

Voix plurielles

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



« Autant gibier que chasseur ». Métamorphose(s) et éthique dans *Un dieu chasseur* (1976) de Jean-Yves Soucy

Julien Defraeye

Volume 21, Number 2, 2024

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1115085ar>

DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v21i2.4894>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

1925-0614 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Defraeye, J. (2024). « Autant gibier que chasseur ». Métamorphose(s) et éthique dans *Un dieu chasseur* (1976) de Jean-Yves Soucy. *Voix plurielles*, 21(2), 56–68. <https://doi.org/10.26522/vp.v21i2.4894>

Article abstract

En 1976, Jean-Yves Soucy, alors « inconnu pour les lettres québécoises » (Poulin), reçoit le prix de la revue *Études françaises* pour son premier roman, *Un dieu chasseur*. Alors que les productions littéraires s'étaient graduellement tournées vers la ville depuis le milieu du siècle, le roman de Soucy se présente à sa publication comme un « anachronisme » pour une partie de la critique, puisque celui-ci met en scène Mathieu Bouchard, un chasseur aguerri vivant seul avec ses chiens dans la forêt, au Nord de Mont-Laurier. Dans le même temps, dans sa pratique quasi-quotidienne de la chasse, le protagoniste de Soucy partage certaines réflexions éthiques sur le rapport de l'homme à l'altérité animale pouvant être considérées comme avant-gardistes au milieu des années 1970. D'un point de vue historico-littéraire, le roman de Soucy se lit donc à la fois comme une possible résurgence du terroir québécois et un précurseur du récent regain d'intérêt pour le récit de chasse.

© Julien Defraeye, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

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

**« Autant gibier que chasseur ». Métamorphose(s) et éthique
dans *Un dieu chasseur* (1976) de Jean-Yves Soucy¹**

Julien Defraeye, St. Thomas University

Résumé

En 1976, Jean-Yves Soucy, alors « inconnu pour les lettres québécoises » (Poulin), reçoit le prix de la revue *Études françaises* pour son premier roman, *Un dieu chasseur*. Alors que les productions littéraires s'étaient graduellement tournées vers la ville depuis le milieu du siècle, le roman de Soucy se présente à sa publication comme un « anachronisme » pour une partie de la critique, puisque celui-ci met en scène Mathieu Bouchard, un chasseur aguerri vivant seul avec ses chiens dans la forêt, au Nord de Mont-Laurier. Dans le même temps, dans sa pratique quasi-quotidienne de la chasse, le protagoniste de Soucy partage certaines réflexions éthiques sur le rapport de l'homme à l'altérité animale pouvant être considérées comme avant-gardistes au milieu des années 1970. D'un point de vue historico-littéraire, le roman de Soucy se lit donc à la fois comme une possible résurgence du terroir québécois et un précurseur du récent regain d'intérêt pour le récit de chasse.

Mots-clés

Soucy, Jean-Yves ; chasse ; éthique ; animal ; métamorphose ; terroir

Dans un récent numéro de la revue *Études françaises*², Martin Hervé et Alexis Lussier observent « une étonnante reviviscence de l' ancestrale thématique cynégétique » (7) ; entendons par là une possible résurgence du « récit de chasse » au sein des productions littéraires contemporaines. Si leur constat repose sur un corpus certes exclusivement hexagonal, le récit québécois des vingt dernières années traduit de toute évidence un phénomène analogue. Malgré l'absence d'un faisceau réellement significatif avant le début des années 2000³, certaines œuvres semblent toutefois faire figure de précurseurs, à l'instar du recueil de contes *Dialogues d'hommes et de bêtes* (1949) de Félix Leclerc⁴ au tournant des années 1950, de la trilogie inuite d'Yves Thériault qui s'ouvre avec *Agaguk* (1951), et qui marque, selon Victor-Laurent Tremblay, la première incursion franche de la chasse comme sujet dans le romanescque (« *Un dieu chasseur* », 54-55), ou encore du recueil de contes/nouvelles surréalistes *Profil de l'original* (1952) d'Andrée Maillet⁵. Cette thématique trouve un second souffle, tout relatif, dans les années 1970⁶, mais à contre-courant, alors que la majorité des productions littéraires québécoises se sont progressivement urbanisées/*montréalisées*, et à l'aube de ce que Robert Berrouët-Oriol nommera la décennie suivante les « écritures migrantes » (20). Jean-Yves Soucy, alors « inconnu pour les lettres québécoises » (Poulin 332), publie avec *Un dieu chasseur*⁷ (1976) un roman alors considéré

comme « anachronique », comme le souligne Gabrielle Poulin, puisqu'il prend principalement pour cadre « 'le bois' qui attirait nos ancêtres » (334) et s'inscrit de ce fait indirectement comme un éventuel vestige du roman de la terre, quelque trente ans après la publication du *Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont.

Ce « récit de chasse » met en scène Mathieu Bouchard, un *nemrod*⁸ solitaire quelque part au nord de Mont-Laurier, et propose une réflexion à la fois éthique et esthétique sur le rapport du protagoniste à l'animal alors qu'il fait la rencontre amoureuse de Marguerite Robitaille, l'institutrice du village voisin. Dans leur étude, Hervé et Lussier insistaient sur les « rapports souvent critiques, si ce n'est répulsifs » (7), largement revendiqués par les auteurs·trices dans leur mise en récit contemporaine de la chasse ; toutefois, la posture adoptée par Soucy pourrait être considérée comme avant-gardiste au moment de la publication d'*Un dieu chasseur* et constituerait le vrai anachronisme de ce récit – ici métachronisme –, puisque l'auteur propose un questionnement sur une possible redéfinition ontologique du *bios*⁹ et un élargissement des frontières spécistes qui ne perce dans les discours médiatisés qu'avec la remise en question de l'exception humaine¹⁰, un quart de siècle plus tard. Je propose ainsi de relever les particularités de ce rapport éthique à l'animal dans le récit de Soucy, à l'aune de certaines réflexions philosophiques et littéraires sur différentes conceptions théoriques de la chasse, notamment celles de Carlo Ginzburg et de José Ortega y Gasset, parmi d'autres.

