⁴ G. Bataille, *op. cit.*, édition illustrée, p. 91.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

Une distance sépare le regardant de la scène qui devient image, qui devient apparence, spectacle. L'action qui se déroule rappelle une mise en scène, quelque chose en elle évoque l'irréalité, la fiction. La littérature, qui semble s'opposer à un tel rituel, « n'est [pourtant] pas étrangère au déploiement organique de la mort¹⁴⁶ », écrit Georges Bataille. Elle partage avec le sacrifice un don bien particulier : celui de conjurer l'angoisse, malgré la distance qui sépare le lecteur du récit; le spectateur du sacrifié. Puisque nous vivons *par procuration* ce que nous n'avons pas l'énergie de vivre nous-mêmes, « le sacrifice est un roman », écrit G. Bataille, c'est un conte, « illustré de manière sanglante », ou plutôt c'est, à l'état rudimentaire, « une représentation théâtrale, un drame réduit à l'épisode final, où la victime animale [...] joue seule, mais joue jusqu'à la mort »¹⁴⁷.

Cependant qu'arrive-t-il « quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant »?

[Q]uand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un contact à distance? Quand ce qui est vu s'impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l'apparence?¹⁴⁸

C'est la fascination. Quiconque est fasciné, écrit Maurice Blanchot, « ce qu'il voit, il ne le voit pas à proprement parler, mais cela le touche dans une proximité immédiate, cela le saisit et l'accapare »¹⁴⁹. Quiconque est fasciné, écrit-il encore, « on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au monde indéterminé de

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

la fascination »¹⁵⁰. *Voir suppose la distance*. Cette distance donne « le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion »¹⁵¹. La fascination est une passion aveuglante, passion de l'image, de la fiction.

Ce qui nous fascine, nous enlève notre pouvoir de donner un sens, abandonne sa nature « sensible », abandonne le monde, se retire en deçà du monde et nous y attire, ne se révèle plus à nous et cependant s'affirme dans une présence étrangère au présent du temps et à la présence dans l'espace.¹⁵²

Dans l'assistance, à proximité de l'horreur de la mise à mort, le spectateur est distant comme le lecteur du roman. Ce qu'il voit le touche cependant. Ce que nous n'avons pas l'énergie de vivre nous-mêmes, soit la confusion de « l'épisode » final, celle qui dépasse l'image — la mort —, le sacrifice en fait la démonstration. « Il s'agit, l'endurant sans trop d'angoisse, de *jouir* du sentiment de perdre ou d'être en danger que nous donne l'aventure d'un autre », écrit Georges Bataille. Or dans le sacrifice, cette perte est insondable. Elle peut se traduire chez l'animal par le dévoilement des organes dont la vue est des plus invraisemblables. Le sacrifice permet d'avoir accès à un terrain qui serait interdit autrement. Ceci est essentiel, insiste-t-il : « dans le mouvement des interdits, l'homme se sépar[e] de l'animal. Il tent[e] d'échapper au jeu excessif de la mort [...], dans le pouvoir duquel l'animal est sans réserve »¹⁵³. Le rituel péremptoire révèle le « soudain changement de l'être qui en est sa victime ». L'être est mis à mort alors qu'un instant auparavant « il était enfermé dans la particularité individuelle », il était en vie. Sous la forme apparente d'un spectacle, le sacrifié

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, [2003], p. 28.

¹⁵² *Ibid.*, p. 29.

¹⁵³ G. Bataille, *L'érotisme*, Paris, *op. cit.*, édition illustrée, p. 93.

est privé « de son caractère limité », son caractère « illimité » et « infini » est dévoilé aux yeux de tous, son arrêt de vie, la mort.

3.2 Troisième grande rupture : la stupéfaction

Lors du sacrifice des Anciens, des centaines d'yeux fascinés étaient rivés sur le corps dépossédé, inanimé. La transformation, encore incompréhensible, s'était révélée à eux. Ils avaient été témoins oculaires du passage ultime qui relie la vie au trépas. Derrière le rideau sanglant, subsistait dans l'assistance « un relent de bestialité »¹⁵⁴, un effluve lié au jaillissement de la vie charnelle, à la déglutition, « et au silence de la mort »¹⁵⁵. Ce que révélait chez les Anciens la violence extérieure du sacrifice était « la violence intérieure de l'être aperçue sous le jour de l'effusion de sang et du jaillissement des organes »¹⁵⁶. La troisième grande rupture cynégétique prend place au moment de la mise à mort de l'animal.

Dans le monde humain aussi bien que dans le monde animal, parfois « la mort pétrifie »¹⁵⁷. La fascination transforme la vision en image et se déploie comme un écran entre l'objet fascinant et l'être fasciné. La rencontre du chasseur avec l'animal — le *face-à-face* — est exemplaire de cet instant spectaculaire, car il est sidérant. « Qui a vu un chevreuil surgir d'un fourré en bondissant et courir à toute allure, en zigzaguant de surcroît, » s'arrêter net devant le chasseur, « ne saurait en douter! »¹⁵⁸, écrit Bertrand Hell. Pourquoi? À voix basse, on explique combien l'ultime face-à-face est horrible. D'une part,

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁵⁸ B. Hell, *op. cit.*, p. 64.

l'animal répond au danger, prêt à bondir, de l'autre, l'homme est immobile, ahuri, effaré par la présence de l'animal. « La surprise coupe le souffle », écrit le chasseur Albert Blais. « C'est et ce sera toujours spectaculaire de voir surgir une de ces bêtes », poursuit-il.

C'est comme si l'on était désarçonné par la surprise. C'est toujours une nouvelle impression inexplicable, ta respiration devient hachée, tu trembles, l'estomac te serre. C'est toujours une sensation pour le chasseur.¹⁵⁹

Une impression d'irréalité envahit alors le chasseur, impression collective exprimée dans les récits d'exploits par un grand état de trouble. L'orignal « s'avance lentement dans ma direction », se remémore cette fois-ci un autre chasseur, François Thiffault. « Je le vois bien mais surtout je n'y crois pas ».

Ce n'est pas vrai. [...] Il est bien là. J'ai beaucoup de misère à respirer. [...] j'ai l'impression que je vais tomber en bas de mes jambes. Il y a douze ans que j'attends cet instant, c'est pas possible, merde, de merde, de merde, c'est une vision, je vais me réveiller.¹⁶⁰ Mais l'éclair de feu touche et brûle la forme du vivant. Blessé par balle, l'orignal « frémit violemment », se jette à l'eau. « Bang! », à nouveau, il est « atteint encore une fois », cette fois-ci le coup est mortel; toutefois réveille-t-il pour autant le chasseur de sa torpeur fascinée? Selon le dénouement du récit de François Thiffault, il semblerait que non. Les bois de l'orignal dépassent de la surface du petit lac dans lequel il s'est jeté. « Qu'il est beau! », s'exclame l'homme de chasse, face à l'orignal qu'il vient d'abattre. Qu'il est beau avec son « panache bien doré, égal des deux côtés », *comme sur la photo!* Le chasseur s'explique entre deux parenthèses : « Au camp, il y a une annonce de bière aujourd'hui

¹⁵⁹ Albert Blais, *Récits de chasse*, Shawinigan, Glanures, 1994, p. 123.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

disparue (Dow) qui représente un chasseur et un mâle énorme qui ferait la joie de tous les chasseurs »¹⁶¹. C'est à cette photographie qu'il fait référence pour décrire l'original qu'il vient d'abattre.

Le récit s'interrompt brusquement au moment où la violence surgit devant les chasseurs. Cette apparition effrénée s'oppose radicalement à la narration limpide du récit. Confuse, elle rompt avec le récit panaché qui jusqu'alors était virtuel, potentiel. La disparition des possibilités du récit laisse place à un espace vide, fissure ou gouffre, qui est immédiatement comblé par la fiction, la croyance, le spectacle.

Le récit relie le réel cynégétique avec le monde de l'imaginaire. En effet, l'apparition de la dépouille marque la fin du trajet des chasseurs. L'arrêt du récit engendre la première grande rupture. Elle est suivie par la mort de l'animal, dont le corps inerte est dépecé, fragmenté, morcelé. D'abord, abats, viscères, organes, poil, os révèlent en la montrant la mort physique, à laquelle succède la fin imaginaire dans la sauvagerie, la superstition et la magie. Alors que le récit n'était que parole et affabulation, la perception du corps animal oscille entre le corps fictif et le corps réel.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 39.

CHAPITRE 3 : LES BÊTES IMAGINÉES

La nature aime à se cacher.
Héraclite¹⁶²

La scène de l'attente dans *La bête lumineuse* se déroule à l'orée des bois. Elle se démarque de la cadence exubérante du film par ses plans silencieux, comme suspendus. La séquence présente l'éloignement des deux chasseurs amateurs hors du groupe, délivrés de l'expérience des autres qui faisait écran à leur chasse. À présent seuls dans la forêt, ils attendent en silence pendant que Barney, docile, *câlle* l'original sans sourciller « comme s'il avait [...] le pouvoir de transformer la forêt en bête lumineuse »¹⁶³. « Le silence est le lieu de l'espérance », écrit Pierre Perrault¹⁶⁴; et l'expérience de la chasse, pour eux, commencera au moment de la venue espérée, c'est-à-dire celle de la bête. Cependant la bête ne viendra pas, on leur tend un piège. La nature de ce piège est à la fois extérieure à leur expérience et contenue en elle. À l'exemple de l'animal répondant au cri simulé, les chasseurs inexpérimentés se feront prendre aux rets du désir et de l'illusion.

