

Žíla, Dalior

Dichotomies spatio-sociales dans *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier

Études romanes de Brno. 2023, vol. 44, iss. 1, pp. 405-414

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2023-1-23>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77946>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 28. 03. 2024

Version: 20230504

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Dichotomies spatio-sociales dans *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier

Spatio-Social Dichotomies in *And the Birds Rained Down* by Jocelyne Saucier

DALIBOR ŽÍLA [383873@mail.muni.cz]
Masarykova univerzita, République tchèque

RÉSUMÉ

Dans son roman *Il pleuvait des oiseaux* (XYZ, 2011), Jocelyne Saucier, écrivaine québécoise, raconte l'histoire des grands feux qui ont eu lieu au début du XX^e siècle dans la province d'Ontario. Arrivant du centre à la périphérie de ces bois en quête d'une histoire presque oubliée, deux femmes, une photographe et une vieille dame, retracent l'histoire de ces événements en rencontrant deux hommes âgés exclus et en se familiarisant avec eux. Dans notre contribution, nous analysons comment ces deux univers d'une périphérie et d'un centre s'affrontent, quelles dichotomies spatio-sociales nous pouvons observer au sein du roman et quelle en est l'issue tant pour la narration que pour les protagonistes de l'histoire.

MOTS-CLÉS

Jocelyne Saucier ; *Il pleuvait des oiseaux* ; littérature québécoise ; centre ; périphérie ; grands feux de Matheson ; feux ; forêt ; bois ; nature ; solitude ; réclusion ; sénilité ; fin de la vie ; mort ; suicide ; traumatisme ; peinture ; photographie

ABSTRACT

In her fiction, *And the Birds Rained Down* (*Il pleuvait des oiseaux*, XYZ, 2011), Jocelyne Saucier, French-Canadian writer, narrates history of the huge forest fires that took place in the beginning of the 20th Century in the province of Ontario. Coming from the center to the periphery of this woods and seemingly forgotten history, two women, a photographer and an old lady, arrive to retrace the story of the events meeting two outcast senior men and getting familiarized with them. In our contribution, we analyze how do these two universes of a periphery and a center confront one another, what spatio-social dichotomies we may observe within the novel and what is their outcome for the narration as well as for the protagonists of the story.

KEYWORDS

Jocelyne Saucier; *And the Birds Rained Down*; Quebec literature; center; periphery; Matheson fire; fires; forest; wood; nature; solitude; reclusion; senility; end of life; death; suicide; traumatism; painting; photography

REÇU 2022-02-19 ; ACCEPTÉ 2022-11-14

Dans son quatrième roman paru en 2011, *Il pleuvait des oiseaux* (XYZ, 2011), Jocelyne Saucier (1948) raconte l'histoire des grands feux qui ont eu lieu au début du XX^e siècle dans la province d'Ontario. Couronné de succès, ce livre décroche successivement le Prix des cinq continents de la Francophonie, le Prix littéraire des collégiens, le Prix France-Québec et le Prix Ringuet décerné par l'Académie des lettres du Québec. En 2019, le roman devient également un long métrage réalisé et scénarisé par Louise Archambault.