Esthétique du rapport de prédation au nord de Mont-Laurier

Dans sa pratique quasi-quotidienne de la chasse, outre son impressionnante propension à une certaine visée herméneutique de son environnement, interprétant signes, traces et pistes¹¹ laissées par la proie¹², le protagoniste de Soucy fait montre d'un profond respect pour ce qu'il perçoit comme un cycle naturel de la vie et de la mort, et qui se présente ici comme le reliquat d'un rapport de force darwiniste quelque peu simpliste. Selon Mathieu, « la Mort¹³ existe, intimement mêlée à la Vie ; à chaque seconde la Vie donne la Mort, la Vie reçoit la Mort. Elles sont soudées l'une à l'autre, elles dépendent l'une de l'autre, elles se nourrissent l'une l'autre » (DC 204) ; une perspective concurrentielle sur le vivant que Louis-Gilles Francœur¹⁴ nomme le « magma des formes inextricables de la vie et de la mort » (15). Ainsi le corbeau, pris dans un piège à renard, devient à son tour « un nouvel appât » (DC 24) ; le cadavre d'Orient, la chienne meneuse de la meute, est laissé à la proie des charognards – « Elle s'est nourrie de la chair des animaux ; d'autres se nourriront de sa chair » (121) –, la portée de Fifille, une autre des chiennes du protagoniste, subit un sort similaire : « le lait dont Fifille les a nourris était fait de viande et d'os d'animaux, c'est donc justice que les chiots servent de pâture à leur

tour » (184). Comme le résume Mathieu, la mort est donc « justice », mais également nécessité, pour qu'advienne la vie : « C'est ça la mort, un peu de vie qui bout dans l'estomac des autres » (26). Lui-même n'est « qu'un tas de chair, de sang et d'os fait de tous ces animaux qu'il a mangés » (168). À l'opposé de la linéarité conférée à la vie dans les sociétés occidentales, le protagoniste de Soucy hérite d'un mode de pensée circulaire qui lui a été en partie transmis par la figure mythique de Thivierge¹⁵ – un ami de son grand-père dont il hérite le territoire – et par son acolyte Cri « l'Indien¹⁶ ». On peut supposer que c'est en partie grâce à – ou à cause de – ce que Ginzburg qualifie de « patrimoine cognitif » (cité par Naugrette 121) de la chasse, ici potentiellement imprégné de la tradition autochtone¹⁷, que le rapport de Mathieu à l'animal diffère de celui de ses semblables.

Si le chasseur manifeste ce qui pourrait être interprété comme une indifférence face à la mort¹⁸, il justifie au contraire sa nécessité dans la chasse, puisqu'elle consiste pour lui en une pratique de subsistance destinée uniquement à une consommation raisonnée sur le long terme¹⁹ qui (ré)inscrit le protagoniste dans la chaîne alimentaire, à sa place naturelle de prédateur. Francœur rappelle ainsi qu'il est dans l'intérêt des chasseurs, qu'il qualifie de « premiers écologistes » (16), d'assurer la pérennité du gibier ; ce n'est que dans les sociétés occidentales contemporaines que l'hypocrisie nous permet de nous « déculpabiliser de la dévastation des écosystèmes qu'engendre [la] surconsommation et [la] boulimie énergétique en imputant aux chasseurs, plutôt qu'à [nous]-mêmes, la disparition des espèces vivantes » (16). Ce décalage survient dans un contexte d'aseptisation progressive du rapport à l'alimentation, déjà présent dans les années 1970 avec l'arrivée de la société de consommation, dans laquelle le processus aliénant de transformation de l'animal en produit – alimentaire ou autre –, en « animal-matière » (10), comme le nomme Charles Stépanoff, est caché du grand public et la souffrance qui l'accompagne, évacuée des consciences, notamment quand cela a trait au carnisme²⁰. Mathieu invite ainsi sa prétendante Marguerite à prendre conscience de la réalité de son alimentation, qui n'a que très peu été modifiée depuis qu'elle a quitté le village voisin et son mode de vie agricole : « Oublie pas que les cultivateurs font boucherie pour manger. Toute ta vie t'as mangé de la chair d'animaux ; t'es pas mieux que les autres, seulement tu ne tuais pas toi-même et tu voyais du jambon sans y voir une fesse de cochon » (DC 186). Soucy participe de ce fait indirectement du processus que Sophie Milcent-Lawson nomme la « visibilité » (§10) de l'animal et de ses affects dans la fiction, en énonçant directement la « violence anthropique » (Stépanoff 8) qu'il subit et qui est exacerbée par nos modes de consommation dictés par la loi du profit.