La première partie de ce chapitre est consacrée au cri animal ainsi qu'à la technique cynégétique de l'appel (le *câll*). Considéré par Pascal Quignard comme la forme initiale de l'ensauvagement, le cri est un simulacre qui permet, par la technique insidieuse de l'imitation, de communiquer avec la bête. Celle-ci

¹⁶² Dominique Venner, « Fascination et peur de la sauvagerie », dans *La chasse, dernier refuge du sauvage?*, Dominique Venner (sous la direction de), *op. cit.*, p. 28.

¹⁶³ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, *op. cit.* p. 147.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 132.

risque de se faire prendre à trois différentes sortes de pièges, dont « le piège de la fantaisie », qui appâte le désir par les voies de l'imaginaire (Louis Marin).

La deuxième partie du chapitre introduit les pièges de l'attente : silence, désir et image. Ainsi apparaît une perspective de lecture dans laquelle l'imaginaire s'empare de la réalité. À l'orée des bois, l'apprenti chasseur est à l'affût d'un signe de la bête. Cependant la lisière invite à l'espérance, à la crainte, au désir. Notre analyse de l'attente se base sur le principe de désir formulé par Gilles Deleuze dans *L'abécédaire*. Ce désir se construit sous forme d'agencement amoureux, composé de fragments réels, pour créer un tout conceptuel. Le piège de l'imaginaire est ensuite envisagé d'un point de vue spéculaire et narcissique (Julia Kristeva). L'apprenti chasseur scrute ardemment la forêt, il désire une réponse intelligible, imagée et symbolique, en écho à son cri. Quitte à interpréter le vide laissé par la forêt silencieuse comme on le ferait d'une véritable réponse.

La dernière partie du chapitre porte spécifiquement sur l'image et ses agencements. Le principe de l'image est abordé à la fois comme une réalité et une « contre réalité », d'où survient une problématique encore plus grande, sous la forme de « l'erreur du poète » (Julia Kristeva). Le poète, comme averti de l'erreur de Narcisse, détourne pudiquement le regard, anéantissant par le fait même le réel au profit de la fiction, assujetti par un double leurre. Les énoncés littéraires et cinématographiques sont considérés comme « effet du réel », tout en se distinguant de la fiction et du mensonge (Jacques Rancière).

1. Le cri de l'homme

1.1 L'origine de l'appel

Maurice Chaillot, Stéphane-Albert Boulais et le guide amérindien Barney attendent en silence près de la clairière, entre les arbres rabougris et dénudés par le froid. Le jour est gris et nuageux. Maurice Chaillot, arc tendu, coiffé du chapeau orange de convention, vise, mais ne tire pas. On entend Stéphane-Albert murmurer quelque chose d'inaudible. On discerne enfin : « j'ai l'impression qu'il va falloir attendre encore...moi »¹⁶⁵. Maurice soupire en guise de réponse. Le silence de l'attente est brisé de temps en temps par Barney qui, au bord du lac, frappe l'eau à l'aide d'une grosse pièce de bois pour imiter la femelle qui se déplace. Il embouche ensuite le morceau d'écorce enroulée pour « caller » l'orignal, c'est l'appel. C'est ainsi que nous verrons en premier lieu ce en quoi consiste l'art d'appeler. Ce sous-chapitre explorera donc les échos de la « voix », mi-humaine mi-animale, ainsi que les différentes techniques de pièges que tendent les chasseurs à l'animal.

La chasse à l'orignal se déroule habituellement entre la fin août et novembre. On dit que la bête, en d'autres saisons, est insaisissable. « Durant le jour, écrit Bertrand Hell, [elle] se remise au plus profond de la forêt dans des fourrés impénétrables, ne sortant que la nuit lorsque la chasse est interdite »¹⁶⁶. La rencontre n'est possible, entre le chasseur et la bête, qu'à de brefs instants, à l'aube et au crépuscule, lorsque l'animal « regagne ou quitte le couvert »¹⁶⁷. La prudence des mâles n'est mise à défaut qu'à une seule période de l'année, celle

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹⁶⁶ B. Hell, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁷ *Ibid.*

du brame automnal. Pendant la saison des amours, le mâle orignal abandonne toute prudence afin de suivre les traces de la femelle. C'est grâce à un stratagème basé sur l'imitation que le chasseur pourra l'attirer dans ses rets. « C'est cette faculté que le chasseur exploite pour abuser [l'orignal] », écrit P. Perrault¹⁶⁸. Il imite le cri de la femelle comme pour « réveiller le sexe même de la forêt brûlante »¹⁶⁹. C'est la saison des amours et, Barney, « comme beaucoup d'[I]ndiens », excelle à jouer « sur la fibre du rut »¹⁷⁰. Cet art cynégétique ancien consiste à reconstituer le plus fidèlement possible les mouvements ainsi que l'intonation, la texture et l'intention du chant de la femelle en chaleur. Pour le chasseur, l'appel est un art. Aussi, est-il possible, par la facture du cri, d'interpeller différents mâles, du plus jeune au plus panaché, selon la gravité du chant imité. La bête est-elle vieille et aguerrie ou jeune et craintive? « Le son à émettre ne sera pas le même. Il faut corner juste, éveiller sa jalousie, l'inviter à faire front »¹⁷¹. Ainsi, pour l'appel des chevreuils au moment du brame, « une intonation jeune fera accourir un gibier inintéressant, alors qu'un ton plus grave attirera les vieux mâles »¹⁷².

Comment une telle musique « charnelle, animale, lointaine, pour ainsi dire préhistorique », arrive-t-elle à se recomposer dans une gorge travaillée par le langage humain, s'enquiert Pierre Perrault? Cette même gorge travaillée par « les diphtongues algonquines [...] les replis subtils et joualeresques de la

¹⁶⁸ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 37.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷¹ B. Hell, op. cit., p. 29.

¹⁷² *Ibid.*, p. 26.

langue de Maniwâki »¹⁷³? Le mystère n'est pas bien grand peut-être, poursuit P. Perrault, mais l'événement de ce cri provoque une indicible émotion¹⁷⁴. Porteur de vibration, il traverse la forêt, résonne entre les arbres, contre le flanc des montagnes, sur l'étendue des lacs pour rejoindre le mâle, alerté. Quand Barney souffle dans le bourgot d'écorce « c'est comme un autre homme soudain qui apparaît »¹⁷⁵.

Le geste de l'appel invoque l'original. Il incite aussi le chasseur. Le prédispose. Le prépare mentalement. Le sort du camp et de la fête. L'engage dans un rituel qui le transforme. Un homme nouveau surgit. L'appel le saisit, l'élève au-dessus des eaux.¹⁷⁶

La technique de l'appel apparaît comme une forme exemplaire de l'ensauvagement du chasseur. « C'est le mystère du rite », écrit Pierre Perrault, « Barney parle à la forêt »¹⁷⁷. Il est capable de donner à sa gorge « une profondeur, une intention, une saison »¹⁷⁸. Sa voix adopte un autre registre, « celui de la bête culminante de l'automne »¹⁷⁹. Quasi préhistorique, cette musique, évoquée par Pierre Perrault, semble appartenir au registre animal plutôt qu'à celui de l'homme. Le chasseur qui frappe le sol en imitant le sabot, à intervalle irrégulier, émet un son et un rythme empreint d'une inexplicable réalité *extérieure* à celle des hommes. En appelant, il imite le chant des autres, il transcende sa propre manière de communiquer afin de piéger. En imitant, il devient chasseur.

¹⁷³ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 37.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

« Les Grecs anciens distinguaient le chant (*aoidè*), la voix humaine (*audè*), le langage aussi bien animal qu'humain (*phônè*) et le son (*phthoggos*) », peut-on lire chez Pascal Quignard¹⁸⁰. « On [compte] trois millions cinq cent mille années d'émergence zoologique, puis quarante mille années de Préhistoire, puis neuf cent mille d'Histoire humaine », ajoute-t-il plus loin¹⁸¹. Le langage animal et celui de l'humain seraient donc liés au point que ce dernier n'en soit qu'émulation :

Un jour, nous ne quittâmes pas la forêt. Un jour, nous ne quittâmes pas la cueillette. Un jour, nous n'inventâmes pas la chasse ni, un autre, l'arc, ni, un autre, le chien, la famille, l'art, la mort. L'espèce humaine n'eut pas pour premier destin de lutter contre la nature comme la raison et la rationalité moderne voudraient le faire croire aux héritiers. Nous commençâmes par nous fasciner pour les fauves. Nous imitâmes le cri qu'ils poussaient pour les tuer.¹⁸²

Selon P. Quignard, ce que nous devînmes si lentement nous échappa de jour en jour au point d'en oublier les origines de ce cri « inhumain ». Nous devînmes imitateurs. Nous nous mîmes à imiter la prédation des grands carnivores, et cette imitation, selon P. Quignard, fut définie par le nom « chasse ». En inventant l'arc, écrit-il, les chasseurs paléolithiques inventèrent l'origine du son de mort « sur la corde unique (la musique), c'est-à-dire du langage approprié à la proie »¹⁸³. Ce langage était le premier grand piège, un leurre auditif captivant et prometteur.