Arrivant du centre (ville) à la périphérie (forêt canadienne) en quête d'une histoire presque oubliée, deux femmes, une photographe et une vieille dame, retracent l'histoire des événements des grands incendies en rencontrant deux vieux parias. La communauté que ces vieillards ont formée au fin fond de la forêt est dominée par l'idée de préserver une liberté absolue et de mener une vie qui échappe au contrôle de l'État-providence et à son système qui réduit l'individu à un maillot de la chaîne sociale. La périphérie, et, de surcroît, la nature et la vie sauvage, représentent pour ces hommes un refuge dans la liberté, hors les carcans sociaux et protecteurs de l'État. La vie qu'ils mènent à la périphérie devient un univers indépendant par rapport à la vie urbaine dont nous allons étudier la coercition sociale. De plus, nous pouvons observer, à travers le roman, le rôle que le centre joue pour la validation des qualités de la vie à la périphérie, la prise de conscience des personnages, et pareillement pour la création artistique qui y est représentée par les peintures de Ted Boychuck. De l'autre côté, nous remarquons la présence d'un regard dévalorisant et méprisant de la part de la périphérie vis-à-vis du centre et de la vie urbaine. Dans notre contribution, nous analyserons avant tout comment ces deux univers, la périphérie et le centre, se confrontent et quelles en sont les conséquences tant pour la narration que pour les protagonistes de l'histoire. Le dynamisme de ces relations concerne plusieurs axes dichotomiques que nous aborderons en analysant, successivement, les relations vie vs. mort, centre vs. périphérie, liberté vs. assujettissement avant d'aborder le rôle de l'art en tant qu'élément unificateur du roman. Nous nous poserons la question de savoir comment le centre entre dans la périphérie, quelle est son influence sur elle et vice versa. Que veut dire mener une vie d'exclu, délibérément périphérisé, en lien avec la liberté individuelle ? Quels aspects ont influencé la décision des personnages de s'exclure et de quitter la ville ? Quel est le statut de l'art dans ce contexte ?

1. Vie et mort

La mort est étroitement liée à la disparition. Repoussée de nos vies quotidiennes, elle trouve sa place à la périphérie. Psychologiquement, mais aussi, en l'occurrence, géographiquement, par son écart du centre à travers le sort des personnages du roman. Dans *Il pleuvait des oiseaux*, nous sommes face à la question de la disparition qu'il s'agisse des événements catastrophiques, mi-oubliés, des feux qui ont ravagé la province d'Ontario au début du XX^e siècle, ou bien sous la semblance de la communauté des vieillards qui se sont installés en forêt pour disparaître de la vie. La question de la mort prend des contours réels par le pacte de la mort qu'ils ont conclu, à savoir de se donner la mort à l'aide des sels toxiques si l'un d'entre eux n'était plus en mesure de poursuivre une vie digne. Leur projet de la mort ne semble pas repoussé au futur, mais reste ancré au présent. Comme le dit Charlie, l'un de ces vieux : « Il n'y a ici ni médecin ni hôpital, [...] et il y a des limites à ce qu'une personne peut endurer » (Saucier 2015 : 122). « La liberté, c'est de

choisir sa vie » (Saucier 2015 : 11). Le suicide représente une nécessité pour eux, il n'est donc pas une possibilité comme dans la civilisation. Leur devise quotidienne c'est : *Hodie mihi, cras tibi*. On pourrait songer au commentaire de Vladimir Jankélévitch : « [...], la mort est à la fois lointaine et proche. C'est sans doute cette extrême proximité qui explique la tentation du candidat au suicide devant la fiole de poison [...] » (Jankélévitch 2017 : 21).

La mort représente le fil rouge du livre du début à la fin. Le roman commence par la mort du premier d'entre eux, Boychuck, et se termine par l'évocation d'une mort collective. En fait, Boychuck meurt deux fois, la première fois au moment des grands incendies où il perd une partie de lui-même. Ce traumatisme existentiel le pousse à la peinture qui devient un exorcisme. L'entrée de la photographe dans la forêt représente, à l'échelle symbolique, une entrée de la vie, de la lumière, au royaume de la mort et dans l'ambiance sombre de la communauté du lac. La photographe mène une enquête sur les raisons de la disparition sociale de Boychuck dont elle ignore aussi bien sa vie de mort-vivant à l'écart de la société que sa mort réelle, survenue peu de temps avant son arrivée. La venue de cette femme, porteuse de la lumière, insuffle de la vie dans la communauté de la mort. La photographe reste choquée par la manière dont les hommes parlent de la mort et du suicide. Ils ne vivent pas pour un avenir. Leurs vies passées sont tombées dans l'oubli à cause des traumatismes vécus. Ils vivent justement pour le moment présent en oubliant les maux du vieillissement.