Mathieu reconnaît toutefois le rapport de domination humain/animal qui conditionne la pratique, qu'elle soit de subsistance ou sportive, et qui s'inscrit dans ce que Denis Thouard qualifie de logique d'« asymétrie [...] proportionnée » (22), c'est-à-dire un rapport de force dans lequel l'être humain se présente comme dominant, sans toutefois que cet avantage, réel ou fantasmé, ne remette en question le caractère incertain du dénouement de la chasse. Ortega y Gasset stipulait lui-même que « pour que se produise véritablement cet événement précis que nous appelons la chasse, il est nécessaire que l'animal ait sa *chance* » (66). Mathieu explique qu'il « déteste ces scènes, ces moments où le courage est vain. Il aimerait que la bête ait une *chance* de s'en sortir » (DC 25 ; les italiques sont de moi) À mesure que la technique s'améliore, notamment à travers le perfectionnement de l'arme à feu²¹, symbole phallique par excellence, le chasseur, historiquement, a volontairement limité sa domination sur l'animal, afin de ne pas déséquilibrer outre mesure ce rapport précaire dont dépend sa jouissance.

Ainsi, Mathieu travaille et peaufine sa technique, provoquant en lui une première métamorphose qui le rapproche de sa proie dès les premières pages du roman. Afin de mieux la traquer, il s'efforce de l'incarner, littéralement, c'est-à-dire de rentrer dans sa peau pour anticiper le comportement de l'animal : le prédateur se substitue ainsi à sa proie, certes temporairement, contagion dont Mathieu est bien conscient et dont il use volontairement. Lors de sa confrontation avec la Fouine, propriétaire du magasin local, et Josime, l'ex-fiancé de Marguerite – avec qui il partage plusieurs différends –, Mathieu fait ainsi métaphoriquement plusieurs allers-retours dans ce rapport de prédation qui oppose ici l'humain à l'humain : il se pense d'abord « gibier » (122), avant de se dire qu'il « [f]audra apprendre à être autant gibier que chasseur » (123), puis qualifie la Fouine et Josime comme « son gibier » (133), justifiant alors qu'« [i]l est redevenu le chasseur, celui qui mène le jeu » (134), pour finalement se muer à nouveau en « gibier en apparence affolé » (135) dans le but de tromper ses adversaires. Mathieu se déguise à volonté en proie, laissant Josime et la Fouine s'imaginer chasseurs, avant de renverser le rapport de prédation dans les ultimes moments de la confrontation. Soucy propose ainsi, dans *Un dieu chasseur*, de redessiner les contours des frontières spécistes à travers un protagoniste tributaire d'une cosmogonie que l'on pourrait presque qualifier d'« écologique ». Chercher l'équilibre, voire l'harmonie entre espèces n'est toutefois pas incompatible pour le chasseur avec le fait de donner la mort, toujours circonscrite, dans sa pratique, par un impératif de nécessité ; Mathieu Bouchard refuse d'ignorer la part d'animalité qui lui incombe dans son positionnement sur la chaîne alimentaire, et renégocie une démarcation jugée trop rigide entre l'humain et son prétendu subalterne animal.

Revenir bredouille : quelle(s) finalité(s) pour la chasse ?

Dans la mise en récit de la chasse chez Soucy, l'ambiguïté persiste toutefois quant à la finalité même de l'activité cynégétique. Pour ce qui est de la chasse sportive – ou ludique²², selon les terminologies empruntées –, la mort du gibier n'est qu'un dommage accessoire, collatéral tout au mieux. C'est le processus de la traque, de l'interprétation des premiers signes à la mise en joue de la proie, qui représente tout l'intérêt de la pratique. Comme le souligne Ortega y Gasset, « [e]n somme, on ne chasse pas pour tuer, mais, au contraire, on tue pour avoir chassé » (114). Thouard pousse cette réflexion encore plus loin en se demandant si « les plus belles chasses [ne] sont [pas alors] celles d'où l'on rentre bredouille » (22), puisqu'elles convoquent la traque sans provoquer le meurtre animal. Ce côté ludique surgit sporadiquement chez Mathieu, qui joue au « jeu de la vie et de la mort » (DC 9), notamment par l'intermédiaire de ses chiens²³²⁴, à qui, comme dans toute vénerie, « le chasseur délègue [au moins partiellement] sa perception du monde » (Thouard 21). La chasse est donc le terrain d'une communion entre Mathieu et ses bêtes, qui agissent comme un prolongement du chasseur, au même titre que son fusil. Traversant des paysages enneigés, « Mathieu n'y voit rien, mais il se fie aux bêtes » (DC 98). Évoquant sa chienne préférée, il rajoute :

Six ans durant ils avaient chassé de compagnie. Ils avaient partagé le même gibier, couru les mêmes dangers, dépensé les mêmes énergies sur le traîneau. Une vraie relation d'amitié. Orient était toujours près de l'homme, sans rien demander, sans rien attendre que sa part, son juste dû. Elle lui avait prêté sa force, son nez, ses oreilles et son courage. Lui en retour avait partagé le gibier, lui avait donné son amitié et sa confiance. (122)

