TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

TABLE DES MATIÈRES iii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE 1 : ÉTUDE DES LIEUX CLOS 10

1.1. Les Bois noirs ou le Paradis en Enfer 11
1.2. La chambre de Hank 22
1.3. La trappe de la maison d'invités des Bois noirs : une issue condamnée 28
1.4. La cave de terre battue : espace double de vie et de mort 30
1.5. Le labyrinthe des Bois noirs et ses Minotaures 33

CHAPITRE 2 : LE TEMPS DE L'ÉTERNEL RETOUR 40

2.1. L'immuabilité du temps qui passe 41
2.2. La sacralisation du temps à travers les répétitions : sexe, thé et biscuits à la framboise ! 49
2.3. Le mécanisme du bouc émissaire 53
2.4. Présence du double et permutabilité des personnages 59
2.5. Le temps idyllique de l'enfance et la nostalgie des origines 65

CHAPITRE 3 : ÉCRITURE LABYRINTHIQUE ET FOLIE 71

3.1. L'écriture minotaurienne et dédaléenne 72
3.2. La folie de Mary 77
3.2.1. Symbolisme de la forêt, des feuilles, de la brèche et des mouches 77
3.2.2. La communion initiatique : Mary devient autre 82
3.2.3. Hallucinations: la sorcière et les voix des pleureuses 85
3.3. La folie de Harry 89
3.3.1. L'entrée en matière de Harry 89
3.3.2. Le thème de la féminité « terrible » : analyse de la chevelure d'Élisabeth 91
3.3.3. Hallucinations et distorsions du réel 94

CONCLUSION 100

BIBLIOGRAPHIE 105

INTRODUCTION

Si l'on en croit le récit mythique, le labyrinthe originel a été construit par l'architecte Dédale dans la ville de Crète. Cette demande du roi Minos n'a qu'un seul objectif : y enfermer le Minotaure, monstre issu d'un amour illicite entre Pasiphaé, sa femme, et un taureau blanc, envoyé par Poséidon. Chaque année, le Minotaure reçoit quatorze Athéniens en tribut, dont il se nourrit. Qui s'aventure et s'enfonce dans le labyrinthe erre donc dans l'oubli jusqu'à la rencontre fatale avec le monstre. Mais Thésée entre en scène et, avec l'aide d'Ariane et de son précieux fil, il réussit à contrer l'oubli et à tuer la bête afin de sortir du labyrinthe. Le sacrifice, l'espace clos, l'errance, la violence et l'oubli représentent ainsi autant d'éléments liés à cet espace problématique.

Dans la littérature occidentale, du Moyen-Âge à la période romantique, le labyrinthe devient le prétexte pour certaines amours tortueuses ou renvoie à une

métaphore symbolique du monde (*Il laberinto d'amore* de Boccaccio, *El laberinto de Creta* de Lope de Vega, *The Castle of Otranto* de Walpole ou encore, *L'Homme qui rit* de Victor Hugo). Mais c'est sans contredit le XXe siècle qui sera particulièrement fasciné par cet espace mystérieux. Les traits constitutifs inhérents à la figure labyrinthique nourriront plus d'une œuvre. Nous pensons entre autres à des auteurs comme Joyce, Kafka, Borges, Butor et Eco. La plupart des études critiques, même québécoises, relatives aux fictions labyrinthiques se concentrent sur ces auteurs. Pourtant, une auteure québécoise contemporaine construit son œuvre autour de la problématique engendrée par l'utilisation de l'imaginaire labyrinthique. Il s'agit d'Andrée A. Michaud.

Présentation de l'auteure et de son œuvre

Andrée A. Michaud est née au Québec, à Saint-Sébastien, un petit village situé à la frontière de l'Estrie et de la Beauce, en 1957. Toute jeune, elle ne souhaitait pas devenir écrivaine et, malgré le fait qu'elle ait choisi la création littéraire à l'université, elle avoue que c'est simplement parce qu'elle ne savait pas quelle direction prendre. Pendant qu'elle réalise sa maîtrise à l'Université du Québec à Montréal, son talent est découvert par l'un de ses enseignants, l'écrivain Noël Audet. À l'insu d'Andrée A. Michaud, ce dernier soumet le manuscrit sur lequel elle travaille à une maison d'édition de renom. L'effet de surprise est réussi : *La Femme de Sath*, le premier roman d'Andrée A. Michaud, paraît chez Québec Amérique en 1987. Elle publie par la suite plusieurs autres œuvres, pour la plupart des romans : *Portraits*

d'après modèles (1991), *Alias Charlie* (1994), *Cette petite chose,* une pièce de théâtre produite et mise en scène par les Productions Recto-verso en 1997, *Les derniers jours de Noah Eisenbaum* (1998), *Le ravissement* (Prix du Gouverneur général en 2001), *Projections* (2003), un livre alliant littérature et photographie en collaboration avec Angela Grauerholz, *Le Pendu de Trempes* (2004), *Mirror Lake*[1] (2006), pour lequel l'auteure se voit attribuer le prix Ringuet, *Lazy Bird* (2010) et son dernier titre : *Rivière Tremblante* (2011).

Quelques thèmes récurrents ressortent de son œuvre : la mémoire, l'oubli, la folie, la répétition et la fatalité. D'un point de vue plus stylistique, on remarque, chez cette écrivaine, l'importance accordée à l'image. De nombreux passages de ses romans ressemblent à des photographies commentées, ou encore s'apparentent à des descriptions de tableaux où l'accent est mis sur les formes et les couleurs[2]. Sans conteste, ses huit années d'étude en cinématographie y sont pour quelque chose, car avant de s'inscrire à la maîtrise en création littéraire, Andrée A. Michaud travaillait à l'élaboration d'une méthode pour analyser les films du début du cinéma, lorsque le langage se mettait en place. Elle concède elle-même que le fait d'analyser ce langage cinématographique a inévitablement influencé sa façon d'écrire[3].

---

[1] *Mirror Lake* a été réédité en 2013, suite à la parution du film d'Érik Canuel, *Lac Mystère* (2013), inspiré du roman d'Andrée A. Michaud.

[2] La notion d'*écriture artiste* est utilisée pour désigner ce genre de description littéraire qui s'apparente au courant artistique impressionniste en peinture. C'est Edmond de Goncourt qui, à travers ses textes sur l'esthétique et la poétique de l'art, a proposé cette appellation (1879).

[3] Catherine Lachaussée, « Andrée A. Michaud : mémoires sous observation », *Nuit blanche*, n° 69, 1997, p. 109.

Malgré les critiques élogieuses et les prix littéraires obtenus, malgré le parcours somme toute diversifié de l'auteure, très peu d'études ont été réalisées sur ses œuvres jusqu'à maintenant. Tout au plus, il est possible de retrouver une quarantaine de comptes rendus qui résument, en de brèves lignes, quelques-uns de ses romans ainsi qu'un mémoire de maîtrise. Ce dernier, écrit par Josiane Cossette, porte sur la présence de *l'autre* et les perceptions spatio-temporelles dans le roman *Portraits d'après modèles*[4]. Ce travail s'avère intéressant puisqu'il fait ressortir l'image, dans ce cas précis les photographies, l'espace et le temps comme les éléments centraux du roman d'Andrée A. Michaud. Toutefois, dans notre mémoire, l'image photographique ne sera pas analysée du point de vue du signe comme le fait Cossette. C'est plutôt l'image du labyrinthe qui retient l'attention dans *Le ravissement.* Elle sera saisie à l'aide de la notion d'engramme narratif, afin d'en observer les incidences diffusées dans le texte.

Définition du cadre théorique et méthodologique

Le renouvellement de l'intérêt pour l'étude des mythes en histoire littéraire suscite nombre de questionnements relatifs à la terminologie et aux méthodes critiques à privilégier. Il importe donc de faire la distinction entre les quatre principaux types de mythe rencontrés le plus souvent : le mythe ethnoreligieux, né de

---

[4] Josiane Cossette, *Signes de l'autre : altérité et perception spatio-temporelle dans* Portraits d'après modèles *d'Andrée A. Michaud*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2003, 106 p.

la pensée primitive et sauvage, les mythes philosophiques (par exemple, les mythes platoniciens), le mythe socio-historique, dont le mythe du Peuple ou le mythe du Progrès sont des exemples et, finalement, le mythe comme *engramme narratif*,

> c'est-à-dire confondu avec l'ensemble des éléments presque toujours identiques d'un récit que peuvent susciter certaines images primordiales (le fleuve, la montagne, l'arbre, la mer, la neige...) [...] éléments quasi inévitables puisque leur émergence provient de la confluence d'une double mémoire, collective (qui renvoie à des archétypes) et personnelle[5].