Quant à la mort, aucun d'eux n'a peur d'elle. Dans leur communauté, le côté mystérieux et tabou de la mort semble supprimé. Néanmoins, la mort, selon leur pacte, a un double aspect. D'un côté, elle relève du privé, elle se déroule hors le regard d'autres personnes, dans l'intimité. Elle est alors une affaire personnelle – à chacun de choisir son heure. De l'autre côté elle est aussi un sujet public de leurs débats. Moi et la mort à l'écart, dans la périphérie, mais aussi nous et la mort comme principe commun déterminent le sens de leur communauté créée autour du pacte du suicide : une tragédie personnelle, intime et paisible. Ces vieillards, candidats à la mort, restent stoïques devant elle. Pour eux, elle n'est qu'une constatation. Vladimir Jankélévitch ajoute à ce propos :

Ce sont les stoïciens qui, pour induire en résignation le malade récalcitrant et déraisonnable, lui présentent sa mort-propre, à l'aide d'un Puisque comme la conséquence naturelle et inévitable d'une loi ; ou qui, pour consoler la veuve éplorée, subsument son deuil sous un destin commun et banalisent ainsi la mort du proche : la consolation fait comme si on pouvait glisser insensiblement de la mortalité impersonnelle à la mort-propre (Jankélévitch 2017 : 33).

La mort est continuellement présente dans leurs vies depuis toujours et elle est matérialisée par une boîte. Rappelons que la boîte est un synonyme du mot cercueil. Ici, elle contient le poison que chacun d'eux garde chez lui : « La mort, ils en parlaient comme de la pluie et du beau temps, il a bien fallu m'y habituer » (Saucier 2015 : 53). La mort par strychnine représente juste une éventualité dans leurs vies. Comme on le lit dans le récit : « Personne ici n'a envie de mourir, [...] mais personne n'a envie d'une vie qui n'est plus la sienne » (Saucier 2015 : 122-123).

La présence maligne de la mort représente une des dichotomies dont ce récit est saturé. L'acte de suicide lui-même représente pour ces personnages non seulement une nécessité, vue les conditions difficiles de la vie dans la nature sauvage, mais aussi une expression de la liberté, à



la différence de la manière dont se termine la vie dans les villes : c'est-à-dire dans les hôpitaux ou maisons de retraite sous une surveillance médicale, dans les douleurs et l'immobilité qui est une captivité involontaire. La mort comme telle représente un phénomène social et exige ainsi un traitement par la société qui, néanmoins, la néglige. À la dénaturalisation d'un phénomène naturel au centre et à la mort reléguée aux oubliettes des hôpitaux s'oppose la reconnaissance du caractère naturel de la mort à la périphérie.

D'une autre manière, nous pouvons regarder le suicide que les personnages envisagent et réalisent comme l'expression d'une paix interne, une sensation de bonheur, de la réconciliation avec soi-même et sa propre mortalité, dans un milieu paisible, la nature, quoique hostile aux besoins de l'homme moderne. Les deux faces de la violence de la mort s'opposent.

Un autre fil rouge de l'œuvre est son côté pictural, lié à l'imaginaire. En ce qui concerne la mort en lien avec l'art, nous pouvons y identifier les topos de l'Arcadie, du *memento mori* ou du *locus amœnus*, ce dernier en forme métaphorique du lac. Comme le dit Vladimir Jankélévitch : « La mort est un événement qui a lieu » (Jankélévitch 2017 : 33). Ici, la mort dans la spatialité d'une Arcadie retrouvée signale que ceux qui y ont vécu y resteront. Rester mort, mourir dans une quasi-utopie que ces vieillards se sont construite, une Arcadie à eux, car l'Arcadie est une périphérie en soi, un autre lieu que la civilisation, représente une des dominantes de l'imaginaire du roman. C'est un monde perdu du bonheur idéal, paradisiaque, hors du centre.

La phrase *Et in Arcadia ego* peut être traduite soit au présent soit au passé : moi, la mort, je suis aussi en Arcadie, moi, qui suis mort, j'ai vécu en Arcadie. De toute façon, la sépulture représentant la mort se trouve même dans le paysage idéalisé de l'Arcadie. La mort y devient éternisée. Dans le cas du roman, c'est à travers l'immortalisation de Boychuck, à travers ses tableaux et par l'intermédiaire de sa véritable sépulture, la chambre cadenassée contenant ses toiles, qu'elle se matérialise.