Pour Mathieu, ces années de chasse commune ont en quelque sorte rendu la frontière entre l'homme et son compagnon beaucoup plus poreuse. Il fait référence à ses chiens comme des « chasseurs aguerris et puissants [...] plus cruels et sanguinaires que les loups » (14), ce qui suggère ici un aplanissement des rapports de force et une positionnalité unique de l'humain et de ses chiens, tous prédateurs face à la proie. Soucy propose même au sein du récit une certaine intériorité à la meute, en conférant une voix, certes partiellement fantasmée, aux chiens de Mathieu : « Fuir, fuir, fuir. Il faut que le gibier n'ait plus que cela en tête. Il faut qu'il oublie la lutte. Il faut l'épuiser. Pour bien faire, faudrait le poursuivre dans la neige épaisse et molle. Mais on chasse pour l'homme. Il faut lui mener le gibier. La mise à mort aura lieu où l'homme en a décidé » (33). Les mécanismes qui régissent sa pratique de la chasse diffèrent cependant puisqu'il s'agit pour le protagoniste d'une pratique de subsistance qui lui permet de répondre à ses besoins alimentaires en forêt. Mathieu se soucie de la souffrance animale, « ach[evant] vite les prises » (26), mais chasse avant tout pour la viande. Si la chasse sportive donne la mort

pour le processus précédant celle-ci – c’est-à-dire la traque –, Mathieu accorde à la chasse une finalité outre la mort, sans pour autant exclure qu’il puisse trouver un certain plaisir dans la traque en elle-même. Il ne tue donc pas pour avoir chassé mais, pour manger, il doit avoir tué, ce qui, selon lui, s’inscrit dans l’ordre des choses. Après avoir abattu une ourse, il « débite l’animal sans éprouver le moindre remords. Pourquoi en aurait-il ? » (12) Le lendemain, partant à la chasse, Mathieu explique : « Il faut de la viande » (32) ; et au moment de dépecer un orignal, il « caresse le flanc de l’énorme bête, amicalement, comme s’il la connaissait depuis toujours. — Fallait ! J’ai besoin de viande » (34).

C’est en partie parce que Marguerite perçoit, probablement à tort, car trompée par son regard extérieur, la mort comme une finalité dans la pratique de chasse de Mathieu qu’elle finit ultimement par renoncer à partager son mode de vie :

- T’aimes ça tuer, hein ? Voir le sang couler, entendre râler à mort, t’aimes ça ? Tu passes ta vie à tuer. Tue pour ci, tue pour ça. Un chevreuil, une perdrix, un orignal.
- Faut manger ! Et puis, je tue proprement²⁵.
- Tuer proprement !
- Oui, tuer proprement, sans faire souffrir inutilement. C’est toujours pour manger que je tue. Tous les animaux le font, c’est la loi de la Vie. [...] J’ai jamais tué sans raison. (185)

Mathieu s’efforce ainsi de « tuer proprement » sa proie, uniquement guidé par un impératif de nécessité, évitant toute souffrance animale inutile. Comme l’explique Ortega y Gasset, « *[t]out bon chasseur est inquiet, au fin fond de sa conscience, devant la mort qu’il est sur le point d’infliger à l’animal enchanté* » (104).

Le protagoniste de Soucy admet cependant tirer de la chasse une certaine satisfaction : à chaque fois, il éprouve « [l]a même excitation, la même tension mêlée de plaisir » (DC 10), ce qui révèle parfois, un peu malgré lui, son instinct de prédateur. Dans les ultimes pages du roman, après avoir passé cinq jours à se laisser vivre sur son lard salé, « Mathieu a tout à coup envie de viande fraîche, de viande juteuse où le gras dégouline en fondant » (210). Une pulsion similaire s’empare de lui au moment où sa chienne Orient se retrouve prise dans le piège posé par la Fouine et Josime. Il lui prend alors « [u]ne envie folle de tuer, d’entendre la détonation, le bruit mat de la balle qui touche la cible. Envie d’étrangler, de sentir la vie mourante palpiter entre ses mains crispées » (121). Il se métamorphose alors en ce qu’Antoine Compagnon appelle un « viandard », c’est-à-dire « un chasseur qui ne pense qu’à la proie » (cité par Parmentier 213) ; un chasseur qui a remplacé le meurtre de l’animal en tant que finalité du processus cynégétique. À travers cette « *buck-fever* » (DC 136), comme Mathieu la nomme, Poulin interprète le protagoniste de Soucy comme un descendant de Menaud, le personnage de

Félix-Antoine Savard, « condamné comme lui à l'échec, à la solitude et à la démence » (334), et inscrit une fois de plus Mathieu, maître-chasseur²⁶, comme un potentiel légataire du terroir. Le protagoniste de Soucy présente ainsi la chasse comme l'occasion d'une communion avec la meute, en traquant une proie qu'il tue « proprement », c'est-à-dire dans le but de subvenir à ses propres besoins alimentaires et dans le respect de l'altérité animale. Cette économie de la proie face aux lois de la nature ne l'empêche pas, en cédant ponctuellement au plaisir, voire à la folie, de diverger de la ligne de conduite qu'il s'est lui-même fixée.

Sexualité et métamorphose(s)

Un rapport de force tout aussi complexe s'inscrit au sein de la sexualité du protagoniste de Soucy, dont la fréquentation régulière des prostituées de Mont-Laurier, en première partie du roman, est décrite de manière exhaustive. Il les présente comme

des femmes grossières, puant la bière et le parfum. Des femmes à bûcherons et à trappeurs. Des femelles qui ne s'offusquent pas des orteils sales et de l'odeur de sueur, pourvu qu'on leur paye quelques bières et qu'on leur donne les dix dollars avant le travail. Des objets tout au plus, même pas des femelles en chaleur. (60)