Il devient dès lors particulièrement intéressant de traiter du mythe en littérature. Cette conception prend en compte différents traits, soit le lien au sacré, à l'originel, au dévoilement d'une vérité inépuisable qui concerne, dans un même temps, l'individuel et l'universel en plus de multiplier les possibilités d'interprétations originales et fécondes dans une perspective littéraire. La notion d'engramme narratif, selon André Siganos, réfère au

> double dépôt mnésique, collectif, et individuel, qui, chez un écrivain, mariera la mémoire collective d'un groupe social, d'une culture (attachée à ce lieu, ce personnage ou cet objet), avec sa propre *mémoire*, (improprement appelée individuelle, puisque les souvenirs qui la constituent en partie ne sont faits que d'éléments dans lesquels l'individu n'entre que pour une faible part), double dépôt entraînant des contraintes dont Bachelard a déjà très largement dessiné les contours. Si l'on prend l'exemple du labyrinthe, qu'il a lui-même utilisé, il est difficile, en effet, d'admettre que l'écrivain, qui emploiera ce qui est à la fois une image archaïque et un mythème, ne subisse pas toute une série de contraintes – ne serait-ce que le thème de l'égarement –, dont il lui sera difficile de s'écarter narrativement ; mais se surajoutent à une mémoire collective, dont il est l'héritier, de possibles événements

[5] André Siganos, « Définitions du mythe » dans Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 89.

> personnels reliés directement ou indirectement à elle : une expérience personnelle de l'égarement par exemple[6].

La question est pertinente : comment départager les effets qu'entraîne l'utilisation du thème de l'égarement dans un récit, d'une expérience personnelle de l'égarement ? Cette ligne pointillée, cette expérience des limites, ne saurait être appelée mythe, selon André Siganos, mais relèverait quand même d'une orientation mythocritique puisqu'elle repose sur un matériau d'origine mythique. Cette voie nous apparaît intéressante dans le contexte des études sur l'imaginaire, puisque nous pensons également que l'utilisation de certaines images primordiales entraîne inévitablement des conséquences thématiques et formelles qu'il sera possible d'approfondir, dans le cadre de cette recherche.

Dans cette perspective, nous interrogerons l'image primordiale que représente le labyrinthe, dans *Le ravissement* d'Andrée A. Michaud. Nous utiliserons le terme d'« image », ou de « figure » pour référer à l'imaginaire labyrinthique dans le but de le distinguer du mythe du labyrinthe crétois. Lorsqu'il sera question de ce dernier, nous y ferons allusion de façon explicite. Précisant ces terminologies, Bertrand Gervais souligne qu'

> une figure est une entité complexe, jouant le rôle d'interprétant dans une activité sémiotique quelconque (qu'elle soit reliée à un processus d'écriture ou de lecture). C'est par la figure qu'un imaginaire s'exprime. Cette figure, elle est constituée de traits qui permettent de l'identifier, et d'une logique de mise en récit qui sert à son déploiement. Le labyrinthe, par exemple, est un espace

[6] *Ibid.*, p. 98.

Rapport-Gratuit.com

> architectural complexe qui mène, par un réseau inextricable de dédales, à un centre : ces traits sont stables et permettent de le reconnaître comme figure. [...] Quant à sa logique de mise en récit, elle repose sur le principe de la quête : une structure minimale constituée d'un danger auquel répond un acte héroïque, qui comporte nécessairement une déambulation[7].

Une telle définition présuppose que le labyrinthe peut référer à différents aspects : « un espace, représenté ou réel, mais aussi une figure et un mythe[8] ». Ces termes doivent, par conséquent, être distincts l'un de l'autre, bien que l'imaginaire labyrinthique découle en grande partie du mythe d'origine. André Peyronie va dans le même sens en posant le labyrinthe comme étant d'abord et « avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent[9] ». En d'autres termes, il faut saisir le labyrinthe au sens figuré : « Plus qu'un simple lieu imaginé, le labyrinthe est un imaginaire, un ensemble complexe d'éléments formant un tout. Pour être plus précis, je le considérerai comme un imaginaire spécifié, c'est-à-dire, un ensemble convergent de figures[10] ». Existant en tant qu'objet de pensée, le labyrinthe est toujours à imaginer et ses implications également. Il est à la fois objet de représentation et objet d'expérience(s), tant pour celui qui s'y aventure que pour celui qui l'analyse. Nous constaterons d'ailleurs que l'imaginaire labyrinthique, tout comme le mythe du

---

[7] Bertrand Gervais, « Le labyrinthe de l'oubli. Fondements d'un imaginaire », *Figura*, vol. 6, 2002, p. 17.
[8] Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli, violence. Logiques de l'imaginaire tome II*, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 21.
[9] André Peyronie, « Labyrinthe », *Dictionnaire des mythes littéraires,* sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 916.
[10] Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli, violence. Logiques de l'imaginaire tome II*, *op. cit.*, p. 23.

labyrinthe, est à la fois structuré et structurant, c'est-à-dire qu'il se présente dans l'œuvre autant comme thème que comme structure, influençant *ipso facto* les stratégies et le type d'écriture.

La construction d'un récit labyrinthique influence également la façon avec laquelle nous tentons de le saisir, de le décrire. En conséquence, notre étude empruntera nécessairement cet aspect labyrinthique, *spiralaire*, puisque la puissance de l'imaginaire labyrinthique transcende le texte et se déploie même hors de lui. Nous désirons donc mettre en garde le lecteur trop pressé d'arriver à des conclusions hâtives qui ne pourraient, en outre, que s'avérer erronées ou, au mieux, incomplètes. Il faudra attendre les différentes conclusions de chacune des parties pour finalement les faire dialoguer afin qu'émerge la conception du monde que propose Andrée A. Michaud dans *Le ravissement*. Ce ne sera qu'à la toute fin de cette traversée que l'analyse de ce roman se trouvera investie de toute sa pertinence.

Plan du mémoire

Nous posons l'hypothèse selon laquelle le labyrinthe est l'image génératrice de l'écriture, du texte, voire une figure qui surdétermine le monde imaginaire d'Andrée A. Michaud dans *Le ravissement*. Dans le premier chapitre de notre mémoire, en analysant les espaces clos de cette œuvre : le village des Bois noirs, la chambre de Hank, la trappe dans le plancher de la cuisine et la cave de terre battue d'où s'élèvent les voix des Pleureuses, nous voulons démontrer que la spatialité

participe à la thématisation de la folie en s'inscrivant dans la verticalité plutôt que dans l'horizontalité. Aussi, sera-t-il possible d'établir le parallèle entre ces espaces clos et le mythe du labyrinthe crétois, en regard de la figure du Minotaure. Par la suite, dans le deuxième chapitre, en étudiant le temps circulaire de cette œuvre, nous verrons qu'il rejoint le temps du mythe, celui de l'éternel retour, et qu'il thématise aussi la folie en abolissant la temporalité logique, profane, afin que surgisse le temps sacré à travers les rituels et les sacrifices. Enfin, il sera question, dans le dernier chapitre de ce mémoire, de définir et de préciser le type d'écriture qu'utilise Andrée A. Michaud par rapport à une terminologie propre au labyrinthe : l'écriture dédaléenne et minotaurienne. Nous tenterons également de circonscrire les manifestations témoignant du déséquilibre psychologique des personnages principaux afin qu'émerge le discours de la folie et sur la folie.

CHAPITRE 1

ÉTUDE DES LIEUX CLOS

En posant l'hypothèse selon laquelle le labyrinthe est véritablement l'image génératrice du roman *Le ravissement* d'Andrée A. Michaud, nous tenterons de démontrer que les principaux espaces, soit le village des Bois noirs, la chambre de Hank, la trappe de la maison d'invités et la cave de terre battue, s'inscrivent dans une verticalité appelant les profondeurs, le gouffre, la mort et la chute vertigineuse de la raison, plutôt que dans une horizontalité où la fuite serait envisageable. Il sera aussi possible de constater que ces espaces relèvent du sacré, au sens où l'entend Mircea Eliade. Nous approfondirons enfin l'imaginaire relié au labyrinthe en démontrant, d'une part, que les différents lieux du roman se définissent comme des espaces clos et se rapprochent, par le fait même, de l'image du labyrinthe, et en montrant, d'autre part, que les personnages principaux sont caractérisés par la désorientation et l'oubli, deux des traits constitutifs de l'espace labyrinthique.