¹⁸⁰ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995, p. 23.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸² *Ibid.*, p. 45-46.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 63.

1.2 Le piège tendu à l'animal

Outre l'imitation de la femelle en chaleur, le chasseur expérimenté peut également décider d'imiter le mâle, afin de générer chez l'autre orignal l'instinct de combat. Selon Bertrand Hell, provoquer ainsi le mammifère cervidé requiert beaucoup d'expérience ainsi qu'une habileté incontestée, car il convient de bien jauger l'animal. L'homme s'y oppose comme rien de moins qu'un rival. Un jeu subtil s'instaure, et « aux appels du chasseur répondent ceux de l'animal », poursuit-il. « L'homme frappe le sol, gratte un tronc d'arbre », reproduisant ainsi les bruits du mâle qui piétine en martelant le sol et frotte ses bois avec vigueur contre l'écorce des arbres dans l'excitation du combat à venir¹⁸⁴. S'il surgit d'entre les arbres, ce dernier sera mû par la fougue du combat. Il convient alors de tirer au plus vite, de tirer juste et, surtout, que le coup soit fatal. Car l'animal, s'il tombe dans le piège en se ruant vers l'origine de ce cri, apparaît au chasseur empreint d'une force vitale incommensurable. Il est au sommet de sa puissance et de sa forme, la vie l'appelle une dernière fois avant l'arrivée de l'hiver. En cette saison des amours, l'imitation de l'animal, s'agit-il du mâle adversaire ou de la femelle plaintive, permet de lui tendre le plus aguichant des pièges. Outre l'appât, le filet et les trappes posées par les chasseurs ça et là dans la forêt, le piège de l'appel s'inscrit dans la tradition cynégétique ainsi que dans l'art de la tenderie, art de tendre les pièges.

¹⁸⁴ B. Hell, *op. cit.*, p. 29.

Les principes qui règlent la composition et l'usage de toutes les formes de pièges sont *la force, l'appétit et la fantaisie*¹⁸⁵. Selon Louis Marin, « le piège de la force » et du mouvement est celui où chasseur et orateur — car le philosophe applique la forme du piège également au discours et au récit — dissimulent leurs intentions afin de saisir le piégé par surprise. Embusqué dans le récit, l'homme détourne conversations et discours afin de « s'emparer » de son adversaire. Son immobilité permet également au chasseur de se fondre subrepticement dans le territoire de la bête, de s'insérer invisiblement dans la nature, grâce aux vêtements de camouflage bariolés, et de surgir ou de tirer lors du passage de la proie. Ainsi, « la chausse-trape, le collet, [la toile de] l'araignée, [...] l'assommoir des Indes ou certains types d'embuscade » peuvent faire partie de la catégorie des pièges de force et de mouvement¹⁸⁶. « Le piège de l'appétit », tout comme son nom l'indique, est celui qui attire l'animal ou l'homme, poussé par la faim, la soif ou le sexe. Le piégé, aux prises avec le désir violent de satisfaire son envie, ne pourra résister à ce qu'on lui offre, c'est-à-dire « les appâts de toutes natures » dont dispose le piègeur, y compris celui de la séduction amoureuse¹⁸⁷. Ainsi « le traquenard à boîte, ou à dents, le trébuchet à filet [...] » et tout appât comestible tel que les fruits et les légumes disposés par le chasseur dans une petite clairière et dont l'odeur de putréfaction attire éventuellement un gibier ciblé. S'il est repu, celui-ci s'en désintéresse toutefois. Le dernier piège relevé par

¹⁸⁵ Les textes à propos de ces trois différents pièges sont issus d'un extrait de Gian Battista de Contugi : « [ce] volumineux in-folio de près de neuf cents pages traitant *Des pièges, de leur composition et de leur usage* fut obscurément publié à Venise dans la première décennie du XVI^e siècle [...]. L. Marin, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

Louis Marin, celui de la fantaisie, consiste enfin à représenter à la victime (ou à la proie) sa propre image, dans laquelle elle se complaît.

Ainsi le leurre que le chasseur porte à son poing pour rappeler son faucon, ou les appeaux qu'il dispose dans les marais lors du passage des canards sauvages; la femelle vole vers l'image du mâle et le mâle vers celle de la femelle, et les uns les autres se trouvent bientôt à portée de la flèche rapide de l'homme à l'affût [...].¹⁸⁸

Le principe de ce genre de piège, écrit l'auteur, « est l'attraction du même par le même et le plaisir qui naît de l'imitation ». En piquant son intérêt, en provoquant son rapprochement « et son arrêt par l'agrément qu'il en tire », le chasseur peut alors frapper.

Bien que les trois formes de pièges relevés s'appliquent à la cynégétique — *le piège de la force* (ou du mouvement), *le piège de l'appétit* (ou du besoin), *le piège de la fantaisie* (ou de l'imagination) — c'est au dernier que nous nous laisserons prendre. Le piège de la fantaisie englobe d'ailleurs en partie celui de l'appétit, puisque l'appel du chasseur, s'il répond aux pulsions et aux besoins innés de l'animal, n'est en fait qu'un leurre, qu'un cri simulé, un chant imité, un appel dissimulé parmi tant d'autres, faux, irréel et illusoire. De plus, l'équivalence humaine de ce piège de la fantaisie (ou de l'imaginaire) est le même que celui qui captivera les apprentis chasseurs sous l'emprise de l'attente. Debout, à l'orée des bois, ils seront piégés par la forêt et l'image, reflet qu'elle évoque en eux, tel un miroir réfléchissant l'expérience. Mais la forêt « s'enferme dans son mutisme [...] cherchant à protéger son secret [...] à prendre à son piège le chasseur lui-

¹⁸⁸ *Ibid.*

même », écrit Pierre Perrault¹⁸⁹. Les chasseurs se tiendront à la lisière des bois, afin d'attirer l'animal à leur piège sexuel, un animal dont ils sont réduits à imaginer le simulacre jusqu'à ce que celui-ci apparaisse enfin si, toutefois, il apparaît.

2. Le piège de la forêt : silence, désir et images

2.1 L'animal caché

La période du brame est également celle de l'écoute attentive. Le chasseur ayant appelé, c'est ce dernier qui, à présent, tend l'oreille afin de discerner les moindres bruissements de la forêt. Nous analyserons dans ce sous-chapitre la scène de l'attente dans *La bête lumineuse*, où les chasseurs novices, plutôt que d'attirer l'animal dans leur piège, se feront prendre dans les rets de leur imaginaire. La trappe qui s'ouvre d'abord sous eux est celle du désir, elle est le fruit illusoire de leur imagination. Ensemble, ils caresseront l'image de la bête convoitée, dans l'attente de celle-ci qui reste cachée. Cependant comment le chasseur idéal, celui qui s'ensauvage, devrait-il percevoir l'écho silencieux de la forêt?

En abordant la théorie du *devenir animal* deleuzien au premier chapitre, nous avons vu que l'ensauvagement de l'homme permet au chasseur de se déterritorialiser pour se reterritorialiser ailleurs, dans un monde infiniment éloigné du sien, celui de l'animal. *Devenir animal* signifie être à l'affût de signes, abstraits et imperceptibles pour celui qui est hors du territoire. L'homme se métamorphose

¹⁸⁹ P. Perrault, *La Bête Lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 142.

alors en un être nouveau, empreint du langage de la forêt. Il concentre sa lecture sur une plage de sens reliée au sauvage. Tout comme l'animal, l'homme ensauvagé a *un monde*. Pour illustrer le caractère réduit de ces mondes, Gilles Deleuze donne en exemple le comportement de deux insectes : la tique et l'araignée. La tique, à l'intérieur d'une nature immense, ne réagit qu'à trois excitants. Du haut de sa branche qui tend vers la lumière, « elle peut attendre des années sans manger ». Elle attend qu'un ruminant passe sous sa branche-piège puis se laisse tomber. Elle use de son odorat afin de repérer l'approche d'un animal et « quand elle est tombée sur le dos de la pauvre bête »¹⁹⁰, elle va chercher la région la moins fournie en poil pour s'enfoncer dans sa peau. Elle réagit d'abord à la lumière, puis à l'odorat et enfin à la chaleur, « le reste, on peut dire qu'elle s'en fout »¹⁹¹. Dans une nature fourmillante, elle extrait trois choses, « c'est ça, selon Gilles Deleuze, qui fait un monde »¹⁹², c'est-à-dire la réduction des excitants qu'elle capte comme des signes. Dans une même erre de penser, l'araignée ne répond qu'aux éléments concernant la toile qu'elle tisse. Rien d'extérieur au contact de sa toile ne sera pour elle un signal. Tout comme la tique, l'araignée a un monde ainsi qu'un territoire.