Ces rencontres ponctuelles renvoient le protagoniste à sa nature humaine. Lui qui se considère être « [a]nimal parmi les animaux, [ces] gestes [lui permettent de] ne pas oublier qu'[il] est aussi un homme » (27). Pourtant, le rapport qu'il entretient avec Marguerite dans la seconde moitié du récit, répond à une tout autre logique, puisque c'est au contraire son animalité qui en ressort, à commencer par le jeu de séduction, très proche d'un paradigme cynégétique, qui s'enclenche dès les premiers instants de leur rencontre. Dans la maison de son frère Émile, Mathieu est « recroquevillé comme un animal prêt à bondir » et Marguerite « se sent traquée et acculée » (56). Si c'est bien le regard qui semble construire le rapport de dominant à dominée dans cette première interaction, Marguerite y trouve également une certaine agentivité : « Elle ne peut échapper à ce regard, et elle ne le veut pas non plus » (59). C'est donc ici la proie qui s'offre volontairement à son prédateur à travers une redistribution des tensions du rapport de force. Toutefois, la construction du personnage de Marguerite en tant que proie passe aussi principalement, voire exclusivement, par le regard de Mathieu. L'instant même où Marguerite décide de fuir le village avec Mathieu est comparé au moment ultime de la scène de chasse où le chasseur presse sur la détente : « Devant un orignal qui charge, il faut tirer vite. Et Mathieu se sent devant cette femme comme devant un orignal. [...] Faut l'abattre ou accepter d'aller à l'aventure » (81). C'est ainsi parce que Mathieu accepte de baisser la mire de son fusil et d'épargner sa proie à cet instant que le rapport de prédation s'en voit parfois réévalué. La

transformation de Marguerite en animal culmine alors dans la sexualité consommée peu après leur rencontre :

Disparue la Marguerite Robitaille ! Finie la maîtresse d'école guindée et corsetée. Finis les conventions et le respect. Finie la femme timide et réservée. Finie la femme. C'est une femelle que l'homme enlace. Une femelle en chaleur, une femelle d'animal qui désire une étreinte d'animal. [...] Et il la monte comme il n'a jamais monté une femme : rudement, brusquement, bestialement. (108)

Les multiples zoomorphismes en référence aux organes génitaux abondent en ce sens. Mathieu imagine Marguerite décrire son sexe comme un « petit animal répugnant qui cherche sa tanière » (60), et décrit celui de Marguerite comme « un animal peureux » (162), tous deux s'accouplant dans un « acte bestial²⁷ » (60).

Toutefois, même si la détermination homme/femme ou mâle/femelle semble bien définie entre les deux protagonistes, Marguerite endosse progressivement le rôle de figure castratrice ou, du moins, est-elle perçue de la sorte par Mathieu alors qu'elle souhaite modifier son style de vie de prédateur dans la forêt. Après avoir nettoyé, rangé, réorganisé la cabane de Mathieu, Marguerite lui demande de couper un arbre, autre emblème de la masculinité du protagoniste²⁸, afin de pouvoir y cultiver un jardin. Cette requête est hautement symbolique : en réclamant à Mathieu un potager, elle lui demande surtout de renoncer, du moins en partie, à son régime de carnivore : « — J'aurais le goût de légumes, Mathieu. De la viande, rien que de la viande, toujours de la viande. Je voudrais bien des carottes, des patates et des navets pour changer » (114). Si, dans son analyse du roman, Poulin rapproche la situation de Mathieu de celle d'« Adam avant que Dieu ne lui ne fasse une compagne semblable à lui²⁹ » (333-334), c'est bien Marguerite qui incarne Ève, proposant à Adam/Mathieu le fruit – ou bien le *légume* – défendu, symbole d'une tentation et d'une chute éventuelle qui reste à définir. Pour Poulin, celle-ci vient de l'attachement à la terre : Marguerite tente de convaincre Mathieu de renoncer au nomadisme et de s'enraciner par le biais de la culture d'une parcelle ; « Adam a cédé à la voix tentatrice de la femme. Il a été chassé du Paradis [...] et condamné à s'attacher à la terre comme le cheval à la charrue, à l'arroser de sa sueur » (334). De quoi rapprocher une fois de plus *Un dieu chasseur* de l'héritage du terroir et de « l'éternel malentendu des deux races : les pionniers et les sédentaires³⁰ » (Hémon 48-49), dont il est question dans *Maria Chapdelaine* (1914), entre autres.

Malgré tout, si la situation édénique de Mathieu, avec ou sans Ève/Marguerite, l'associe à Adam, premier homme créé par Dieu, sa posture de prédateur dominant la chaîne alimentaire le rapproche également à ses propres yeux d'un dieu. Mathieu se définit ainsi à la fois comme

le « Mâle suprême » (DC 109), régnant en « maître du monde [et] roi de la forêt » (84), mais se voit également « comme un dieu aimant, plein de complaisance pour ses créatures » (63). Le protagoniste de Soucy, comme le remarque Tremblay (*Être ou ne pas être un homme*, 218), s'approprie même le pouvoir procréateur féminin au moment où il se masturbe et éjacule sur le sol, avant de former de ses mains une boule de terre et de sperme : « Tous les arbres, les lacs et les soleils en dedans de moé, c'est des mondes à venir, des mondes que je vais créer un jour ou l'autre. C'est comme une femelle en travail, un dieu. Un animal qui porte des petits, c'est une femelle ; un homme qui porte des mondes, c'est un dieu. » (207). Marguerite, incapable de trouver sa place dans ce « rêve androcentrique libertaire » (Tremblay, *Être ou ne pas être un homme*, 218), n'a d'autre choix que de renoncer à Mathieu, lui qui est « profondément incapable d'assumer la femme » (16), comme le stipule François Ricard.