1.1. Les Bois noirs ou le Paradis en Enfer

Plusieurs espaces clos se distinguent dans l'œuvre d'Andrée A. Michaud, le plus important étant le village des Bois noirs. En plus de définir ce village et de nous interroger sur ses fonctions, nous nous attarderons aux limites et aux frontières qui y sont présentées, comme les arbres et la clôture, puisque, comme le souligne à juste titre Anne Belgrand : l'« importance donnée aux bornes et aux frontières convie [...] à organiser l'inventaire des différents lieux réels [...] en fonction des deux notions fondamentales : "clos" / "ouvert"[11] ». Pour notre part, nous verrons que chaque espace se retrouve clos, et ce, même si, de prime abord, certains réfèrent à des lieux ouverts et infinis.

Géographiquement, les Bois noirs sont situés dans la forêt de Grive, entourés par les arbres, des ormes, qui se signalent tant par l'importance de leur stature que par leur beauté. Lorsque Mary se remémore le village des Bois noirs, c'est à eux qu'elle pense : « Mon premier souvenir de cet été, ce sont les arbres, immenses et magnifiques » (p. 15). La description positive de ce premier souvenir glisse toutefois vers l'étrange, à travers la remémoration du vent et des oiseaux dans les arbres : « Puis ce sont les oiseaux dans les arbres, leurs cris qui se dispersent à l'heure où le vent tombe. C'est vers six heures que le vent tombe quand il a à tomber et on ne l'entend pas. Le bruissement de sa chute est un lent basculement vers un silence

[11] Anne Belgrand, « Espace clos, espace ouvert dans l'ASSOMOIR », dans Michel Crouzet (dir.), *Espaces romanesques*, Paris, PUF, 1982, p. 6.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

étrange, où il n'y a plus que des chants d'oiseaux que le soir rend tranquilles[12] » (p. 15). Le rôle positif des arbres, à l'image de leur première représentation dans l'œuvre, se transforme progressivement, jusqu'à ce qu'ils deviennent menace de mort, symbolique et réelle.

D'entrée de jeu, Mary entretient une véritable fascination pour l'immensité de ces arbres « qui semblaient s'abreuver de lumière à même le ciel et formaient autour de la maison où [elle] allai[t] [s]'installer un rempart qui [la] protégerait de la douleur qu'[elle] fuyai[t] » (p. 17). Mais ces arbres censés la protéger, cette « masse verdoyante » sous laquelle elle espère pouvoir « enfin [se] reposer » (p. 18), devient bientôt la source d'un sentiment d'oppression[13]. « [L]'omniprésence du vert » (p. 31) finit par l'étouffer plutôt que la protéger, finit par l'oppresser « au lieu de laver le gris des pierres qui [lui] collait à la peau » (p. 31). Les arbres jouent donc un rôle essentiel dans l'intrigue, en circonscrivant d'une part les Bois noirs en espace clos, étouffant, lieu de l'étrange et, d'autre part, en se définissant à l'image des gens de la communauté, car, tout comme eux, ils participent à l'envoûtement maléfique de Mary et d'Harry :

---

[12] Fait intéressant, cet extrait relève à la fois de l'imaginaire de la descente et de celui de la chute, deux schèmes opposés. La chute, censée être associée à la rapidité, est plutôt ici rapprochée de la lente descente. Nous verrons, tout au long de ce chapitre, que l'antithèse est la figure par excellence dans cette œuvre d'Andrée A. Michaud, puisqu'elle incarne la dualité des choses, l'un des thèmes privilégiés dans *Le ravissement*. Et comme le souligne Gilbert Durand, ce qu'il y a d'inquiétant dans la descente, c'est qu'elle peut à tout moment se transformer en chute (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p. 227).

[13] Martha, l'une des habitantes des Bois noirs, affirme d'ailleurs « la nécessité d'émonder quelques arbres que leur proximité menaçait d'étouffement » (p. 82).

> Les premiers symptômes de ce que j'appellerai ma folie vinrent avec l'observation de la nuit et la certitude que les objets y prenaient une dimension autre que celle qu'ils nous révélaient durant le jour, et que là se cachait la secrète vérité à laquelle nous ne savions ou nous ne préférions atteindre. Ce phénomène semblait d'ailleurs toucher les arbres plus qu'aucun autre des éléments dont la nuit me dévoilait la véritable identité, et je compris sans peine que ce sont eux qui constituent la nuit, qui avalent le jour et opèrent cette transmutation du clair et des ténèbres quand le vent tombe, d'où leur apparente immobilité. Ils travaillent plutôt à l'œuvre de l'obscurité (p. 18-19).

Il y a donc ici un lien à faire entre la description des arbres et les habitants des Bois noirs. Harry le confirme : la beauté d'Élisabeth l'ensorcela « de la même manière que les arbres entourant la maison » (p. 114) où il s'était installé. Mary, quant à elle, soutient que c'est par eux que vinrent les premiers symptômes de sa folie. C'est par *l'observation* de la nuit et des arbres qu'elle comprendra la véritable identité des ormes et, par voie métaphorique, la véritable identité des gens de la communauté. Les habitants, tout comme les ormes, ne sont pas ce qu'ils prétendent être : ils portent en eux un côté obscur, voire occulte. S'ils semblent ne jamais vieillir, en plus de mener une existence heureuse et parfaite, en accord avec eux-mêmes et leur entourage, il faut bien voir que cette perfection repose sur l'inadmissible, le meurtre des fillettes, et n'est qu'un leurre. Dans les faits, les habitants des Bois noirs sont probablement vieux et laids. Harry confirme cette hypothèse, lors de la deuxième partie, en déclarant :

> La peau de la trop chaude Élisabeth, dans laquelle j'aurais voulu pouvoir m'introduire jusqu'à m'y anéantir, n'était pas la peau d'une petite fille dont les jambes avaient seulement poussé pour que sa chevelure ne touche pas le sol, mais celle d'une femme qui aurait pu être ma mère ou ma grand-mère, et que, si je l'avais déchirée,

> lacérée, ainsi que j'en avais parfois eu le désir, j'aurais trouvé sous cette peau la véritable Élisabeth, avec ses rides profondément incrustées, son ventre flasque et son cou dessiné de replis grâce auxquels j'aurais pu déterminer l'âge qu'avait réellement cette femme (p. 179).

C'est ainsi que tant la luxuriance des arbres que la perfection des habitants ne sont qu'apparences, destinées à dissimuler la tragique réalité des Bois noirs et l'omniprésence de la mort.

Par leur symbolique, les arbres représentent le lien entre le ciel et la terre, entre la vie et la mort, les deux pôles régissant l'intrigue de l'œuvre, car « par sa verticalité, l'arbre fait partie du registre symbolique de l'air, tandis que, du fait de son enracinement, il résume le devenir vital, c'est-à-dire la gestation de la terre[14] ». En ce sens, l'arbre présente un caractère central : « l'*Arbre du monde* est un synonyme de l'*Axe du monde*[15] ». Les ormes s'assimilent, par conséquent, à l'*Axis Mundi* tel que défini chez Mircea Eliade : « Étant un *Axis Mundi*, [les arbres] sont considérés comme point de rencontre entre le Ciel, la Terre et l'Enfer[16] ». Par cet *Axis Mundi*, notamment, l'espace des Bois noirs devient un espace sacré, différent de l'espace profane qu'ont connu les deux narrateurs du roman. Il n'est donc pas étonnant que les

---

[14] Claude Aziza, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires,* Paris, Nathan, 1978, p. 24.
[15] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 62.
[16] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 24.

narrateurs se sentent arrivés *à destination*, une expression qui revient comme un leitmotiv, du début à la fin de l'œuvre[17].

En plus des arbres immenses qui caractérisent le décor général des Bois noirs, il en est un, plus particulièrement, qui apparaît subitement un beau matin, tel un présage, derrière la maison de Mary, celui qu'elle baptise le pommier de la sorcière. Celui-ci sert alors d'ancrage pour amorcer un glissement du réel vers l'étrange. Comme un pommier tout droit sorti d'un conte de fées, il incarne à la fois la beauté qui fascine et le danger qui menace :

> Au premier abord, il ne présentait rien de particulier. C'était un tout petit arbre, plus petit que les autres pommiers du verger, mais d'une beauté étrange, chargé de pommes énormes bien qu'il fût tôt dans la saison. Cette profusion de rouge lui donnait un air gai d'arbre de Noël, mais il était trop beau pour que son apparence ne cache pas quelques vices. J'en déduisis que ses fruits devaient être empoisonnés, comme dans les contes à faire peur aux enfants ou comme les fruits de l'arbre du jardin d'Éden dont la convoitise n'effrayait plus qui que ce soit (p. 26).