Celui qui est enterré en Arcadie y a également vécu et ce topos de l'Antiquité noue également un lien symbolique avec la tragédie finale, le suicide collectif, car rester en Arcadie signifie pour les vieillards être libres. Par l'intermédiaire de son suicide, Boychuck se rend immortel pour demeurer en Arcadie à jamais. La volonté d'y mourir signale également l'idée d'immortaliser l'éphémère, l'idée d'un paradis à travers la mort qui a eu lieu au milieu du bonheur.

La mort biologique de Boychuck contredit la vie-posthume de son œuvre. C'est la cabane de Boychuck qui représente *memento mori* et, à la fois, une sorte de sarcophage, similaire à celui des toiles au motif de l'Arcadie. Ce sont ses tableaux des grands incendies qui le rendent plus tard immortel et cette finitude de l'individu et l'éternité de l'art peuvent être également exprimées par un dicton latin : *vita brevis, ars longa*.

2. Centre et périphérie

La dichotomie vie-mort est présente également dans l'opposition géographique et civilisationnelle entre la périphérie et le centre, entre un lieu marginal, plutôt calme, dans le cas de la périphérie, et le lieu où se déroule la vie sociale, dans le cas du centre.

Tom, 86 ans, Charlie, 89 ans, et Ted sont périphérisés par leur âge, car la vieillesse marginalise, dans la plupart des cas, contrairement à la jeunesse. Ces vieillards vivent hors réseau, « of-

the-grid », comme on le dit en anglais, hors la surveillance de l'État. L'un d'entre eux, Theodore Boychuck, vient de se donner la mort, mais sa présence posthume est toujours significative et ne cesse d'influencer la vie de la communauté forestière. Néanmoins, nous pouvons constater que ces vieux ne sont point obsédés par leur âge et restent toujours jeunes d'esprit. Comme le remarque Marie-Emmanuelle Lapointe à propos des vieillards de Saucier : « Ses vieillards n'ont rien à envier aux jeunes qui les entourent : libres, insoucieux des convenances, ils se sont construit un univers à leur mesure où les contraintes ont été effacées. Mieux, ils arrivent enfin à vivre hors du temps social. Leurs jours ne sont plus ponctués de rituels artificiels, mais respectent le rythme des saisons et la lenteur de la nature » (Lapointe 2012 : 126).

L'arrivée de la photographe torontoise est un événement inattendu qui bousculera leur vie. Elle recherche les derniers survivants des grands incendies d'Ontario pour sa série documentaire. C'est à travers son arrivée que l'influence du centre entre dans la périphérie et affecte la vie des personnages sous forme d'une mise en péril de leur liberté conquise dans la nature sauvage, qui est un espace archétypal de la liberté même. La vie oisive de ces hommes s'en trouve désormais bouleversée et prend un nouveau feu. La narratrice-photographe donne à son récit le ton d'une entrée dans une autre dimension, dans une autre spatialité, quasi féerique, avec une éclaircie – à la fois clairière et phénomène météorologique : « J'avais fait des kilomètres et des kilomètres de route sous un ciel orageux en me demandant si j'allais trouver une éclaircie dans la forêt avant la nuit, au moins avant que l'orage n'éclate » (Saucier 2015 : 13). La présence de la lumière dans une forêt obscure symbolise une source d'espoir, avec un lien renvoyant au métier de la photographe, c'est-à-dire à son travail avec la lumière, sa prise et son interprétation. Gaston Bachelard pourrait le commenter : « Ne peut-on pas dire que la lumière venant d'un veilleur solitaire, d'un veilleur obstiné prend une puissance d'hypnotisme. Nous sommes hypnotisés par la solitude, hypnotisés par le regard de la maison solitaire » (Bachelard 2012 : 50).