Gabrielle Poulin voyait dans *Un dieu chasseur* un anachronisme³¹ au regard des trajectoires empruntées par la littérature québécoise des années 1970 ; Victor-Laurent Tremblay se demandait si l'on ne pouvait pas également y lire « une réaction à la vague féministe » (« *Un dieu chasseur* », 64). Dans ce récit rythmé par la mort – celle de la chienne de Mathieu, Orient ; de son rival la Fouine ; puis ultimement de sa prétendante Marguerite, qui se suicide dans le lac³² –, Soucy glorifie certes une masculinité surannée par le biais d'un rapport de domination et des métaphores souvent éculées, mais propose également de repenser le lien à l'altérité animale dans des rapports autres que ceux véhiculés par le courant agriculturiste, puisqu'ils débordent largement de la simple représentation d'un *animal-machine* à la solde des idéaux du terroir. Si le protagoniste de Soucy résiste mal à une lecture contemporaine des rapports homme/femme, puisqu'il participe de ce que Tremblay nomme historiquement une « structuration phallogentrique » (« *Un dieu chasseur* », 49) de la société, les questionnements qu'il propose sont pourtant novateurs pour le lectorat des années 1970 et participent à une démythification, partielle du moins, des pratiques de chasse. Les dernières pages d'*Un dieu chasseur* ouvrent même vers une réflexion élargie sur le vivant : après le suicide de Marguerite, Mathieu fait la rencontre dans le bois de deux arpenteurs, mandatés par une compagnie de pulpe à papier pour recenser les essences d'arbres sur son territoire de chasse. Devant l'inévitable coupe à venir, Mathieu demande, soucieux du sort de l'équilibre de l'écosystème : « — Les animaux ? — Vont aller plus loin, les animaux » (DC 170). La destruction s'approche du territoire dont il était le dieu autoproclamé, et Mathieu n'a d'autre choix que de fuir, tel un animal, vers un Nord symbolique avec son compère « l'Indien », en quête de liberté face à son territoire assailli par l'étranger, à la manière de Menaud. Ricard conclut qu'il s'agit là autant

d'« une libération [que d']une fuite et un recroquevillement assez tragiques » (16). De chasseur, Mathieu devient le chassé, voire la proie, victime d'une modernité à laquelle il ne saura faire face, à l'instar d'autres coureurs des bois et de leur mode de vie dont il se veut en partie un des ultimes dépositaires.

Bibliographie

- Berrouët-Oriol, Robert. « L'effet d'exil ». *Vice Versa* 17 (1986). 20-21.
- Blain, Maurice. « 'Profil de l'original' de Mme Andrée Maillet ou le roman est toujours le roman ». *L'Autorité*, 28 février 1953. 6-7.
- Compagnon, Antoine. *Un été avec Montaigne*. Sainte-Marguerite-sur-Mer : Éditions des Équateurs, 2013.
- Fournier, Serge. « Le coureur de bois au pays de Québec : une figure, une parole – son univers et son évolution – ». Thèse de doctorat. Université du Québec à Trois-Rivières, 2012.
- Francœur, Louis-Gilles. « Introduction et mise en contexte. Le chasseur, maillon de la cohorte du vivant ». *Méditations sur la chasse*. José Ortega y Gasset, Québec : Septentrion, [1942] 2006. 15-29.
- Ginzburg, Carlo. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice ». *Le Débat* 6 (1980). 3-44.
- Hémon, Louis. *Maria Chapdelaine*. Montréal : Bibliothèque québécoise, [1913] 1997.
- Hervé, Martin et Alexis Lussier. « Présentation ». *Études françaises* 54.2 (2018). 5-11.
- Leclerc, Félix. *Dialogues d'hommes et de bêtes*. Montréal : Bibliothèque québécoise, [1949] 1992.
- Marquer, Bertrand et Éléonore Reverzy. « Introduction ». *Histoires de chasse. Traces et traques dans la littérature du XIXe siècle*. Dir. Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy. Paris : Classiques Garnier, 2021. 7-19.
- Milcent-Lawson, Sophie. « Un tournant animal dans la fiction contemporaine ? ». *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique* 181-182 (2019).
- Naugrette, Jean-Pierre. « Sherlock Holmes cynégétique ». *Histoires de chasse. Traces et traques dans la littérature du XIXe siècle*. Dir. Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy. Paris : Classiques Garnier, 2021. 113-127.
- Ortega y Gasset, José. *Méditations sur la chasse*. Québec : Septentrion, [1942] 2006.
- Parmentier, Marie. « La 'ténébreuse affaire' de la chasse chez Balzac. Réflexion sur le modèle cynégétique de la lecture ». *Histoires de chasse. Traces et traques dans la littérature*

du XIXe siècle. Dir. Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy. Paris : Classiques Garnier, 2021. 207-223.

Poulin, Gabrielle. *Romans du pays 1968-1979*, avec des textes de René Dionne. Montréal : Bellarmin, 1980.

Ricard, François. « Le dernier des coureurs de bois ». *Le Devoir*, 30 octobre 1976. 16.

Soucy, Jean-Yves. *Un dieu chasseur*. Montréal : La Presse, [1976] 1978.

---. *Waswanipi*. Montréal : Boréal, 2020.

Stépanoff, Charles. *L'animal et la mort. Chasses, modernité et crise du sauvage*. Paris : La Découverte, 2021.

Thouard, Denis. « L'herméneutique comme cynégétique. Ouverture ». *Histoires de chasse. Traces et traques dans la littérature du XIXe siècle*. Dir. Bertrand Marquer et Éléonore Reverzy. Paris : Classiques Garnier, 2021. 21-34.

Tremblay, Victor-Laurent. « *Un dieu chasseur* de Jean-Yves Soucy : rituel de virilité dans un monde féministe ». *Nouvelles masculinités (?)*. *L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*. Dir. Isabelle Boisclair, avec Carolyne Tellier. Montréal : Nota Bene, 2008. 49-69.