Le pommier est « de la même nature que celle des deux ormes » (p. 26) qui, au cours d'une nuit, avaient appelé Mary à eux, et Mary ira s'installer sous lui, à quelques reprises, « sans savoir qui il était ni comment sa beauté [l]'envoûterait » (p. 26). Notons que le pommier est décrit dans les mêmes termes que les Bois noirs. En effet, Mary et Harry insistent tous les deux sur la *beauté catastrophique* des lieux dans les premières pages de leur partie respective. Mary affirme d'entrée de jeu : « Le

[17] Nous reviendrons d'ailleurs, un peu plus loin, en détail, sur cette impression que ressentent les deux personnages, lors de leur passage aux Bois noirs.

pommier de la sorcière s'ajouta néanmoins ce jour-là à la liste des éléments qui allaient constituer le décor particulier, d'une beauté que j'insiste pour qualifier de catastrophique, où s'ancreraient mes souvenirs » (p. 26), et Harry soutient : « La première chose qui m'a frappé lorsque j'ai franchi le tournant au-delà duquel s'étalent les Bois noirs, c'est la beauté du lieu — une beauté que j'insiste aujourd'hui pour qualifier de catastrophique —, enserré entre la forêt et les collines, dans une trouée lumineuse semée d'arbres immenses » (p. 112). Par cette antithèse, l'accent est mis sur l'atmosphère mystérieuse, dangereuse, qui plane au-dessus de ce village, mais aussi sur l'imminence possible d'un malheur. À l'intérieur de tout ce qu'il y a de beau aux Bois noirs, nous pouvons d'ores et déjà constater que nous retrouverons également ce qui existe de mauvais et de sombre. Les Bois noirs sont présentés comme un lieu à l'écart du monde, un lieu qui se veut idyllique, paradisiaque, d'une grande pureté[18]. Mais, en même temps, le village se relie constamment à son contraire, c'est-à-dire au mensonge et au cauchemar; l'antithèse devenant, par le fait même, la figure de style par excellence pour illustrer la dichotomie présente dans tous les éléments de ce lieu[19]. On retrouve également cette opposition dans la façon dont Mary entrevoit le pommier de la sorcière et, par extension, les phénomènes qui se sont produits aux Bois noirs. Bien que ce soit elle qui nomme le pommier ainsi et « malgré les attaques répétées de la sorcière au cours de [s]on séjour là-bas » (p. 26),

[18] À cet effet, le pommier de la sorcière peut rappeler le pommier du paradis, celui qui est associé au péché, un thème particulièrement exploité lorsqu'il est question de l'espace représenté par la chambre de Hank, que nous analyserons un peu plus loin.

[19] Les réalités antithétiques ne reposent pas uniquement sur l'opposition. Au contraire, dans l'imaginaire d'Andrée A. Michaud, les contraires se réunissent pour recréer une nouvelle unité.

Rapport-Gratuit.com

Mary prétend pourtant ne pas croire en la sorcellerie. Il est intéressant d'observer que, dans leur tentative d'explication concernant le ravissement de leur sens et de leur logique, folie et raison ne cessent de se confronter chez les deux narrateurs du roman[20].

Pénétrant à l'intérieur de l'espace sacré que représentent les Bois noirs, Mary, pour une fois dans sa vie, a l'impression d'être au bon endroit, au bon moment : « [Elle] su[t] sans l'ombre d'un doute qu'[elle] était arrivée à destination, là où il [lui] fallait être en cet instant précis » (p. 16). Pourtant, elle comprend rapidement que la perfection des habitants et de leur univers ne peut s'avérer qu'illusion, que, sous les apparences, se cache un côté obscur :

> Le bonheur, la candeur, la perfection de ces gens et de leur monde non seulement ne m'appartenaient pas, mais ils ne pouvaient être totalement vrais. Ces gens jouaient. Ils jouaient à croire à l'immensité, à l'invariabilité du ciel bleu, et il devait grouiller sous leurs lits un tas de mensonges, de petites bêtes qu'ils refusaient de montrer en plein jour, préférant les garder dans leurs chambres et dans leurs caves humides où les mensonges se multipliaient (p. 24).

Même sous « l'herbe verte où [Mary] posai[t] les pieds, grouillait un abîme qui [l]'engloutirait » (p. 77). Les termes employés sont évocateurs : *grouiller*, *petites bêtes*, se *multipliaient*, *engloutirait*. Andrée A. Michaud exploite ici ce que Gilbert Durand définit, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, comme étant le

[20] Nous verrons, dans le troisième chapitre de ce mémoire, que cette constante tension dynamique entre raison et folie est l'une des stratégies d'écriture qui nous permettra de qualifier de « labyrinthique » l'écriture utilisée par Andrée A. Michaud.

schème[21] de l'animé, l'abstrait spontané de l'animal et, plus particulièrement, dans les deux passages cités ci-dessus, la symbolique entourant les insectes. L'emploi du terme *grouiller* renvoie à l'idée de fourmillement, au grouillement répugnant et menaçant des insectes. Les mensonges qui se cachent sous les lits s'apparentent à de *petites bêtes* qui ne sortent pas à la lumière du jour, comme des insectes préférant la nuit et les *caves humides*. En fait, affirme Gilbert Durand, ce qui effraie, face à l'insecte, c'est l'idée de son mouvement rapide et imprévisible, de son grouillement. Nous éprouvons de la répulsion devant ce qui bouge, s'agite en tout sens et nous échappe : « Cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos[22] ». L'apogée de l'angoisse face au chaos est atteint lorsque les mensonges se mettent à se multiplier, tels des insectes insaisissables, et que Mary se retrouve face à l'abîme. Elle perd de plus en plus pied dans cette réalité qu'elle croyait parfaite pour glisser vers le chaos que représente sa folie. En jouant sur le fait qu'un abîme réfère habituellement à quelque chose d'immobile et en le transformant en quelque chose de mouvant, Andrée A. Michaud utilise, une fois de plus, un rapport antithétique et inscrit, par la même occasion, l'espace des Bois noirs dans le registre de la profondeur, ancrant ainsi l'image de la verticalité dans son lien à la terre. Il devient alors évident qu'on ne peut pas sortir des Bois noirs : on ne peut que s'y enfoncer.

---

[21] Il faut saisir le schème chez Gilbert Durand en tant que mouvement, c'est-à-dire en tant que généralisation dynamique et affective de l'image, de l'imaginaire.
[22] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p. 76-77.

De la même façon que les arbres, la clôture vient confirmer la fermeture des lieux. La clôture étant une limite physique qui partage et qui définit les espaces, elle devient ici essentielle pour séparer le monde extérieur de celui de la communauté des Bois noirs, pour séparer « l'espace en deux mondes distincts » (p. 13). Elle referme en même temps le village sur lui-même. Habituellement, si une clôture départage deux espaces, deux côtés, elle reste néanmoins facilement surmontable ou contournable. Dans l'univers michaudien, tel n'est pas le cas. La clôture est non seulement présentée comme une limite physique quasi-infranchissable[23], mais elle sert en même temps de barrière mentale tout aussi insurmontable. D'un côté, les Bois noirs, l'espace sacré; de l'autre, le monde extérieur, profane, décrit seulement par la dénomination *de l'autre côté de la clôture*. En regardant le papillon piégé derrière la vitre de la maison pendant l'orage, Mary établit un parallèle entre la vitre de la maison et la clôture des Bois noirs :

> Je me rendis compte en regardant ce papillon que je m'étais trompée sur tout et que c'est de l'autre côté de la clôture que j'aurais dû me trouver, du côté de la vie et du bruit, car les êtres que je côtoyais n'étaient pas de mon espèce et m'apparaissaient maintenant aussi irréels que les figures indistinctes peuplant mon sommeil (p. 24).

Mary connaît les règles au village des Bois noirs, des règles qui ne lui ont jamais été imposées de façon explicite, mais qu'elle ressent malgré tout. Elle sait que « de l'autre côté de la clôture, certains écarts auraient été possibles » (p. 22), mais qu'aux

[23] Aucun habitant des Bois noirs n'en sort, à une exception près : Élisabeth. Mary affirme que cette dernière a souvent passé la clôture, mais à cause de cette dérogation, Élisabeth n'en est que plus forte et Mary plus faible, car ce qu'elle nomme « l'infidélité d'Élisabeth » (p. 31) lui rappelle sans cesse qu'elle n'est elle-même qu'une étrangère aux Bois noirs, qu'elle n'est qu'une « intruse » (p. 31).