Une fois l'appel lancé, quels signes le chasseur ensauvagé doit-il isoler à l'intérieur de la nature fourmillante? Quelles informations doit-il recueillir dans le vaste territoire du sauvage afin d'imiter le mieux l'animal? « Le chasseur doit [pouvoir] écouter le silence lui-même », écrit Pierre Perrault, il doit « l'inventorier,

¹⁹⁰ « A comme animal », *L'abécédaire*, DVD, réalisé par Gilles Deleuze et Claire Parnet (2004, Éditions Montparnasse).

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

découvrir la moindre faille, percevoir l'imperceptible, deviner l'énigme même [...] où l'original se dissimule »¹⁹³. Parfois une branche qui craque suffit à révéler sa présence, « alors il faut redoubler d'absence, de silence [et] de prudence, poursuit Pierre Perrault, les appels doivent être sans fausses notes »¹⁹⁴. Car la bête est proche. Certains animaux refusent de se montrer, ils se cachent, le chasseur doit alors s'armer de patience. Cela peut durer des heures et s'étendre jusqu'à la nuit. Le chasseur doit user d'une habileté qui dépasse les limites du territoire de l'homme. En réduisant sa perception aux quelques signes distincts laissés par l'animal, ses facultés sensorielles comme la vision et l'ouïe ne deviennent qu'auxiliaires. Si la technique de l'appel permet d'interpeller un animal au loin, celui-ci, toutefois, reste invisible jusqu'au dernier moment. Le chasseur peut reconnaître ses signes, deviner son parcours et repérer sa trace, mais la proie reste inconnue et, « inconnue elle se cache (*abscondita*) », écrit Pascal Quignard. Toute l'histoire humaine « généalogique, [...] linguistique, politique, [...] artistique, scientifique, à l'image de la chasse même où elle prend naissance, est un immense cache-cache, poursuit-il »¹⁹⁵. Chez P. Quignard « cache-cache » veut dire ceci : « des enfants élisent un chasseur qui ferme ses paupières tandis qu'ils dissimulent leur corps dans le lieu »¹⁹⁶. L'animal, si le chasseur ne le voit pas, est absent. *Invisible*, il se fond dans la nature. Le chasseur doit alors user de toutes les astuces qu'il connaît. À l'affût des signes de l'animal dans la nature, il tente, en fait, d'y déceler sa présence. À l'affût de sa

¹⁹³ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 84.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, op. cit., p. 109.

¹⁹⁶ *Ibid.*

piste, il entrevoit déjà la proie. Les signes qu'elle laisse permettent de deviner l'endroit où elle se cache. À l'intérieur du territoire de la bête, le *bon* chasseur — le chasseur déterritorialisé et ensauvagé — doit savoir reconstituer l'animal. Cette adresse s'inscrit dans le monde du sauvage, étranger à celui de l'homme. S'il a su écouter les signes de la forêt, le chasseur retrace éventuellement la bête sortie de sa cache. Elle s'approche de lui, car son territoire lui est familier. Les récits de chasse mettent d'ailleurs en scène des traqueurs dotés de sens inouïs. Des exploits prodigieux y sont racontés comme le tir « à l'aveuglette ». Voici l'histoire d'un chasseur qui a su discerner l'animal dissimulé dans la pénombre du crépuscule :

Mon frère m'a raconté l'approche prudente d'un grand mâle que son guide indien malgré sa finesse n'avait pas persuadé avant la nuit. [...] Sur le lac il faisait encore clair. [...] Mais la bête est sortie de la forêt noire. Il ne la voyait pas ni ne l'entendait. Le guide l'avait repérée. Il lui a dit de viser droit devant lui et d'attendre. [...] Enfin, il lui a donné l'ordre de tirer. Mon frère a tiré. Comme les yeux fermés. [...] Il a vu le feu sortir de son canon. [...] Comment croire qu'une balle puisse parmi les ombres rejoindre l'ombre vivante d'une bête invisible? Mon frère n'osait rien demander. Craignant un coup d'épée dans l'eau.

Le silence s'est refait. Il a entendu un clapotis. Il a cru que la bête s'éloignait. [...] L'indien a approché le canot. Il a fouillé l'orée avec sa lampe. Une branche dépassait les herbes. C'était un panache. L'original était là. Mort. Tué les yeux fermés.¹⁹⁷

Rares sont les chasseurs qui savent isoler le murmure de la forêt. Rares sont ces hommes extraordinaires qui savent distinguer « l'ombre vivante d'une bête invisible ». D'ailleurs, « peut-être s'agit-il d'une légende [?] », conclut Pierre Perrault à la fin du récit raconté par son frère. « Les chasseurs savent toutes les

¹⁹⁷ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 85.

légendes et c'est pourquoi ils assistent au silence comme on lit un message », poursuit-il¹⁹⁸. Car l'homme qui connaît la forêt connaît également la nature de l'homme. Il reconnaît l'animal dans son territoire, mais également le rôle du chasseur déterritorialisé. C'est cette connaissance — celle de la légende et du récit — qui peut causer l'expulsion du chasseur hors du territoire animal. Après de longues heures d'attentes, lorsqu'il « grelotte de froid et d'angoisse »¹⁹⁹, ne se met-il pas à espérer la reproduction de cette légende?

Le simple fait de prendre l'affût incite le chasseur à croire toutes les réponses de la forêt, à interpréter en sa faveur le moindre craquement, à soupçonner l'ombre des épinettes d'avoir un panache à révéler. Et à se précipiter dans la gueule du loup.²⁰⁰

Après tout « il faut justifier la chasse », écrit Pierre Perrault, « [il faut] la constater [pour] lui donner des raisons d'espérer »²⁰¹.

2.2 L'attente : un piège narcissique

Postés à l'orée des bois, au premier rang pour voir surgir l'animal d'entre les branches, Stéphane-Albert Boulais et Maurice Chaillot attendent près du lac à foin. « Si cette bête sort... moi je la vois sortir... » murmure Maurice Chaillot qui désigne un endroit précis dans la forêt, « là-dedans, là! (silence puis se ravisant il désigne un autre endroit) ou bien là! »²⁰². Barney brise le silence pour lancer son appel. « Tu penses que ça va venir? » lui demande Stéphane-Albert, « Barney

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 131.

²⁰¹ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 131.

²⁰² *Ibid.*, p. 133.

fait signe que oui de la tête »²⁰³. L'homme des légendes aurait-il pressenti la venue? L'attente s'étire, attise le phantasme dans un décor invitant, un espace qui, à cet instant, serait le terrain idéal pour voir surgir l'animal. « Le silence est le lieu de l'espérance, écrit Pierre Perrault, [l]'endroit où l'homme s'installe pour attendre la venue, [...] c'est le lieu de l'attente »²⁰⁴. À la suite de l'appel, on ne peut qu'espérer une réponse. Le bruit des sabots entre les arbres qui fléchissent ou celui des branches cassées, une réponse au loin, un signe, n'importe lequel, annoncerait *la venue*. Mais l'attente se prolonge et se cristallise dans cette longue scène. Barney, d'un rythme irrégulier, sans doute celui de la forêt — car Barney est le seul chasseur du film qui est sensible à la nature environnante — , appelle de son bourgot. Le cri plaintif et retenu résonne dans la clairière. Le silence ensuite se réinstalle. Stéphane-Albert et Maurice écoutent la forêt soudainement transformée, « plausible », « éventuelle grâce à Barney ». Si le possible existe, écrit P. Perrault, « Barney le réveillera »²⁰⁵, jamais les deux apprentis ne mettraient en doute la capacité du vieil Amérindien d'attiser la forêt tant ils désirent voir la chasse se transformer en légende. Toutefois, comme nous l'avons vu, espérer dans la chasse, c'est se faire prendre au piège de la fantaisie. Face à la forêt silencieuse, le chasseur capte les signes que lui renvoie par réflexion son imaginaire. « [A]insi, écrit Louis Marin, le fantôme dans le miroir pour la femme coquette, ainsi l'image de grandeur et de toute-puissance que tend au Prince le discours du courtisan rusé²⁰⁶ ». Absent, l'original n'est que la

²⁰³ *Ibid.*, p. 137.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 132.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 137.

²⁰⁶ L. Marin, *op. cit.*, p. 13.

possibilité de la forêt et inversement, la forêt, aux yeux des chasseurs, n'est qu'original. En espérant voir la bête invisible, l'homme attend le signe qui le ferait s'extraire des bois, mais ce signe, dans l'attente, n'est que l'écho de son désir. Cet homme ne ressemble-t-il pas à celui « qui voulut saisir sa belle image portée sur les eaux »²⁰⁷? Celui qui, « ayant plongé dans le profond courant; [...] disparut », faute d'une véritable réponse?²⁰⁸ Selon le mythe, l'erreur de Narcisse fut d'être amoureux d'une image, mais il ignorait qu'il s'agissait de la sienne. Dans le cas du chasseur, *le désir* de voir l'animal, sans comprendre qu'il cherche en fait la réponse à sa foi dans la forêt, sera l'une des premières causes de son erreur « errante ».

[L]'image du panache [doit être entretenue] dans le désir des chasseurs [afin de] les maintenir dans l'attente qui les jette tête baissée dans l'événement et les incite à se prendre aux mailles de l'araignée... sans discernement.²⁰⁹

À partir du canevas mythologique de Narcisse dépeint par Julia Kristeva et des écrits de Gilles Deleuze, voyons comment l'écran spéculaire de la forêt renvoie aux chasseurs l'objet de leur désir. L'invisibilité de l'animal est remplacée par le reflet de celui-ci, une image qu'ils chérissent comme faisant partie d'une légende à laquelle ils désirent prendre part.