---. *Être ou ne pas être un homme. La masculinité dans le roman québécois*. Ottawa : David, 2011.

Notes

¹ Cet article s'appuie sur des recherches financées par le Conseil de recherches en sciences humaines.

² Volume 54, numéro 2, intitulé « Le regard et la proie » (2018), sous la direction des deux chercheurs nommés dans le corps du texte.

³ On notera certaines références anecdotiques aux pratiques de chasse dans les productions du terroir, sans que celles-ci ne s'inscrivent réellement comme un objet de discours. Victor-Laurent Tremblay évoque notamment, dans *Le survenant* de Germaine Guèvremont, le personnage de « Didace Beauchemin, pour qui la chasse est une façon de jauger la virilité d'un homme » (« *Un dieu chasseur* », 53).

⁴ Les contes de ce recueil ont initialement été écrits pour être lus sur les ondes de Radio-Canada en 1946, dans l'émission *Théâtre dans ma guitare*. On lira notamment « Glanasse, le braconnier » (161-178), qui met en récit le procès d'un braconnier par ses nombreuses victimes animales.

⁵ À sa publication, les Éditions de l'Hexagone présentent *Profil de l'original* comme un roman. Toutefois, la critique signale rapidement que la structure de cette œuvre est quelque peu déconcertante. Dans *L'Autorité*, Maurice Blain relève ainsi une « absence totale d'architecture » (7) et rejette formellement la catégorisation de l'Hexagone puisqu'il estime que « PROFIL DE L'ORIGINAL n'est pas un roman » (6). En fait, seuls les « chapitres » I, XI et XII – soit le premier et les deux derniers –, ponctués de considérations éthiques sur la pratique de la chasse, ont un lien direct entre eux. Sur le format de l'œuvre, on consultera notamment l'article « *Profil de l'original* ou le 'classique' oublié » (2023) de Victor Caron-Veilleux.

⁶ Tremblay mentionne (« *Un dieu chasseur* », 55-57), entre autres, *Tryptique de l'homme en quête* (1971) d'Alain Gagnon, *L'élan d'Amérique* (1972) d'André Langevin, ou encore *Le soleil se cherche tout l'été* (1979) de Jacques Brillant, ces ouvrages ayant eu des fortunes littéraires bien différentes.

⁷ Soucy, Jean-Yves. *Un dieu chasseur*. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle DC en italiques, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁸ Nom commun désignant un chasseur passionné. L'origine remonte à « Nimrod », également épilé « Nemrod » ou « Nimrud », arrière-petit-fils de Noé, grand chasseur et fondateur de l'Empire babylonien dans la Genèse. Cette

dénomination biblique est d'autant plus pertinente ici que le protagoniste de Soucy est comparé à juste titre par Gabrielle Poulin (333-334) et Tremblay (*Être ou ne pas être* 215 ; « *Un dieu chasseur* » 58) à une réincarnation d'Adam dans un univers édénique.

⁹ Concept désignant pour les philosophes grecs la manière de vivre propre à un être, animé ou non.

¹⁰ On consultera les travaux de Jean-Marie Schaeffer sur le sujet, dont son ouvrage *La fin de l'exception humaine* (2007).

¹¹ Je fais ici référence au titre d'un article de Carlo Ginzburg, dans lequel il jette les bases de son concept de « paradigme indiciaire », sur lequel reposent ses rapprochements entre la pratique de la chasse et celle de la mise en récit.

¹² Selon Ginzburg, tout récit est un récit de chasse : « Le chasseur aurait été le premier à 'raconter une histoire' parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie, une série cohérente d'événements » (cité par Marquer et Reverzy 8). *Un dieu chasseur* s'ouvre ainsi sur une « lecture-traque » (Marquer et Reverzy 11) de l'environnement de Mathieu, interprétant chaque indice semé par l'animal : « Il inventorie les cabanes de castors, les signes de rats musqués, vérifie les allées et venues du gibier, estime son abondance, note les traces de loutres et de visons sur les berges. Le gibier foisonne ! Comme l'hiver précédent a été peu neigeux, les animaux ont bien hiverné. Les lièvres sont au fort de leur cycle : renards et lynx en profitent. Orignaux et chevreuils quadrillent la forêt de pistes, les loups sont nombreux. Les écureuils, les mulots, les souris et les perdrix pullulent ; ce sera un bon hiver pour le trappage si la température est favorable » (DC 7).

¹³ On notera ici les majuscules aux mots « Vie » et « Mort », notamment lorsqu'ils sont attribués au protagoniste du récit. On peut inférer ici que l'auteur souhaite conférer, aux yeux de son protagoniste, une importance particulière, proche du sacré, à ces deux termes.

¹⁴ Dans son introduction et sa mise en contexte de la traduction de l'ouvrage liminaire *Méditations sur la chasse* (1942) d'Ortega y Gasset.

¹⁵ Mathieu explique : « Thivierge lui avait tout appris du bois, de la trappe, de la chasse » (DC 16).

¹⁶ Nous n'apprenons le vrai nom de cette figure autochtone (Philippe Saganash) qu'à la dernière page du roman (DC 212), au moment où les deux compères s'enfuient vers un Nord symbolique.

¹⁷ On notera que les pratiques autochtones de chasse sont également abordés dans *Waswanipi* (2020), œuvre de Jean-Yves Soucy publiée à titre posthume qui fait le récit du séjour de l'auteur chez les Cris aux débuts des années 1970. On consultera à cet effet le chapitre 3 (53-76).