Bois noirs, la transgression du code n'est pas autorisée (du moins en apparence, puisque ce sont ces mêmes gens qui autorisent et cautionnent le meurtre de deux innocentes victimes). La limite et la marge deviennent donc très importantes pour Mary, qui tient absolument à demeurer du côté droit de la clôture, celui des Bois noirs, et à y rester. Même si elle sait que, fondamentalement, elle n'appartient pas aux Bois noirs, le ravissement opère et, malgré elle, elle veut demeurer dans la communauté. Ce faisant, la narratrice tente de trouver sa place dans cet univers qui tient « à la négation du noir et de l'ordure » (p. 25). Elle affirme plus loin qu'elle *pense* appartenir au côté de la sorcière, c'est-à-dire au côté sombre, maléfique. Elle comprend alors que « les sorcières n'ont de lien avec les princesses que pour les abîmer » (p. 30). Cette affirmation, véritable prémonition de ce qu'elle infligera à la petite fée au bonnet bleu, rappelle que Mary s'identifie bel et bien au côté obscur des Bois noirs, malgré le fait qu'elle n'en fasse pas réellement partie. Même loin de ce village, elle demeure à jamais prisonnière de sa folie, ne sachant plus comment repasser du côté de la raison. En fait, la logique de la frontière aux Bois noirs s'avère toujours double : elle relève autant de la séparation que de la réunion.

Dans l'univers développé par Andrée A. Michaud, le village des Bois noirs est clos sur lui-même puisque, hormis les deux narrateurs, les gens qui y habitent se perpétuent, se prolongent à l'infini. Rien ni personne ne viendra pénétrer réellement ce qu'ils ont construit. Même le fait d'accueillir ces deux étrangers en leur sein relève d'un but bien précis : ils doivent commettre des « meurtres rituels destinés à assurer

l'immortalité de quelques-uns » (p. 177). Ils ne font pas et ne feront jamais partie des leurs. Il est donc significatif que les arbres et la clôture représentent les éléments qui caractérisent le mieux le village. Pour leur part, les arbres entourent les Bois noirs en assurant deux fonctions. D'un côté, ils « étouffent » ce lieu en le transformant en espace clos inquiétant, mais en même temps sacré; de l'autre côté, ils révèlent le caractère des habitants de la communauté et la relation qu'ils entretiennent envers les étrangers qu'incarnent Mary et Harry : ils subjuguent tout en les entraînant dans les profondeurs de la folie. La clôture, quant à elle, vient séparer l'espace sacré de l'espace profane. Elle sert par le fait même à encercler l'espace sacré des Bois noirs tout comme elle ferme et soustrait les habitants au reste du monde extérieur. De plus, à l'instar des arbres et de l'espace que représente le village, elle illustre les deux côtés des choses : elle incarne la dualité. Les Bois noirs symbolisent donc le lieu qui fascine et qui perd l'individu, le lieu qui ravit la raison. Après avoir séjourné dans cet endroit, Mary et Harry sont transformés à tout jamais. Même lorsqu'ils les ont quittés, les Bois noirs demeurent présents dans leur esprit jusqu'à y prendre toute la place. Mary, du fond de son asile psychiatrique, ne vit plus qu'à travers les souvenirs de cet été passé au village. Pour elle, il y a la vie d'avant les Bois noirs et celle d'après. Le court épisode vécu en ce lieu devient alors comme une sorte de clôture métaphorique opérant non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps. Cet endroit devient le lieu charnière où sa propre conscience a sombré dans la folie : « Ma vie avait été coupée en deux périodes distinctes, l'une sans fin et l'autre sans commencement, au milieu desquelles se trouvait ce blanc » (p. 34-35). La même chose se produit chez

Harry. Il affirme qu'avant Élisabeth, il n'a jamais su vraiment ce qu'était l'amour. Ainsi, lorsqu'il quitte les Bois noirs, il ne peut se départir du souvenir d'Élisabeth, de sa vie là-bas et du meurtre qu'il a commis. Telle une épave, l'inspecteur finit échoué sur une plage du Sud. Complètement ivre, il s'offre à la mer en ne sachant pas le sort qu'elle lui réserve, en affirmant qu'il s'en moque éperdument. Pour lui, vivre ou mourir ne change rien, il est déjà mort dans sa tête, dans son âme. Prenant conscience de sa folie et de son impuissance à sauver les fillettes sacrifiées des Bois noirs, il capitule. Cependant, même l'océan n'en veut pas et le rejette sur le rivage chargé d'immondices, déchet parmi les déchets. Mary et Harry ne trouvent donc pas la mort à la suite de leur crime; ils sont plutôt contraints de vivre avec l'ignominie de ce qu'ils ont osé commettre. Les Bois noirs les ont départis de leur raison ainsi que d'une partie de leur identité, sinon de leur humanité.

1.2 La chambre de Hank

Pour Mary, la chambre de Hank s'avère aussi un espace clos important, lié à sa perdition, car même si le salut aurait pu être possible, Mary le refusera[24]. Relié à l'espace de la chambre, le thème de la sexualité, dès lors, devient l'une des clefs essentielles pour comprendre la question que pose le roman sur la dualité de l'Homme, sur sa quête de sens entre le bien et le mal. À travers les scènes à teneur sexuelle, le lecteur en apprend davantage sur la narratrice de la première partie, sur ce qui se joue, sur ce qui est à l'œuvre, soit la montée de son côté pulsionnel, animal,

[24] Nous nous pencherons d'ailleurs un peu plus loin sur cette question.

présenté comme mauvais, de même que la pénétration sournoise de la folie dans son esprit.

C'est par la vieille dame au chien jaune, son premier lien avec la communauté, que s'ouvre la première brèche[25] dans l'esprit de Mary. Elle affirme elle-même, sans encore savoir pourquoi, dès les premières pages du roman, que l'influence de cette femme « allait être décisive dans le cours de [s]on histoire » (p. 15). Effectivement, dès que sa main effleure celle de la vieille dame, elle passe « du côté des feuilles mortes » (p. 16). La relation intime qui s'est établie avec Hank n'aurait jamais pu se développer, tout comme le reste n'aurait jamais pu se produire d'ailleurs, sans le sourire de cette femme : « [...] ce sourire avait ouvert une brèche par où je me glissai jusque dans le lit de l'homme infirme, où j'avais aussi l'impression d'être à ma place, plus encore que je ne l'avais jamais été dans aucun autre lit » (p. 21). Dans le lit de cet homme, elle se sent, une fois de plus, arrivée *à destination*. Tout paraît s'enchaîner dans une parfaite logique pour la narratrice et elle avance confiante et naïve, ne sachant pas encore ce que le destin lui réserve. À cause de cette impression de se tenir au bon endroit au bon moment, la chute de Mary n'en sera que plus rapide et elle se perdra.

[25] L'image de la brèche sera définie au chapitre 3 du mémoire, lorsqu'il sera question de l'explication de la folie de Mary.

Comme nous l'avons souligné plus tôt, de ce côté de la clôture, au sein des Bois noirs, toute forme de dérogation est interdite et les apparences doivent être préservées. C'est pourquoi Mary et Hank décident de garder leur liaison secrète :

> Nous avions donc convenu que personne n'entendrait ces cris, afin de ne pas entacher la candeur de cette petite communauté qui aurait considéré cette relation comme illicite, ainsi que tout ce qui rompait l'ordre des choses, les visites impromptues, les vêtements trop voyants, les baisers en public. La surprise devait y être le fait du hasard et non pas procéder d'une quelconque volonté. Le thé se prenait à cinq heures, invariablement, et les biscuits du mercredi étaient à la framboise (p. 22).

Mary s'avoue toutefois, un peu plus tard, qu'il est impossible que les gens de la communauté n'aient jamais entendu leurs cris répétés. Cependant, puisque la sexualité est liée à l'interdit, elle accepte de jouer le jeu. Les Bois noirs, quant à eux, sont associés à l'ordre, aux règles établies et Mary fait constamment l'aller-retour entre cet ordre et le chaos qu'elle trouve dans le lit de Hank. Associé au désordre, le lit de Hank[26] devient l'envers de ce qu'elle vit dans le quotidien des Bois noirs : « J'aimais cette régularité autant que j'aimais le désordre du lit de Hank. C'était ma forme de claudication à moi, un pied dans la clandestinité et le second dans l'obéissance à des règles qui me rassuraient » (p. 22). Ordre et désordre tantôt s'enchaînent, tantôt fusionnent. Ce rapport antithétique dynamique, rappelons-le, est l'une des caractéristiques inhérentes à tout espace développé dans ce roman.