Il s'agit bien de la rêverie de la hutte bachelardienne, également présente dans le livre de Jocelyne Saucier. Le déplacement loin des soucis citadins représente aussi l'aboutissement et la mise en place de l'idée de la fuite. Ici aussi nous pourrions renvoyer à une autre observation de Gaston Bachelard :

La hutte, dans la page de Bachelin, apparaît bien comme la racine pivotante de la fonction d'habiter. Elle est la plante humaine la plus simple, celle qui n'a pas besoin de ramifications pour subsister. Elle est si simple qu'elle n'appartient plus aux souvenirs, parfois trop imagés. Elle appartient aux légendes. Elle est un centre de légendes. Devant une lumière lointaine, perdue dans la nuit, qui n'a rêvé à la chaumière, qui n'a rêvé, plus engagé encore dans les légendes, à la hutte de l'ermite (Bachelard 2012 : 46) ?

Aussitôt, la hutte devient une solitude centrée autour de la *locus amœnus* du lac. « La hutte de l'ermite [...] nous donne accès à l'absolu du refuge » (Bachelard 2012 : 46). Avec l'idée de l'éclaircissement dans les ténèbres de la nuit, cette lumière symbolise également la quête de la photographe pour pénétrer au-delà de la simple factographie concernant les incendies et le sort des survivants, ici représentés par le personnage de Boychuck qui est parmi les derniers. Comme le dit Jocelyne Saucier :



Les personnages ne s'appesantissent pas sur leur passé, ils ont fait le choix d'être en forêt parce qu'ils ont tous envie de vivre le moment présent. Il faut une grande sérénité d'esprit et une grande autonomie mentale pour accepter de vivre seul avec soi-même. Un peu à la façon des religieux contemplatifs. Vivre avec soi, c'est la contemplation du moment présent (Desjardins 2012 : 7).

Renfermé par la forêt, cet espace prend son côté mythique d'un lieu de secrets et de silence. Bachelard parle à ce propos de l'immensité intime de la forêt : « Cette "immensité" naît d'un corps d'impressions qui ne relèvent pas vraiment des renseignements du géographe. Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on « s'enfonce » dans un monde sans limite » (Bachelard 2012 : 170). C'est un lieu où l'homme se rend compte de son être, du *Dasein* de Heidegger, dans la nature, comme nous le voyons dans le livre de Saucier. À propos de Charlie, elle dit : « Et pourtant, c'est dans la forêt qu'il prenait la mesure de son être, qu'il respirait l'air du monde, qu'il sentait son appartenance à la puissance de l'univers » (Saucier 2015 : 47).

Jocelyne Saucier joint au mythe de l'Arcadie celui de l'Amérique. Nous observons une convivialité entre les hommes isolés qui vivent une variante du mythe de la cabane au milieu de la terre sauvage à la manière de *Walden* de Henry David Thoreau. Ce qui ressort, c'est la volonté de préserver son « land of freedom » et d'entrer dans l'oubli devant le monde : « Une cabane d'habitation, on y vit, on y meurt, c'est là qu'on voit le soleil nous attendre les matins d'été, se coucher l'hiver, on y entend les bruits de la nuit, une cabane d'habitation nous accompagne tout au long de nos pensées, avec elle on n'est jamais seul » (Saucier 2015 : 107).

C'est l'intimité de l'espace intérieur qui représente la dichotomie du dedans et du dehors et de l'ouvert est du fermé. C'est un espace à rêver, comme le décrit Bachelard :

Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme. Vue intimement, la plus humble demeure n'est-elle pas belle ? Les écrivains de l'humble logis n'évoquent souvent cet élément de la poésie de l'espace. Mais cette évocation est bien trop succincte. Ayant peu à décrire dans l'humble logis, ils n'y séjournent guère. Ils caractérisent l'humble logis en son actualité, sans en vivre vraiment la primitivité, une primitivité qui appartient à tous, riches ou pauvres, s'ils acceptent de rêver (Bachelard 2012 : 24).