¹⁸ Ce que Marguerite lui rapproche à maintes reprises : « —Toi, quand tu donnes la mort, cela te laisse froid. Tu le fais lucidement, sans un frisson. » Ce à quoi Mathieu lui répond : « —Si j'avais de la peine en tuant, je serais correct ? » (DC 186).

¹⁹ Serge Fournier précise que les « demandes du trappeur ne vont pas au-delà de ses besoins élémentaires » (214).

²⁰ Les études émergentes en zoo-poétique ont bien décrypté les enjeux de la représentation de l'alimentation carnée dans la littérature française à travers l'étude de romans tels *Confessions d'une mangeuse de viande* (2011) de Marcela Iacub, *Comme une bête* (2012) de Joy Sorman, ou encore *180 jours* (2013) d'Isabelle Sorente. Consulter, entre autres, les travaux d'Alain Romestaing.

²¹ Ortega y Gasset explique qu'« à mesure même que l'efficacité de l'arme s'est accrue, l'homme s'est imposé des limitations face à l'animal, de façon à le laisser à son jeu, et à ne pas déséquilibrer excessivement le chasseur et sa proie ; comme si dépasser certaines limites dans cette relation allait annihiler la nature profonde de la chasse, transformée alors en pure tuerie et destruction » (62).

²² Jean-Pierre Naugrette évoque la polysémie intéressante du mot *game* en anglais, qui renvoie à la fois au jeu et au gibier (113).

²³ Charles Stépanoff rappelle que l'adjectif « cynégétique », désignant toute activité liée à la chasse, trouve son étymologie dans le grec « mener les chiens » (211).

²⁴ Outre les questionnements éthiques que soulève le lien entre Mathieu et ses chiens, on soulignera également la musicalité récurrente de la meute lors de la chasse. Il est évoqué « la musique des grandes chasses », « la fanfare », « l'hymne de la Vie et de la Mort » (DC 28), « les chiens menant le gibier sur une musique à deux tons », ou encore « la mélodie » (33). Cette musicalité s'inscrit en regard de celle de Marguerite, qui joue à plusieurs reprises de sa flûte dans la cabane de Mathieu. Serge Fournier explique que la « musique que Marguerite donne à entendre, à la flûte [...] rappelle [à Mathieu] les bruits de la nature, du vent, les bruits de la solitude » (221). On peut présumer ici que Mathieu remplace inconsciemment la musicalité de ses chiens – ou de celle de la nature, comme le stipule Fournier – par celle de Marguerite.

²⁵ L'expression « tuer proprement » revient à plusieurs reprises dans le texte (DC 10 ; 185 [trois occurrences]).

²⁶ J'emprunte la formulation à Poulin, qui souligne les ressemblances entre Mathieu et le personnage de *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard.

²⁷ On notera également une des premières scènes du roman dans laquelle Mathieu, après avoir tué une ourse, insère son sexe dans le cadavre frais : « C'est comme s'il s'accouplait avec toute la nature, avec les arbres, les mousses, les animaux, la terre et l'air ; avec la Vie même. Une maîtresse toute puissante qui dit : 'Arrête de tuer une minute, cesse de courir, couche-toi sur mon ventre vert. Pénètre-moi, j'ai besoin de ta semence pour enfanter d'autres vies, pour faire des mondes. En retour je te bercerai, je t'endormirai, je t'aimerai. Tu oublieras un instant qu'il faut marcher, qu'il faut peiner, qu'il faut tuer' » (*DC* 12).

²⁸ Tremblay qualifie cet acte de « castrateur » (*Être ou ne pas être un homme*, 216) dans son analyse du roman de Soucy.

²⁹ Sans invalider l'analogie proposée par Poulin, judicieuse à bien des égards, on notera toutefois que, selon la Genèse, Adam ne consommait que des produits végétaux avant le péché originel.

³⁰ Le frère de Mathieu, Émile, à qui il rend visite régulièrement, est clairement identifié comme le « sédentaire » du récit de Soucy, notamment dans son rapport à l'animalité, lui qui élève du bétail dans une étable : « À chaque animal, c'est une longue station. Émile connaît chaque bête intimement, il la décrit, en parle comme d'une personne » (*DC* 55). La scène rappelle indirectement les critiques que Lorenzo Surprenant, dans *Maria Chapdelaine*, émet à l'encontre du rapport aux animaux de la famille Chapdelaine, mais révèle également une anthropomorphisation de l'animal, ce qui oppose diamétralement Émile à la perspective de son frère Mathieu. Sur cette opposition « entre l'univers nomade des hommes-chasseurs et celui, sédentaire, de l'agriculture, plus *féminin* et familial » (Tremblay, *Être ou ne pas être un homme*, 216), on consultera l'analyse de Tremblay du roman de Soucy.

³¹ On notera qu'Ortega y Gasset, dans *Méditations sur la chasse*, explique que, intrinsèquement, la pratique moderne de la chasse est un « anachronisme », puisque, selon lui, « [l]e chasseur est en même temps un homme d'aujourd'hui et un homme d'il y a dix mille ans » (132), reproduisant de manière artificielle les conditions d'une pratique obsolète.

³² Guidée par une « voix » qui rappelle « la voix du pays de Québec » de *Maria Chapdelaine*, Marguerite, jouant de la flûte, s'immerge dans le lac jusqu'à y perdre la vie, scène qui s'inspire probablement de la légende allemande du joueur de flûte de Hamelin.