---

[26] Il est intéressant de remarquer que tout ce qui est associé au personnage de Hank s'apparente au désordre. Tant sa démarche claudicante et déséquilibrée que son « esprit en désordre » (p. 64) évoquent le chaos et rappellent, par le fait même, la désorientation à laquelle sont soumis les deux narrateurs.

Poussant plus loin encore l'idée d'interdit, Mary change même physiquement, jusqu'à ressembler trait pour trait à la petite Talia, qui, pour sa part, est la copie conforme de Hank. Mary se rend compte, au milieu de son séjour, que ses cheveux ont blondi avec l'été et que ses yeux sont devenus pervenche, tout comme le sont ceux de Talia, de Hank et de sa mère, ainsi que ceux d'Élisabeth. Elle est devenue une autre femme, ressemblant maintenant à ceux qu'elle côtoie chaque jour :

> Après avoir pris possession de mes sens, cet endroit s'appropriait maintenant de mon image. Fascinée par cette constatation, je traçai une raie au milieu de ma tête et nouai mes cheveux blonds en deux petites tresses que j'attachai avec ce qui me tomba sous la main. La similitude était frappante. Ce n'était pas une autre femme qui se tenait devant moi, mais une copie conforme de la fillette à la robe jaune, qui était elle-même une copie conforme de Hank (p. 86).

Loin d'être scandalisée par cette découverte, Mary se précipite plutôt directement dans la chambre de Hank pour commettre « ce qui ne pouvait être autre chose qu'un inceste » (p. 92). Si sa première expérience *d'inceste* n'est que « pure volupté » (p. 92), les suivantes sont « marquées par l'odeur » (p. 92) de ce qu'elle nomme le péché. Associée elle aussi au péché, la sorcière du pommier devient le témoin ricanant des ébats sexuels de Mary et de Hank. Plus d'une fois, la narratrice souligne que la sorcière du pommier les regarde et qu'elle rit d'eux, s'enroulant aux branches du pommier et faisant pousser et rétrécir sa jambe droite. Curieusement, Mary n'éprouve aucune angoisse face à cette situation; au contraire, enivrée par l'odeur du péché, elle se laisse sombrer plus profondément encore dans sa folie. Entre les murs de l'asile, elle tente de se convaincre qu'elle a peut-être tué la petite Talia dans le seul et unique but de la sauver de l'inceste :

> Si Hank n'avait pas hésité à m'enlever ma robe orange en dépit de notre ressemblance, peut-être n'aurait-il aucun scrupule à entretenir Talia des amours de Joe DiMaggio et de Marilyn Monroe le jour où elle troquerait sa robe jaune pour une robe au corsage généreux, où il pourrait la saluer à son gré (p. 93-94).

En effet, si Hank n'a pas hésité une seule seconde à désirer Mary malgré leur évidente ressemblance, pourquoi en serait-il autrement avec la petite Talia devenue femme même si tout laisse supposer qu'elle est sa propre fille? D'autant plus qu'à maintes reprises, la relation entre Hank et Élisabeth (qui ne peut être que sa sœur) est mise de l'avant.

Bien que la symbolique entourant l'espace de la chambre soit, en définitive, reliée à l'interdit, au désordre et au péché, il faut souligner que ce lieu laisse entrevoir un possible salut, une délivrance, car Mary entretient avec Hank une relation qui, selon elle, aurait pu la sauver. Comment Mary aurait-elle pu se sauver de sa destinée? En tuant Hank? C'est l'une des pistes qui est envisagée. En assassinant Hank, elle aurait mis fin à sa trop nombreuse descendance, qui risque d'ailleurs de menacer l'ordre des choses : « L'enfant de Hank aurait été un enfant de trop et il fallait le supprimer pour ne pas que l'équilibre du lieu soit rompu et que la présence d'un enfant illégitime vienne entacher le tableau qu'ils formaient tous, de la petite fée au chien jaune » (p. 68). Ce faisant, les meurtres rituels ne pourraient plus avoir lieu et le monde des Bois noirs s'effondrerait. Dans l'intimité de la chambre, plus d'une fois Mary réprime l'envie de refermer ses mains sur la gorge de l'homme au moment ultime de sa jouissance, de sa petite mort, dans le but de faire taire les voix des

Rapport-Gratuit.com

pleureuses[27] qui l'appellent et qui réclament l'enfant. Cependant, son désir de se connaître et de se reconnaître dans cet autre, à la fois semblable et différent, l'emportera et le pire est commis, soit le meurtre de la fillette. Mais selon Mary, Hank aurait dû l'empêcher de commettre ce meurtre; sa mort, tout comme son amour, aurait pu la sauver :

> Hank aurait pu être mon salut si j'avais accepté d'entendre que son cri était parfois réel. Or, je l'associais, en dépit du lien et du secret qui nous unissaient, aux autres personnages qui m'entouraient, le terme est juste, qui m'encerclaient, et je mis délibérément sa main dans celle de la dame au chien jaune pour refermer sur moi le cercle alors que le chemin du retour se trouvait là, dans cette ouverture que son bras ballant le long de son corps claudiquant m'indiquait (p. 27).

Dans cette citation, on remarque que les gens de la communauté deviennent à l'image du lieu clos que symbolisent les Bois noirs. Le choix des termes le prouve : les personnages *entourent* et *encerclent* Mary. Les relations qu'elle entretient avec les gens des Bois noirs la condamnent, *l'enferment*. Et bien que les bras de Hank représentent une ouverture vers d'autres possibles, elle n'a pas su voir qu'il est différent des autres membres de la communauté. Mais Hank ne fait rien non plus pour empêcher le ravissement de la fillette, cet acte relevant du destin. La chambre incarne, par conséquent, une étape de la mécanique insidieuse qui s'est mise en branle, dès les premiers pas de Mary aux Bois noirs. Au fil des rencontres de l'après-midi dans le lit de Hank, Mary s'oublie elle-même. Elle se transforme; elle devient autre. Elle glisse alors de plus en plus vers la folie. Dès lors, la fuite devient

[27] Les voix des pleureuses seront approfondies lors du chapitre 3, qui sera consacré à l'explication de la folie des deux narrateurs.

impossible et Mary se laisse sombrer. La chambre, et par transposition sa relation avec Hank, qui aurait pu devenir un lieu de délivrance et de liberté, se clôt sur elle-même. Plutôt que de s'ouvrir sur un possible salut, l'espace intime que représente la chambre de Hank se referme sur le péché.

1.3. La trappe de la maison d'invités des Bois noirs : une issue condamnée

Mary et Harry séjournent dans la maison d'invités des Bois noirs à dix années d'intervalle. Cet espace étant peu décrit, toute l'attention est portée sur la trappe située dans le plancher de la cuisine, celle qui sert à se rendre dans la cave de terre battue. Bien que ce ne soit habituellement pas un lieu à proprement parler, nous verrons que cet élément devient, chez Andrée A. Michaud, un espace bien circonscrit et qu'il remplit une fonction particulière. Dans la première partie du roman, c'est de sous cette trappe que proviennent les voix des pleureuses que Mary entend et sur lesquelles nous reviendrons.

Mais la trappe dans le plancher est également associée au lieu des premiers ébats bestiaux entre Élisabeth et Harry. Leurs contacts se déroulent chaque fois à cet endroit précis, avec la même brutalité. Le passage suivant décrit la force d'attraction qui pousse Élisabeth et Harry l'un vers l'autre :

> Nous n'étions pas deux amants qui s'enlaçaient, mais deux bêtes poussées par la nécessité et ne prenant ni l'un ni l'autre plaisir à ce rut plus violent qu'imprévu. [...] J'avais les genoux meurtris, autre preuve de mon assaut bestial, et j'avais honte, atrocement honte, preuve ultime que pendant quelques instants, je n'avais plus été

> moi-même. J'ignore d'où provenait exactement la puissance du désir qui m'a possédé ce soir-là, mais je sais qu'elle provenait de quelque chose d'extérieur à moi [...] (p. 117-118).