À l'opposé du chasseur ensauvagé qui *reconstitue* la bête invisible grâce aux signes qu'elle laisse — signes qu'il retrace parmi des milliers d'autres —, le chasseur aux prises de son imaginaire, n'attrape qu'un animal imaginé. Il capture

²⁰⁷ Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, p. 136.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault, op. cit.*, p. 131.

dans son filet un animal diaphane, un animal de légende. Cet animal, il le voit « nature... tout blanc... resplendissant... »²¹⁰. Il le voit comme un rêve, il le désire. Sa « réverbération amoureuse »²¹¹ l'empêche d'espérer autre chose qu'une illusion. Le piège de l'espérance est un piège narcissique dans le sens qu'il est chargé d'une attirance amoureuse. « L'amour est en somme le *regard* de l'âme pour les choses invisibles », écrit Julia Kristeva²¹².

La contemplation déclenche l'émotion, « mais il est possible d'éprouver des émotions (et l'âme les éprouvent en fait) même à l'égard des choses invisibles; toute âme, pour ainsi dire, les éprouve, mais surtout l'âme qui en est *amoureuse* ».²¹³

Le désir du chasseur alimente l'événement de la chasse et dose sa potentialité. Il se nourrit du reflet de la forêt. Ce désir, selon Gilles Deleuze, ne serait qu'un malentendu. « Vous ne désirez jamais quelqu'un ou quelque chose, vous désirez un ensemble », dit-il dans *L'Abécédaire*²¹⁴. « Quand une femme dit, *je désire telle robe ou telle chemisier*, elle ne le désire pas dans l'abstrait, elle le désire dans tout un contexte de vie qu'elle va organiser ». Cette personne, par son désir, érige un ensemble. Son désir peut se comparer, selon G. Deleuze, au constructivisme. « Désirer c'est construire [...] un ensemble, l'ensemble d'une jupe, d'un rayon de soleil, d'une rue ». Il n'y a pas de désirs sans construction d'un agencement, dit G. Deleuze, « l'agencement d'une femme, d'un paysage, d'une couleur ». Cet agencement constitue ce qu'est le désir brûlant, un ensemble d'éléments complexes et hétéroclites. Le désir, dit Gilles Deleuze, est

²¹⁰ Voix de Maurice Chaillot. P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault, op. cit.*, p. 135.

²¹¹ Nous empruntons l'expression à J. Kristeva, *op. cit.*, p. 141.

²¹² *Ibid.*, p. 140. *Énéades*, I, 6, 4, 5 sq, cité par J. Kristeva.

²¹³ *Ibid.*, *Énéades*, I, 6, 4, 15, sq, cité par J. Kristeva. Les italiques sont de l'auteur.

²¹⁴ « D comme désir », G. Deleuze, *L'abécédaire, op. cit.*

une forme de délire, « on délire sur le monde entier, l'histoire, la géographie ». Les chasseurs, en désirant l'original, délirent dans l'attente de la bête, tout comme celui qui écrit sur l'attente délire sur l'agencement de cette attente.

Gros plan de Maurice. Il écoute avec ses yeux. On devine qu'il n'est plus que désir. Il ne doute plus. Il n'espère plus. Il attend. Et il invoque la bête. Et il récuse le vent. Lui refusant voix au chapitre.

Voix de Stéphane-Albert : (convaincu) *C'est un buck, Maurice.*

Voix de Maurice : *Oh! que je veux donc la voir! Maudit que je veux la voir! (mâle ou femelle, Maurice ne désire que la bête lumineuse, celle qu'il a imaginée)*

Voix de Stéphane-Albert : *Est-ce que tu l'as entendue?*

Voix de Maurice : *Ah oui, je l'ai entendue! Les jambes me tremblent!*²¹⁵

Dans le lieu invisible et étrange de l'attente, le désir s'ouvre et s'agence sur bien des possibles. Parmi les composantes de l'agencement deleuzien, on retrouve l'idée du territoire. Ce dernier est un lieu dont l'agencement, parmi tous les autres, est favorable et privilégié. Par exemple, poursuit G. Deleuze, le territoire peut être l'endroit dans une pièce où l'on se sent le mieux. Pourquoi? Pour des raisons multiples et sans doute indéfinissables. L'élection de ce lieu est sans doute favorisée par une ordonnance qui, sous forme de désir, le sublime.

La deuxième cause de l'errance narcissique des apprentis chasseurs est le leurre qui prend l'aspect d'une image. Les néophytes caressent *l'image* de l'original, espèrent et désirent pouvoir saisir cette figure. Ils aiment, nous l'avons vu, les possibilités imaginaires qu'offre la chasse, combinées au silence de la forêt. La bête qu'ils désirent, ni vivante ni morte, inexistante, se forme dans leurs mots et se crée dans leurs images. Elle se construit dans leurs paroles, elle

²¹⁵ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 141.

prend corps dans la représentation. Tout semble tendre vers l'irréalité, même le lieu, scène de la chasse. La bête qu'ils ne cessent d'attendre n'apparaîtra pas dans la nature, mais dans le décor paysager de cette nature. Comme cette composition qu'illustre un calendrier faunique où le cervidé, au panache fier et mystérieux, se découpe sur un fond de nature en papier glacé. Les chasseurs de *La bête lumineuse* ont choisi comme territoire de l'attente un petit lac à foin, identique à celui situé près de la bête que Pierre Perrault surnomme « l'original de calendrier ». « Comme si le chasseur espérait le voir dans une image », écrit-il²¹⁶. Pourquoi d'ailleurs les chasseurs se placent-ils au bord des lacs à foin? « Parce que l'original vraiment fréquente de tels endroits? », se questionne le réalisateur. « Pourquoi ne pas chercher ailleurs? », si ce n'est pour retrouver « dans ce décor qui illumine », l'emplacement idéal d'une bête imaginaire. Serait-ce la mise en scène idéale pour accueillir une apparition? La surface miroitante du lac réfléchit les couleurs de l'automne. Tout, selon Pierre Perrault, se passe comme s'il n'y avait d'original que sur les calendriers. La bête désirée par les néophytes est d'une irréalité telle, qu'elle n'est même pas le reflet d'un animal. Il ne s'agit même plus d'une transformation de l'attente, d'une interprétation erronée (et motivée par le désir) des signes de la forêt. L'improbabilité de l'image de l'animal excède la nature elle-même. Par le double effet du leurre désirant et imagé, les apprentis chasseurs souhaitent voir apparaître une forme imaginaire, « comme s'il ne suffisait pas d'apercevoir l'original »²¹⁷, écrit Pierre Perrault. Nous pouvons imaginer, dans un même système d'idée, la fatalité que cause l'illusion

²¹⁶ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit., p. 135.

²¹⁷ *Ibid.*

narcissique dissolue. Dans le tourbillon, la houle emporte avec elle un horizon d'agencement. « Celui qui aime un reflet sans savoir qu'il est le sien ignore en fait qui il est », écrit Julia Kristeva à ce propos²¹⁸.

3. Agencement et poésie : la forêt et l'image

3.1 Un double leurre : la contre-réalité

Maurice Chaillot, debout entre les arbres rabougris du mois de novembre, attend toujours la venue de l'original. Il regarde la fine pointe de son arc, « un objet vieux comme le monde qui ne cache pas ses intentions bien acérées ». L'arme est entre les mains d'un homme qui s'initie à la chasse, un homme qui « cherche ses motivations [,] dans la culture comme dans tous les chasseurs », écrit Pierre Perrault, mais cette culture, ajoute-t-il, est celle des hommes qui représentent. Intellectualisée à travers la fable, la chasse de Maurice Chaillot est celle d'un homme qui écrit.

[...] ceux qui écrivent écrivent des fables de la chasse. Ils n'écrivent pas la chasse. La chasse ne s'écrit peut-être pas. Aller à la chasse, c'est passer de la parole aux actes. La chasse c'est le lieu de la parole qui cherche à passer aux actes. De la parole toujours en suspens. Qui cherche sa preuve et sa démonstration.²¹⁹

Les néophytes attendent l'expérience de la chasse, « lieu de la parole qui cherche à passer aux actes », à travers le langage et l'écriture. La chasse imaginée par le néophyte ne semble pas s'accorder à celle des chasseurs expérimentés. La première trouve un point d'ancrage dans la fiction, la seconde

²¹⁸ J. Kristeva, *op. cit.* p. 137.

²¹⁹ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, *op. cit.* p. 132.

dans la réalité. Les deux, toutefois, s'entrelacent parfaitement. D'une part, situé à leur côté, près du lac à foin, le guide Barney incarne la nature sauvage par sa voix « sauvage » (l'appel). De l'autre, les deux néophytes appréhendent l'image de la bête sauvage et désirent la monstration de cette image. Tout comme Barney, ils *aiment* la forêt, mais cet amour existe dans une représentation scripturale ou picturale. Ils en chérissent le reflet. Caressant une image, ils embrassent un leurre. L'agencement du silence, du petit lac à foin et de l'attente forme le reflet de leur expérience, c'est-à-dire leur poésie. Nous verrons qu'une forme « d'agencement poétique » permet aux apprentis chasseurs de comprendre mieux la réalité, mais tout d'abord, nous explorerons une dernière forme de piège imaginaire, une « erreur poétique » qui, parmi toutes celles que nous avons évoquées, semble être la plus insidieuse. Parfaite, l'illusion épouse alors l'apparence de la réalité.