L'argument pour la valorisation de la périphérie consiste en la mise au point de son exclusivité par rapport au centre. Ce sont deux sphères à part : la sphère de la nature, l'univers de la liberté, opposées à la ville, serrée par les carcans des lois et des règles. La périphérie, guidée par la convivialité et la protection de la liberté individuelle, contredit le modèle du centre, car c'est là que l'individu subit la perte de sa liberté en échange de la sécurité sociale.

Cette relation dynamique entre ces deux univers se trouve également dans le modèle de l'Arcadie antique où l'Arcadie représente un espace de l'oisiveté et d'une vie paisible hors des soucis politiques et sociaux de la ville, ensemble avec l'idéalisation de la nature, son côté pastoral, qui donne l'impression d'un temps arrêté dans une éternité harmonieuse. Le topos de l'*aeternitas* s'inscrit aussi dans le motif de l'immortalisation à travers l'art à l'aide des tableaux, photographies ou sépultures, comme nous le verrons plus loin.

3. Liberté et assujettissement

La même complexité, non dépourvue de tensions dichotomiques, caractérise les attributs de la forêt, le lieu où se déroule la majeure partie de l'histoire des trois vieillards qui ont choisi d'y disparaître et de s'y périphtériser. La situation que les personnages partagent frôle l'illégalité : « Ted n'avait rien à redouter de personne, sauf les mémorialistes et autres adorateurs du temps passé, mais Tom et Charlie avaient laissé derrière eux une vie qui pouvait les rattraper » (Saucier 2015 : 75). À la différence de ses amis, Ted est marqué par une sorte de double exclusivité – son suicide accompli et sa légende, celle d'un survivant et témoin du Grand Feu de Matheson en 1916, le plus meurtrier avec 243 morts : « L'image est restée, un garçon aveugle marchant dans les décombres fumants, elle a alimenté les récits, hanté l'imaginaire des survivants, c'est l'image fondatrice de la légende Boychuck » (Saucier 2015 : 93).

La forêt symbolise pour ces rescapés l'espace de liberté, de calme, sans limitations de la part de l'État et de la société, un lieu d'asile pour des êtres hors du commun. Mais c'est aussi, traditionnellement, le refuge des hors-la-loi, comme c'est partiellement le cas de deux associés et amis de ces vieillards, et un lieu propice à des activités illicites comme la culture et la distribution de la marijuana. C'est par Bruno, un de ces trafiquants, qu'un élément déclencheur survient sous forme d'une femme aux cheveux blancs. C'est la tante de Bruno, Gertrude, âgée de 82 ans. Elle est aussi en fuite et donc dans l'illégalité, ayant passé soixante-six ans dans un asile psychiatrique où elle avait été internée dès l'âge de seize ans. C'est son neveu qui l'aide à s'enfuir. Pour cette raison, elle s'invente un pseudonyme poétique : Marie-Desneige.

Pour la communauté du lac, l'idée de la présence de Marie-Desneige, âgée et fragile, dans un espace aussi rude est inconcevable. De plus, c'est une présence féminine dans un univers masculin, même si c'est un univers des gens vieux et fragiles en même temps. Néanmoins, Gertrude est acceptée et c'est Charlie lui-même qui propose de construire une nouvelle cabane pour elle. Peu à peu, Charlie tombe amoureux de Marie-Desneige et ils commencent à former un couple. Quant à Marie-Desneige, cette vieille dame tente de refaire sa vie au bout du monde, avec les deux autres vieillards. Une vie dans la périphérie, un renversement de son existence d'une morte vive, jusque-là, au centre de la civilisation, qui contraste avec la vie en périphérie des deux hommes. Pour Marie-Desneige, c'est ainsi son premier âge, après qu'on lui avait volé sa vie entière dans l'asile, en ville.