Cet extrait est sans équivoque. Il illustre comment Harry se départit de toute rationalité pour entrer de plain-pied dans l'animalité. Le narrateur laisse jaillir la bête en lui, tout comme l'a fait Mary lors de ses relations sexuelles avec Hank[28]. Le fait que Harry soit possédé par un désir qui le dépasse prouve, une fois de plus, la fatalité de son destin. Impossible pour lui de lutter contre ses pulsions. Il n'a d'autre choix que de se laisser immerger « dans une nuit plus profonde encore » (p. 124). À travers l'image de l'immersion, c'est la descente qui est évoquée, la même que celle de Mary. La sexualité des deux narrateurs en devient donc le point de départ : les personnages étant aveuglés et étourdis, voire désorientés, par le désir de l'autre, la descente s'effectue à leur insu. La sexualité que les narrateurs partagent respectivement avec Hank et Élisabeth de même que le lieu des Bois noirs leur ravissent leur identité et les privent de leur raison. Ainsi, Élisabeth va *ravir* l'identité sexuelle de Harry, car après avoir connu cette femme, il n'a plus envie de personne d'autre. Toutes les femmes lui paraissent fades et sans intérêt, comme sa douce Sonia avec qui il entretenait une liaison avant son séjour aux Bois noirs[29]. La rencontre avec Élisabeth, de même que son passage aux Bois noirs, le laisse sans désir, dépossédé de

---

[28] Bien que Mary vive sa sexualité avec Hank de façon légèrement différente, la bestialité ainsi qu'une certaine violence sont communes aux deux narrateurs. En effet, Mary compare ses ébats avec son amant à « des joutes sexuelles » (p. 65), des combats desquels ils ressortent tous les deux « perdants et perdus » (p. 65). Preuve en est que la sexualité représente bien l'un des éléments qui perd les narrateurs, qui les désoriente.

[29] Même Mary, du fond de son asile, ne se laissera plus aller qu'à de simples plaisirs solitaires et affirmera que seule sa sueur aura « mouillé [s]a robe orange depuis dix ans » (p. 66).

son identité sexuelle et privé de sa raison. Nous retrouvons donc, à travers la représentation spatiale de la trappe, l'idée de profondeur, de descente, mais aussi de perte : perte de la raison, perte de l'identité.

Par ailleurs, il devient également possible de relier la trappe à l'interdit, puisque les ébats sexuels d'Élisabeth et de Harry se produisent au-dessus du corps des deux fillettes qui ont été enlevées, tuées et déposées dans la cave de terre battue. Cette superposition d'images, la vie et la sexualité au-dessus, la mort en dessous, frappe inévitablement l'imagination. La trappe est normalement une ouverture sur autre chose, un lieu de passage mais, dans *Le ravissement*, elle devient plutôt une fermeture. Bien qu'on puisse y voir un passage vers l'ailleurs, c'est-à-dire le lieu de la mort pour les deux fillettes, la trappe ne représente en aucun cas pour Harry une issue, puisqu'elle l'enferme dans quelque chose de malsain. Harry est prisonnier des bras d'Élisabeth, prisonnier d'un désir et d'une sexualité débridée qui le dépassent. Il ne peut pas non plus sauver la fillette et il devient lui-même son propre obstacle. C'est lui qui bloque l'ouverture vers le possible sauvetage et il comprendra bientôt pourquoi : il est responsable de sa mort.

1.4. La cave de terre battue : espace double de vie et de mort

La cave de terre battue, l'espace sous la trappe dans le plancher de la maison d'invités, représente aussi un lieu clos fondamental, le lieu antithétique par excellence sur lequel repose l'intrigue dans *Le ravissement*. À la fois le lieu de l'enfermement,

de la mort, la cave de terre battue devient aussi celui de la vie et de l'immortalité. La terre dessine ici un rapport double et contraire, car c'est dans la terre, sous la trappe, que l'on déposera le corps des deux fillettes. Nous pourrions voir là uniquement l'image de la mort, mais ces deux décès sont reliés à l'immortalité de certains, donc à la vie. En effet, il ne faut jamais perdre de vue que le meurtre des fillettes, leur sacrifice, sert à assurer l'immortalité des habitants des Bois noirs. Ce rapport antinomique se retrouve dans la façon même dont est décrite la mort des fillettes dans cet espace. Normalement, à l'idée de la mort se jouxte celle du pourrissement; cependant, il en va tout autrement dans *Le ravissement*. Chaque fois que les odeurs sont décrites, elles sont reliées à la mort, tant dans la première que dans la deuxième partie, et elles sont caractérisées à l'aide d'un champ lexical végétal, donc à situer davantage du côté de la vie :

> Ce n'est pas l'odeur de putréfaction du corps d'Alicia qui m'amena à soulever la trappe du plancher de la cuisine. Sa dépouille semblait au contraire curieusement privée des relents associés à la mort et ne dégageait qu'un faible parfum de sous-bois et de feuilles mouillées. On eût dit que la force qui lui avait enlevé la vie lui avait aussi retiré sa substance et son sang, pour ne lui laisser que cet inaltérable sourire dont la couleur bleutée aurait pu faire croire qu'elle s'était gavée de mûres ou de myrtilles, de fruits ne pouvant avoir la fétidité de la mort (p. 118-119).

Curieusement, la putréfaction est davantage associée aux deux narrateurs, bien vivants pour leur part. Mary y fait référence notamment lorsqu'elle parle de son esprit devenu fou, de sa conscience, de sa propre mort :

> Quant à moi, je ne vois réellement de l'automne que ces petits cercles de buée se cristallisant, dirait-on, sur les derniers vœux des mouches dont les corps vont finir par tomber puis se dessécher

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

> avant de se réincarner au paradis, dans la lumière torride et le parfum d'excréments et de pourriture dont elles s'enivreront pour l'éternité. C'est à cela que je suis vouée, je le sais, au paradis des mouches mortes. Là seront ma condamnation et mon enfer, dans ce perpétuel bourdonnement de mouches qui se presseront sur mon corps pourrissant, innocentes petites âmes qui ne sauront rien de leur rôle dans l'ordre d'un destin où je n'aurai moi-même été qu'un pion (p. 106-107).

Harry, quant à lui, évoque le thème du pourrissement, de façon implicite, lorsqu'il décrit ses ébats sexuels avec Élisabeth au-dessus de la cave de terre battue où se trouvent les petites Talia et Alicia. Paradoxalement, ce n'est pas du cadavre des fillettes dont l'odeur émane, mais bien de son corps et de celui d'Élisabeth puisque, tels des éléments en décomposition, ils attirent les mouches. À preuve, il affirme que pendant qu'il fornique avec Élisabeth, il y a non seulement les petites qui en sont témoins, mais aussi « les mouches qui bourdonnaient au-dessus [d'eux], alléchées par les odeurs émanant de [leur] corps » (p. 125).

En somme, la cave de terre battue réfère aux contraires : les thématiques de la vie et de la mort y sont constamment définies, les images de la mort et de la sexualité se répondent. Cet espace renvoie par le fait même au commencement et à la fin de la vie, à son cycle naturel. Comment ne pas y voir l'idée de la terre mère et des fillettes-enfants placées en son sein? Mais là encore, il serait impossible de penser cet espace en terme d'ouverture, puisqu'il n'existe pas de véritable issue, ce lieu fermé représente plutôt un éternel recommencement duquel on ne sort jamais. Tant et aussi

longtemps qu'existeront les Bois noirs, des meurtres seront commis et des fillettes seront déposées sous le sol.

1.5. Le labyrinthe des Bois noirs et ses Minotaures

Dans son ouvrage *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, André Siganos affirme qu'il n'y a pas de Minotaure sans labyrinthe, mais qu'il existe des labyrinthes sans Minotaure. La nature du labyrinthe, animale et digestive, est monstrueuse. En d'autres termes, le labyrinthe « dit en lui-même ce que le Minotaure signifie[30] ». Dans *Le ravissement*, nous verrons, d'une part, qu'il est possible de rapprocher les deux narrateurs de la figure du Minotaure[31] et, d'autre part, que l'univers des Bois noirs met en place les structures caractérisant l'imaginaire du labyrinthe.