Dans *Histoires d'amour*, Julia Kristeva propose une forme de piège semblable par sa symétrie au mythe de Narcisse. Ce piège se nomme « l'erreur du poète ». Les deux erreurs, celle de Narcisse et celle du poète, proviendraient selon J. Kristeva de la même source. Néanmoins, le poète, « comme averti de l'erreur narcissique qui prend les reflets pour une réalité essentielle », préfère détourner les yeux de ce qu'il croit reflet²²⁰. L'attrape consiste à voir des « visions », c'est-à-dire à voir « des formes, des substances [et] un spectacle » là où il n'y a « que la transparence du soleil »²²¹. Ce que le poète dans sa vision

²²⁰ J. Kristeva, *op. cit.*, p.164.

²²¹ *Ibid.*

croit être un leurre est en fait constitué de « substances réelles » et « ces ombres » qu'il croit mensongères sont en fait *réalité*.

L'erreur poétique est, on le voit, opposée à celle de Narcisse qui croyait que l'ombre est une réalité. Cependant, elle lui est aussi symétrique, car, dans les deux cas, il s'agit de ne pas voir l'autre tel qu'il est, mais de faire refluer l'esprit sur soi-même, ce qui entraîne également la disparition de la réalité spécifique de l'image.²²²

L'essence amoureuse de ce piège (puisqu'il est symétriquement narcissique, surnommé par J. Kristeva *l'anti-Narcisse*) a ceci de passionnant qu'il met le sujet face à un « faux leurre ». Épris de lui-même à son insu, victime de son regard qui lui semble créer le monde, le poète a tendance à prendre le monde pour un spectacle, écrit Julia Kristeva, « arbitraire, faux, manipulable par lui-même »²²³. Le leurre du poète a ceci de tragique qu'il prévient l'homme d'une vision *faussement* erronée. Ce dernier, « par droiture, [...] s'en détourne et, pour se punir, se ferme les yeux »²²⁴, ce qui le plonge irrémédiablement et sans détour dans l'imaginaire. L'écriture poétique s'empare du reflet de la réalité pour la transformer invariablement en illusion. Elle prend en charge la lecture de la réalité. Cependant, « celui qui ne puise que dans les mots sans consulter [la] profondeur inédite de l'âme de toutes les rivières », écrit Pierre Perrault, « [ne] risque fort de ne faire que de la littérature »²²⁵. De sorte que l'animal — appréhendé par les apprentis chasseurs comme une espèce « divine et lumineuse » —, s'il « apparaissait », transporterait les hommes dans « l'irréel des

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 167.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit. p. 175.

images »²²⁶. D'ailleurs qu'espèrent-ils voir apparaître au juste? Est-ce l'animal ou son phantasme?

Voix de Maurice : (profond soupir) Orignal! Orignal! Orignal! Orignal!
Voix de Stéphane-Albert : Ton animal lumineux?
Voix de Maurice : Oui!
Voix de Stéphane-Albert : Est-ce que tu le vois toujours de la même manière?
Voix de Maurice : Ah! Je le vois toujours de la même manière!
Voix de Stéphane-Albert : Tu penses qu'il va sortir...
Voix de Maurice : Partout où je regarde... je le vois!
Voix de Stéphane-Albert : ...comme un dieu?²²⁷

« Je pense que ce qui fait que l'homme n'est pas tout à fait semblable à la bête, c'est la parole » dit Pierre Perrault dans un entretien avec Paul Warren, avant d'ajouter qu'on ne peut prétendre connaître ou donner à connaître les hommes sans leur discours²²⁸. Le récit toutefois n'est que *reflet* de l'homme, « par le récit, [il] se décrit lui-même [,] Il se légende lui-même [,] Il se regarde. [L]e récit n'est que le passé de l'homme qui est devant moi »²²⁹. L'écriture ne serait alors qu'un fantôme qui revient le hanter? Selon Pierre Perrault, la vie « idéale » des hommes d'écriture se trouve « dans les livres, dans les mythes, dans les dieux, les idoles, les vedettes, les *stars*, en un mot [elle est dans] la fiction ».

Nées dans la légende, nourries par la fable, instruites de cathédrales, gavées d'écritures, inondées d'images, envoûtées de mythologies renouvelables, prisonnières d'une gigantesque cage sonore, nos vies réelles [sont] pour ainsi dire dévaluées. C'est ainsi que je définis l'aliénation par les écritures.²³⁰

²²⁶ *Ibid.*, p. 26.

²²⁷ *Ibid.*, p. 135.

²²⁸ P. Perrault, *Cinéaste de la parole (Entretiens avec Paul Warren)*, op. cit, p. 56.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 21.

L'homme gavé de fiction « se sent fort dépourvu devant la réalité inédite »²³¹, il paralyse devant ce même *réel*, il préfère se détourner vers *l'irréel*. Nous sommes menacés, selon Pierre Perrault, « d'idolâtries [et] de sorcelleries, par tous les moyens »²³². Telle une fable, « la fiction [séduit] bien plus que la réalité et les jeunes cinéastes rêvent bien plus de fiction que de documentaire »²³³. Tout comme celui de Narcisse, le caractère insidieux du piège « de la poésie » est généré par l'envoûtante séduction. Du latin *seducere*, la racine du verbe *séduire* dérive du verbe « séparer ». La séduction est d'ailleurs, selon *Le Petit Robert*, un moyen d'éloigner quelqu'un du *bien* (de corrompre) ou du *vrai* et de le tromper, d'en abuser. Le piège de la séduction consiste à convaincre cette même personne (s'agit-il d'un adversaire, d'une proie, d'un sujet amoureux) et de le persuader en employant tous les moyens pour lui plaire, l'enjôler pour l'embrouiller. Séduisante, la fiction détourne le regard — celui du lecteur ou du spectateur — et plonge la réalité dans l'insignifiance, c'est-à-dire qu'elle la sépare de la fiction de l'écriture. Avec le regard de la fiction, « un fleuve de majesté » peut sembler banal²³⁴, déclare Pierre Perrault.

Jamais les chasseurs empreints de poésie n'auront été aussi écartés de la bête, pourtant celle-ci s'est approchée. Les deux apprentis chasseurs, Maurice et Stéphane-Albert, sont toujours près du lac à foin, mais ils n'attendent plus. « L'espérance n'a plus cours [,] l'ombre du doute s'est évanouie ». Ils sont

²³¹ *Ibid.*, p. 35.

²³² *Ibid.*, p. 69.

²³³ *Ibid.*, p. 35.

²³⁴ *Ibid.*, p. 21.

hantés par « le miracle, la certitude ». Le signe s'est manifesté, les arbres au loin ont fléchi, Barney a convoqué la chasse et « la chasse est au rendez-vous »²³⁵. La réponse est venue de la forêt, bien réelle, sous la forme d'un cri. Il n'était pas écho de l'appel, il était réponse.

Stéphane-Albert : (désignant un endroit devant eux et parlant à voix de plus en plus basse) Il s'en vient... il est là... là.

Maurice : (il cherche à voir) Où?

Stéphane-Albert : (insistant) Il est là... là...

Maurice : (nerveux) Où?

[...] **Stéphane-Albert** : Il va sortir là... (désignant avec son arc bien en main l'endroit et il continue de chercher, à travers les branches, l'apparition)

[...] **Maurice** : (qui n'a rien vu, qui endosse les appréhensions de Stéphane-Albert, qui entend craquer les branches juste au bord du bois, qui ne trouve plus rien à dire ni questions à poser) Ah... tabarnaque... (comme par soulagement).²³⁶

Maurice regarde tout autour de lui. Dans la forêt, l'orignal se lamente, « comme si la bête se révélait [,] prenait sa part du discours »²³⁷, écrit P. Perrault, « enfin ». Les deux apprentis chasseurs ressentent la peur, ils appréhendent l'apparition de l'animal. Foncera-t-il sur eux? Sauront-ils viser juste, tendre sans trembler leur arc vers l'image en mouvement?

Voix de Maurice : Oh... cette fois-ci j'ai vu quelque chose bouger!!!

Voix de Stéphane-Albert : C'est quoi?

Les deux chasseurs et le guide regardent dans la même direction. Stéphane-Albert est devant les deux autres. Il a l'air éberlué, il semble douter.

²³⁵ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit. p. 140.

²³⁶ *Ibid.*, p. 146.

²³⁷ *Ibid.*

Maurice : Hei!... C'est pas... J'le vois... C'est un homme! (et pour la première fois il parle à haute voix)

Stéphane-Albert : (décontenancé, il se retourne vers ses compagnons) C'est des chasseurs... C'est des chasseurs...