La cabane représente ainsi un espace simple, resserré et réconfortant. Son intimité s'exprime par les odeurs des hommes des bois et par leur solitude et silence : « À eux trois, ils ont formé un compagnonnage qui avait assez d'ampleur et de distance pour permettre à chacun de se croire seul sur la planète » (Saucier 2015 : 49). La ville la plus proche se trouvant à cent kilomètres de chez eux, les hommes sont plus solidaires des animaux, sans qu'on puisse parler de l'animalité. Comme le décrit la photographe : « Animal, c'est le mot qui m'est venu en tête. Il avait un regard animal. Rien de féroce ou de menaçant, Charlie n'était pas une bête sauvage, il était simplement aux aguets, comme un animal, [...] » (Saucier 2015 : 17). Ces instincts animaliers sont causés plutôt par leur écart de la société et par l'absence de contacts avec le monde extérieur. C'est dans la nature que les hommes regagnent certains instincts que les personnes vivant dans les villes ont perdus en devenant urbains, comme vivre en accord avec la nature, prévoir le temps ou le comportement des animaux.



L'argumentation de Saucier se base sur la contraposition de la périphérie et de la ville, d'espaces de la liberté et de l'absence de la liberté. Elle essaie de souligner le caractère exceptionnel de cette situation en nous fournissant le portrait idéalisé d'une communauté de vieillards volontairement périphérisés qui se sont créés leur propre univers à part, au fond des bois. Dans les romans de Saucier, il y a la « [...] question d'une certaine recherche du bonheur » (Desjardins 2012 : 6). Comme l'auteure le dit elle-même : « La dichotomie bonheur/malheur existe partout dans mes romans, mais je n'arrive pas à savoir pourquoi il en est ainsi » (Desjardins 2012 : 6). C'est la liberté de choisir sa vie qui a amené ses héros dans les forêts : « Ils n'ont pas besoin d'être heureux, ils ont leur liberté et ne craignent que la travailleuse sociale qui viendrait la leur enlever » (Saucier 2015 : 32). C'est à cause de cela qu'ils soupçonnent la photographe, incertains si elle ne vient pas de la part du Gouvernement pour les priver de la liberté et les soumettre à la machine sociale.

Ils n'existent plus pour personne, juste pour leurs chiens. Ils prennent des précautions pour préserver une vie libre, quoique difficile, au fond des bois, au bord d'un lac. La présence du lac renvoie aux paroles de Thoreau : « Un lac est le trait le plus beau et le plus expressif du paysage. C'est l'œil de la terre, où le spectateur en y plongeant le sien sonde la profondeur de sa propre nature (Bachelard 2012 : 190) ». Nous avons donc ici une autre allusion au regard. L'œil de la nature, après le regard en apparence aveugle de Boychuck et le regard voyant de la photographe. La métaphore du regard se complète par cet élément naturel et qui sert de miroir.

4. Art

Le motif de l'art représente l'élément unificateur de l'œuvre, qui est un roman sur l'art, une enquête sur son interprétation et une quête pour sa valorisation à travers le centre.

Le mystère de la mort s'y marie avec le mystère de Boychuck et de son art. Même après son décès, Ted demeure présent dans la communauté du lac, car il y a sa cabane, son véritable monument funéraire, un *memento mori*. Dans sa hutte reste une chambre cadennassée avec ses tableaux qui représentent un mystère. La nihilisation biologique contredit l'immortalisation par l'art.

Si Ted avait rejeté le monde, tout en peignant son traumatisme de survivant des Grand Feux, la présence des tableaux signale également la présence de la culture et ainsi de la civilisation. Comme l'écrit Gaston Bachelard à propos de l'art : « L'art est alors un redoublement de vie, une sorte d'émulation dans les surprises qui excitent, notre conscience et l'empêche de somnoler » (Bachelard 2012 : 15). Cette constatation fait référence à la double vie de Ted. À propos de cette dichotomie de sa vie, Saucier note : « La peinture dit des choses qu'on ne peut pas écrire parfois. Comme la poésie, c'est une exploration plus directe de ce qu'on ne comprend pas. Le roman prend de longs détours. J'aime raconter sans avoir l'air de raconter. La peinture a aidé à rendre le récit moins dramatique » (Desjardins 2012 : 8).

C'est ainsi que l'assimilation des images aux souvenirs que nous pouvons trouver chez Ted, devient une imagination productrice de ses toiles qui représentent des espaces semi-imaginés : les échos de son traumatisme et de son voyage d'un quasi-aveugle à travers les territoires touchés par les incendies.