Stéphane-Albert regarde dans la direction d'où provient l'agitation. Il n'y a plus de doute, ce sont des chasseurs. Il se rend à l'évidence, écrit Pierre Perrault, « tout s'écroule »²³⁸. La chasse n'aura pas lieu. À sa place, non pas un animal ni un malentendu, mais une farce, une attrape, un canular monté par leurs amis du campement, les *vrais* chasseurs, avec comme complice Barney, le guide amérindien qui sourit à présent.

Bien que l'attente ne se termine pas par le dévoilement de l'original, le dénouement est manifestement réel. Elle ne s'éternise pas dans l'espérance sans suite et sans fin d'une chasse, elle se termine par un événement. Les deux néophytes tombent dans le piège, une farce créée de toutes pièces que leur imaginaire n'aurait pu soupçonner tant ils étaient captivés par l'écran de la forêt. La réalité s'est fafilée dans le territoire imaginaire des chasseurs, incarnée par *les autres*. Le reflet s'est dissipé pour laisser paraître, l'homme, l'inattendu. Plus tard au campement, Stéphane-Albert Boulais déclarera aux auteurs du canular : « j'veux vous dire ceci... vous m'avez choqué... aujourd'hui... [...], Mais jamais on m'a choqué d'une façon aussi brillante...osti!... »²³⁹.

Vous étiez montagne!!!

Vous étiez neige!!!

Vous étiez vent!!!

²³⁸ *Ibid.*, p. 147.

²³⁹ P. Perrault, *Cinéaste de la parole (Entretiens avec Paul Warren)*, op. cit, p. 104.

Vous étiez appel!!!

Vous étiez Barney!!! crisse!!! c'est tout dire!!!

Vous êtes des poètes...

En un mot, vous étiez originaux!!!²⁴⁰

3.2 La réalité et la fiction s'entrelacent

Dans son film, Pierre Perrault propose une lecture singulière de la réalité, puisqu'elle prend l'aspect d'une image, d'une illusion. Si derrière la trace documentée existe un corps réel, c'est parce que l'homme « a appris à lire dans la fiction, le récit, l'image », que les traces de ce corps deviennent fictives. L'homme, dit Pierre Perrault, a appris à lire dans l'art, « dans la substance même de l'écriture qui a ses lois, ses codes, ses signes [,] ses conventions »²⁴¹. Dans un contexte représentatif, l'embarras de la réalité — ou plutôt son « danger »²⁴² — est qu'elle projette une image. Y a-t-il, par exemple, une différence entre l'image d'un acteur mourant à la guerre et celle d'un soldat réel, qui meurt sous les balles? L'image comme support de la réalité « est [...] une imposture », répond P. Perrault, « dans la mesure où certaines lectures la confondent avec les images de la fiction »²⁴³. Le système de lecture des images fictives brouille le cadre du réel qui devient flou et confus, en quelque sorte illisible, d'où émane le caractère rassurant du comédien, de la vedette, de l'idole. « N'a-t-on pas dit que le vrai peut quelques fois n'être pas vraisemblable? » :

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 105. Nous respectons la mise en page du texte original.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

²⁴² *Ibid.*, p. 121.

²⁴³ *Ibid.*, p. 122.

Le discours de la réalité n'est pas articulé comme le discours de la fiction. Il ne suit pas les mêmes règles de grammaire et de bienséance. Il n'a pas appris les règles de l'art. Ce en quoi il m'intéresse. Parce que l'homme m'intéresse plus que sa représentation.²⁴⁴

À l'opposé d'un film *western*, « où on est facilement réconforté par les oppositions bien tranchées entre le bien et le mal »²⁴⁵, le médium du cinéma réalité génère une signification complexe et ambiguë, à la crête de l'incompréhensible. *La bête lumineuse* ne fit d'ailleurs pas l'unanimité lors de sa sortie en salle, victime d'un « phénomène de rejet à première vue »²⁴⁶. « C'est beaucoup plus difficile à lire qu'un livre », explique le cinéaste, « ou encore qu'un film de fiction qui appuie, souligne, insiste »²⁴⁷. Dans *La bête lumineuse*, le réel ne simplifie pas les rapports humains, même si ces rapports, par définition, se rapprochent plus d'une certaine réalité, floue et esquissée, composée de gestes signifiants et d'autres, irrationnels, qui peuvent sembler insignifiants. Mis en face d'un facteur « réalité », le spectateur doit *penser*, mais il en a perdu l'habitude, dit P. Perrault. En fiction, il n'y a pas *d'erreur*²⁴⁸, ajoute-t-il, alors qu'il faut savoir *décoder* la réalité²⁴⁹. Voyons dans cette dernière partie comment les énoncés littéraires et cinématographiques peuvent devenir des *effets du réel* plutôt que des *reflets du réel*²⁵⁰ à l'aide des écrits du philosophe et cinéphile Jacques Rancière.

²⁴⁴ Ibid., p. 109.

²⁴⁵ P. Perrault, *La bête lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, op. cit. p. 103.

²⁴⁶ P. Perrault, *Cinéaste de la parole (Entretiens avec Paul Warren)*, op. cit. p. 103.

²⁴⁷ Ibid., p. 106.

²⁴⁸ Ibid., p. 107. Les italiques sont de nous.

²⁴⁹ Ibid., p. 106.

²⁵⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, p. 54.

Le régime représentatif des arts se définit, entre autres, par la séparation entre l'idée de fiction et celle du mensonge. Feindre, écrit Jacques Rancière, n'est pas seulement proposer des leurres; « le simulacre permet également d'élaborer des structures intelligibles »²⁵¹. Il y a selon lui une distinction à faire entre la fiction et la fausseté, entre la fiction et le mensonge. La poésie n'a pas de comptes à rendre sur la « vérité » de ce qu'elle dit, parce que, en son principe, « elle est faite non pas d'images ou d'énoncés, mais de fictions, c'est-à-dire d'agencements entre les actes²⁵² ». Cet agencement « n'est aucunement une auto-référentialité solitaire du langage »²⁵³, il est plutôt un entrelacement complexe, qui traverse les différentes frontières de l'art et le sujet de ces arts, l'homme.

[L'agencement des signes] est l'identification des modes de la construction fictionnelle à ceux d'une lecture des signes écrits sur la configuration d'un lieu, d'un groupe, d'un mur, d'un vêtement, d'un visage. C'est l'assimilation des accélérations et des ralentis du langage, de ses brassages d'images ou sautes de tons, de toutes ses différences de potentiel entre l'insignifiant et le sursignifiant. [C'est] la topographie des cercles sociaux, l'expression silencieuse des corps.²⁵⁴

La fiction se construit en s'entrelaçant alors avec un médium qui fait appel à une technique, reconnue comme « art » dans sa nature même, c'est-à-dire l'homme, le corps, le quelconque et l'anonymat. « L'ordinaire devient beau comme trace du vrai » si, selon J. Rancière, l'auteur l'arrache à son évidence « pour en faire un hiéroglyphe, une figure mythologique ou fantasmagorique »²⁵⁵. La fiction est alors

²⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 57.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 57-58.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

inversée, enrichie par la multiplicité de ses facettes de lectures. Ainsi, peuvent s'élaborer et se tisser les différentes formes de lectures fictionnelles; J. Rancière donne comme exemple, la lettre et sa typographie, le film et son affiche, l'art pur et l'art appliqué, des médiums qui peuvent sembler distincts l'un de l'autre, mais qui, en réalité, prennent tous part au même ensemble. Le clivage entre l'homme et son idole est composé d'un ciment rassembleur : la représentation.

Le cinéma documentaire, « le cinéma voué au réel », est donc capable d'une invention fictionnelle plus forte que celui de fiction, ce dernier étant, selon Jacques Rancière, plus aisément « voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères ». « Le réel doit être *fictionné* pour être pensé », mais il ne s'agit pas de dire que tout est fiction.

Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction [...]. Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité.²⁵⁶

La construction des fictions serait, selon l'auteur, une forme de réagencement « matériel » des signes et des images, « des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire »²⁵⁷. Ainsi, cet effet entre le réel et la fiction, ces variations entre « les régimes du sensible », permettent de dresser « des cartes du visible » et des « trajectoires entre le visible et le dicible »²⁵⁸. Les énoncés littéraires ou cinématographiques se redéfinissent à

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 62.

²⁵⁸ *Ibid.*

travers « les perceptions et les capacités des corps »²⁵⁹. Ces mêmes énoncés s'emparent ainsi des « humains quelconques », selon J. Rancière, « ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels [les humains] adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images »²⁶⁰. Ensemble, écrit-il, la littérature et la cinématographie (au côté de la politique et de l'Histoire) reconfigurent la carte du sensible en « brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes » de ces mêmes humains, « ordinaires ». D'un côté, explique Jacques Rancière, il y a ce qui porte les marques « du vrai » sous forme de traces et d'empreintes. *Ce qui s'est passé* relève donc directement d'un « régime de vérité, d'un régime de monstration ». De l'autre, il y a *ce qui pourrait se passer*, c'est-à-dire l'histoire poétique, qui articule désormais le réalisme et qui nous montre « les traces poétiques inscrites à même la réalité »²⁶¹. Selon J. Rancière, cette articulation est passée de la littérature au nouvel art du récit du XX^e siècle, connu aujourd'hui sous le nom de *cinéma*²⁶². Cet art devient par le fait même la représentation la plus parfaite du piège, l'équivalent démonstratif de la capture d'image que, avec art, Perrault tend et offre aux spectateurs de *La bête lumineuse*. En effet sur l'écran opaque, leurre du poète et du cinéaste, surgit par artifice la « bête lumineuse » immaculée. Clin d'œil du démiurge. Cet écran prismatique diffracte la couleur blanche, qui contient toutes les teintes en images multiples, réelles et

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 60.

²⁶² *Ibid.*

désirables. Nous venons de proposer une lecture qui enrichira, espérons-le, cette création artistique de Pierre Perrault.

CONCLUSION

Les scènes que nous venons d'analyser, l'attente des apprentis chasseurs, isole un moment, bien particulier de la trame narrative de *La bête lumineuse*, où spectateur et archers amateurs tombent simultanément dans le piège tendu de la tromperie. Les novices sont épiés par les autres chasseurs — complices avec Barney et l'équipe de tournage. Ils croient traquer la bête, liés par le silence avec la forêt prometteuse. Cependant, une voix rompt cette paix, une voix humaine provenant de l'endroit même où l'animal aurait dû sortir et se révéler. C'est le son de la trappe qui se referme, le clap du cinéaste. L'éclat de la capture correspond à la fermeture du piège, moment où les piégés sont projetés dans l'incompréhension, « cherchant à démêler le vrai du faux, leur désir de la réalité »²⁶³. La réalité, à cet instant, oscille entre les possibilités, un peu comme si elle était suspendue dans le vide.

Au premier chapitre, c'est l'appel du « sauvage » qui peut sembler équivoque. Elle est synonyme à la fois de *nature* et de *sylvestre*; de *bestial* et de *féroce*. L'homme ensauvagé, sensible aux signes infimes de la nature, se détache du monde cadastré pour s'engager dans une nouvelle forme de compréhension sensible. C'est le principe deleuzien de la déterritorialisation. Mais il est difficile, voire ardu, pour le chasseur de se dégager de son ancien territoire. Les manuels cynégétiques ont tous en commun l'idée d'une « marche à suivre », ils proposent un *vade-mecum* indispensable pour devenir bon chasseur, atteindre la cible avec précision, parfaire ses habiletés, cependant le chasseur

²⁶³ *Ibid.*

n'est pas en mesure de se muer dans la peau d'un *autre*, même après toutes les lectures. L'apprentissage se fait autrement, hors des voies intelligibles. Nous avons proposé, dans ce travail de recherche, de suivre les voies qui mènent le chasseur vers l'ensauvagement, les raccourcis qu'il emprunte et les territoires dissemblables à ceux du sauvage.

Au deuxième chapitre, nous avons vu que les avenues empruntées par les chasseurs de *La bête lumineuse* rompent avec le territoire cynégétique. Le récit pompeux et panaché décrit tout d'abord une bête fictive. Son cadavre, ensuite, est substitué par des propriétés irrationnelles et superstitieuses. Même à l'instant de la mise à mort, le chasseur emprunte une avenue divergente, à savoir celle de la fascination. Toutes ces pistes transportent le chasseur vers d'autres territoires, mais le retiennent captif d'un leurre. Contre toute attente, la violence — de la mise à mort de l'animal, de son corps dépecé — n'anéantit pas le récit, mais contribue plutôt à alimenter un récit différent qui dévie vers le chimérique, engendrant une rupture encore plus profonde avec le monde du cynégétique.

Au troisième chapitre, la question du piège fut abordée pour comprendre le mécanisme de la tenderie. Nous avons vu que l'imitation de l'animal et l'ensauvagement permettent au chasseur de « devenir animal », c'est-à-dire d'incarner le sauvage pour mieux placer l'appel. Les chasseurs novices, pour leur part, délivrés de la tutelle des autres chasseurs, s'adonnent à leur propre forme de déterritorialisation : imaginaire. Ils attendent en silence une réponse de la forêt, désirent ardemment l'écho de leur appel, appréhendent l'apparition de la bête, engagés à déchiffrer les mouvements et les sons de la forêt. Le piège se

referme sur eux. Déstabilisant, il brouille la lecture des images, les rendant floues et inintelligibles, celles-ci n'étant plus ancrées dans la fictionnalité.

Notre mémoire propose la lecture d'un *film réalité* comme mise à l'épreuve du moyen cinématographique *et* de la réalité elle-même. Nous avons tenté de relever les pièges et les rets de l'imaginaire dans lesquels le chasseur — par plaisir ou par angoisse — s'engageait consciemment. Cette toile de fond nous a permis également d'analyser le travail de Pierre Perrault, cinéaste et écrivain, dans un contexte de fiction ou de réalité. Notre étude visait à re-questionner la nature des images en proposant non pas une solution, mais une variation. Enfin, nous souhaitons que ce travail puisse être un humble hommage au cinéaste, auteur et poète qu'est Pierre Perrault.

BIBLIOGRAPHIE

A. CORPUS

PERRAULT, Pierre (1982). *La Bête Lumineuse*, ONF, 127 m 18 s.

PERRAULT, Pierre (1982). *La Bête Lumineuse : transcription des dialogues et commentaires de Pierre Perrault*, Montréal, Nouvelle Optique.

B. THÉORIE LITTÉRAIRE ET PHILOSOPHIQUE

BATAILLE, Georges (1957). *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit.

BEAULIEU, Françoise (2003). *Dis-moi ton nom, je te dirai qui tu es : Fondements et méthode de la « dénomination du pays » chez Pierre Perrault*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

BLAIS, Albert (1994). *Récits de chasse*, Shawinigan, Glanures.

BLANCHOT, Maurice [2003]. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.

BORDESSOULE, Nadine (1994). *De proies et d'ombres : écriture de la chasse dans la littérature française du XIV^e siècle*, thèse de doctorat, Philadelphie, University of Pennsylvania.

BURNAND, Tony (1970). *Le dictionnaire de la chasse*, Paris, Larousse.

DELEUZE, Gilles (2004). *L'abécédaire*, DVD, avec la collaboration de Claire Parnet, Éditions Montparnasse.

HELL, Bertrand (1994). *Le sang noir*, Paris, Flammarion, p. 9-149 et 246-381.

KRISTEVA, Julia (1983). *Histoires d'amour*, Paris, Denoël.

LAVOIE, Carlo (2003). *Discours sportif et roman québécois : figure d'un chasseur du territoire*, London, thèse de doctorat, London, University of Western Ontario.

MARIN, Louis (1978). *Le récit est un piège*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 7-17.

NANCY, Jean-Luc (2000). *Corpus*, Paris, Éditions Métailié.

QUIGNARD, Pascal (1994). *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard.

QUIGNARD, Pascal (1995). *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard.

RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-Éditions.

ST-JACQUES, Marie-Douce (2008). « La proie interdite : le glissement festif de La bête lumineuse de Pierre Perrault », *Cahier du GRES*, vol. 3, Université Concordia, p. 151-159.

VENNER, Dominique (2000). *Dictionnaire amoureux de la chasse*, Paris, Plon.

VENNER, Dominique, sous la dir. de, (2007). *La chasse, dernier refuge du sauvage?*, Toulouse, Éditions Privat.

C. THÉORIE DU CINÉMA ET DU DOCUMENTAIRE

BEAULIEU, Françoise (2003). *Dis-moi ton nom, je te dirai qui tu es : Fondements et méthode de la « dénomination du pays » chez Pierre Perrault*, thèse de doctorat, Université Laval.

BOULAIS, Stéphane-Albert (1988). *Le cinéma vécu de l'intérieur : Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull, Éditions de Lorraine.

BOULAIS, Stéphane-Albert (1997). *La parole de Pierre Perrault de la genèse au biodrame*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa.

DELEUZE, Gilles (1985). *Cinéma 2, l'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.

DUMONT, Luc (1997). *Cinéma documentaire et réalité*, mémoire de maîtrise, Université Laval.

FRIGON, Martin (2003). *The historical function of the « Patriot » figure in Pierre Perrault's Abitibian Cycle*, mémoire de maîtrise, Université Concordia.

MARSOLAIS, Gilles (1983). « Un cas d'anthropophagie cinématographique : *La Bête Lumineuse* de Pierre Perrault », *Vie des Arts*, vol. xxviii, no 111 (juin-juillet-août), p.47-48 et 72.

PERRAULT, Pierre (1983). *Caméramages*, Montréal, Hexagone.

PERRAULT, Pierre (1995). *L'oumigmatique ou l'Objectif documentaire*, Montréal, Hexagone, « Itinéraires ».

PERRAULT, Pierre et BRAULT, Michel (1962), *Pour la suite du monde*, ONF, 105 m 22 s.

PERRAULT, Pierre (1996). *Cinéaste de la parole (Entretiens avec Paul Warren)*, Montréal, Hexagone.

RENAUD, Nicolas (2003). « *La Bête Lumineuse* de Pierre Perrault : Stéphane-Albert et les viscères du monde ». Site de la revue *Hors Champ*, [en ligne]. http://www.horschamp.qc.ca/article.php?id_article=118 (page consultée en août 2008).