Au dire de la photographe, Ted a été un artiste véritable. Ses 367 tableaux représentent le même motif : le Grand Feu de Matheson, illustrant les premiers moments après l'incendie. Ted avait peint pour se guérir de son traumatisme. C'est Marie-Desneige qui a décodé les tableaux, car elle voit des choses que les autres ne voient pas. Ces toiles répondent au mystère de Ted. Il a voulu raconter une histoire, une scène de sa vie : l'histoire de son errance.

La photographe décide alors d'organiser une exposition de ses photos côte-à-côte avec des tableaux de Ted. L'exposition s'appelle « Il pleuvait des oiseaux ». Là, les œuvres de la périphérie arrivent au centre et font revivre les vies des marginaux et leur histoire à demi oubliée. L'exposition a un immense succès et tous les tableaux sont vendus. Lors de son retour dans la communauté des vieux, elle s'aperçoit que l'endroit avait été visité par la police. Il n'y a plus personne et la plantation de la marijuana est détruite. La photographe ne connaîtra pas le sort des personnages : ni le suicide d'un Tom malade, ni le départ de Charlie et Marie-Desneige qui retrouvent un autre lieu de clandestinité en marge de la société. L'épisode de la forêt semble clos. Seul l'art peut en témoigner.

5. Conclusion

Les romans de Jocelyne Saucier thématissent souvent la question de la recherche du bonheur et de la liberté. Pour les personnages dans *Il pleuvait des oiseaux* il est impossible de les trouver en ville et dans la société. Ils prennent fuite et s'installent dans une quasi-illégalité, ce qui creuse une méfiance entre le monde de l'extérieur et leur petite communauté. Quant à Ted Boychuck, jamais présent dans le récit, nous y observons une dichotomie entre le présent et le temps disparu. Ses mémoires d'événements d'antan font revivre ses traumatismes de survivant à travers ses tableaux, assortis de photographies des survivants de la photographe. Comme le dit Jacques Pelletier : « Encore une fois l'univers réel de l'événement social et historique et le monde fictif d'une aventure amoureuse improbable sont entrelacés dans une narration qui se déploie sur un double registre, celui du récit historique et mémoriel et celui du conte et de ses vertus enchanteuses » (Pelletier 2011 : 10).

Le regard de la périphérie sur le centre dans le livre ne semble guère positif. Nous n'y trouvons aucun exemple d'une affirmation du centre sauf pour le personnage de la photographe qui nécessite le centre en tant qu'un lieu qui valorise sa création et celle de Ted Boychuck. Il s'agit de la fonction de consécration accordée au centre. C'est la photographe qui rend possible cette valorisation de l'art de la périphérie, car elle a accès aux deux espaces. Ainsi la périphérie entre dans le centre à travers l'art, le point unificateur des deux espaces.

Références bibliographiques

Bachelard, G. (2012). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.

Desjardins, L. (2012). Jocelyne Saucier : le plaisir d'allumer des feux. *Lettres québécoises*, 148, 6–8. <<https://id.erudit.org/iderudit/68028ac>>

Jankélévitch, P. (2017). *La Mort*. Paris : Flammarion.

Kyloušek, P. (2018). Ce Nord tout en feu : Les héritiers de la mine et *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier. In É. Le Calvé-Ivičević, & V. Polić (Eds.), *Beyond the 49th Parallel : Many Faces of the Canadian North/ Au-dela du 49e parallele : multiples visages du Nord canadien* (pp. 97–107). Brno : CACS/AEEC Masarykova univerzita.

Lapointe, M.-E. (2012). Compte rendu de « Ailleurs improbables ». *Voix et Images*, 38, 1, 125–128. <<https://doi.org/10.7202/1013453ar>>

Pelletier, J. (2011). Feu ! Feu ! Joli feu ? / *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier. *Nuit blanche, le magazine du livre*, 123, 10–12. <<https://id.erudit.org/iderudit/64456ac>>

Saucier, J. (2015). *Il pleuvait des oiseaux*. Paris : Collection Folio, Gallimard.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.