Le retour au mythe du Minotaure, pour André Siganos, s'opère « par et à travers un retour à l'animalité, ou plus exactement par et à travers un retour à un face à face devenu intérieur, l'Homme se mirant en lui dans ce qui n'est pas lui et qui lui échappe aporistiquement[32] ». En fait, c'est l'animal archaïque en nous qui fascine. Nous avons d'ailleurs explicité, tout au long de ce chapitre, l'étroite relation entre les deux narrateurs et l'émergence de leur animalité, tant au niveau de leur sexualité que

---

[30] André Siganos, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999, p. 42.
[31] Nous verrons au chapitre trois, lorsqu'il sera question de l'écriture labyrinthique, qu'Andrée A. Michaud utilise tantôt un point de vue minotaurien, tantôt un point de vue dédaléen.
[32] André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993, p. XI.

dans l'acte ultime qu'ils ont commis, celui de donner la mort. Dans le roman d'Andrée A. Michaud, le mal présent dans l'homme est l'un des thèmes exploités. Plus d'une fois, Mary s'étonne de la facilité avec laquelle l'homme peut enlever la vie, peut tuer de sang-froid. Cela passe d'abord par l'épisode des mouches, qui la prépare, en quelque sorte, au meurtre de Talia. Elle affirme que la fissuration de son esprit, sa folie, est de plus en plus grave et qu'elle découvre en elle la cruauté :

> Je ne parle pas de l'inéluctable cruauté liée au sort des milliers de papillons évoqués un après-midi de pluie, mais de la cruauté associée à la froide indifférence dont je pris conscience le matin où, dans un accès d'impatience, je tuai une mouche, une petite mouche de rien du tout et dont personne ne se souciait. [...] Je fus effrayée d'être la cause de cette inertie, puis révulsée [...] (p. 37-38).

Même si Mary éprouve de la peur lorsqu'elle écrase sa première mouche, elle en écrase une autre dès le lendemain et cette fois-là, elle n'en éprouve aucune culpabilité. Elle comprend alors que ce qui se passe en elle est plus grave que la cruauté :

> J'avais expérimenté mon pouvoir d'exécuter, non pas avec ce que je nommerais l'ivresse, mais avec cette satisfaction que procure la certitude de sa supériorité, et je mesurais dans ce seul geste mon potentiel de destruction et comment il est facile de s'en servir (p. 38).

Elle en déduit que si elle est capable de tuer une mouche sans aucun remords, elle est capable de tout. Consciente de cette part sombre en elle, Mary est prête à exécuter ce qu'elle doit accomplir aux Bois noirs. Même lorsqu'Harry va l'interroger à l'asile, c'est du bourdonnement des mouches ainsi que de la cruauté et de la facilité avec lesquelles il est possible d'enlever la vie dont Mary lui parle. Lorsque Harry revient à

son hôtel, les photos des fillettes qu'il traîne avec lui se transforment soudain en mouches et, sous le coup de cette même cruauté, il pourchasse les fillettes et finit par les écraser avec une bible. Manifestement, nous pouvons donc établir un parallèle entre la figure du Minotaure et l'animalité des deux narrateurs.

Comme l'affirme Pierre Brunel, un texte mettant un mythe particulier en lumière se retrouve tout « irradié[33] » de ce mythe. Ce qui frappe dans *Le ravissement*, nous l'avons vu, c'est l'omniprésence de l'imaginaire du labyrinthe à travers les multiples lieux clos qui y sont définis (le village qui se clôt sur lui-même avec l'importance accordée à la clôture, la chambre de Hank qui « emprisonne » Mary dans une sexualité qui la transcende, la trappe représentant une issue condamnée, la cave de terre battue qui emmure les fillettes offertes en sacrifice) et l'exploitation des pertes de repères. Comme le souligne Bertrand Gervais, « la désorientation à laquelle il [le personnage] est soumis lui fait oublier ses déterminations spatio-temporelles. En fait, le labyrinthe [...] suscite l'oubli sous toutes ses formes[34] ». En outre, André Siganos fait remarquer, à juste titre, que dans toutes les figurations du labyrinthe, on peut retenir quatre aspects fondamentaux : la pénétration dans un espace égarant, un espace de nature digestive, utérine ou monstrueuse, un cheminement difficile et une recherche d'accès vers un centre chargé de sens. Ces aspects sont tous présents dans *Le ravissement*. En effet, l'arrivée de Mary et de Harry aux Bois noirs est associée à

---

[33] Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 61.
[34] Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli, violence. Logiques de l'imaginaire, tome II*, *op. cit.*, p. 12.

la pénétration dans un espace égarant. À preuve, les personnages principaux du roman d'Andrée A. Michaud n'ont aucune idée du temps qu'ils ont passé aux Bois noirs. Ils sont toujours dans l'approximation. Comme nous l'avons vu précédemment, ils éprouvent également de la difficulté à définir l'emplacement exact des Bois noirs. Les appellations des lieux se révèlent assez floues. Des termes comme *ici*, *là-bas* ou *de l'autre côté de la clôture*, sont constamment utilisés. En fait, nous ne savons pas avant la deuxième partie que les Bois noirs sont situés dans la forêt de Grive. Toutefois, même en apprenant ce détail, il est impossible de déterminer l'emplacement exact de ce village. Le mystère continue d'être cultivé. Les Bois noirs semblent être un endroit hors de l'espace connu et hors du temps. L'oubli vient donc abolir tous les repères. Comme dans le mythe du labyrinthe, c'est la violence qui provoque l'oubli : « Les événements qui se sont produits dans le labyrinthe font l'objet d'un effacement radical[35] ». Dans *Le ravissement*, l'oubli caractérise les deux grandes divisions du roman. Le ravissement des fillettes, qui a provoqué leur mort, est un acte tellement violent en soi que les personnages principaux ne se souviennent que très peu des circonstances entourant les événements tragiques. À travers le labyrinthe de leur mémoire, leur quête de sens est de découvrir la vérité, de lever le voile de l'oubli recouvrant leurs souvenirs. L'oubli se manifeste aussi dans la façon dont l'information est livrée, soit élément par élément. Car si les souvenirs reviennent les uns après les autres, c'est avec beaucoup de difficulté, sans logique ni cohérence. Les deux narrateurs racontent les événements dans un ordre décousu, ce qui vient

[35] *Ibid.*, p. 15.

Rapport-Gratuit.com

renforcer l'idée de la désorientation. Par ailleurs, les Bois noirs renvoient également à une nature utérine. C'est dans le sein même de la terre que les fillettes sont placées et, nombre de fois, elles sont décrites comme étant des jumelles, des doubles, reposant tels deux fœtus dans le ventre maternel. Ensemble dans la mort, elles sont représentées heureuses et arborant leur « inaltérable sourire » (p. 118). Elles sont d'ailleurs « pour toujours réfugiées dans le temps idyllique de l'enfance » (p. 122). La cave de terre battue symbolise donc ce lien à l'enfance[36] et, par sa structure close, refermée, s'apparente au monde utérin.

Enfin, le cheminement difficile dans le labyrinthe et la recherche d'accès vers un centre chargé de sens sont des éléments bien présents dans l'œuvre d'André A. Michaud. Pourquoi l'atteinte du centre est-elle si difficile? Mircea Eliade répond que c'est parce qu'elle est un rite de passage du profane vers le sacré. Autrement dit, l'accès au centre correspond à une initiation, dont l'aspect rituel sera défini lors du prochain chapitre :

> Naturellement, la consécration du « centre » se passe dans un espace qualitativement distinct de l'espace profane. Par le paradoxe du rite, tout espace consacré coïncide avec le Centre du Monde, tout comme le temps d'un rituel quelconque coïncide avec le temps mythique du « commencement ». Par la répétition de l'acte cosmogonique, le temps concret, dans lequel s'effectue la construction, est projeté dans le temps mythique, *in illo tempore* où la fondation du monde a eu lieu. Ainsi, sont assurées la réalité et la durée d'une construction non seulement par la transformation de

[36] Nous approfondirons l'aspect du temps idyllique de l'enfance, qui se veut en fait un retour aux origines, lors du dernier point du deuxième chapitre de ce mémoire.

> l'espace profane en un espace transcendant (« le centre »), mais aussi par la transformation du temps concret en temps mythique[37].

L'accès au sens est la quête de vérité, vérité que recherchent les personnages principaux sur les événements qui se sont produits aux Bois noirs. Mais Mary et Harry doivent affronter bien des obstacles qui nuisent à leur compréhension. Tout d'abord, le désir qui les consume de part et d'autre les mène tranquillement vers la folie. En plus, les réactions, ou plutôt l'absence de réactions des gens du village, les égare davantage. Ils s'étonnent que les habitants ne réagissent pas à la disparition des fillettes. Ce dernier point n'aide en rien l'inspecteur Harry lorsqu'il mène son enquête, puisqu'il se bute constamment à des gens qui, de prime abord, semblent amicaux et coopératifs, mais qui ne racontent rien. Jamais ils n'ont mentionné la présence de Mary, dix ans auparavant. Harry apprend sa venue de la bouche des enquêteurs de l'escouade criminelle venus quérir des éclaircissements dans cette affaire de disparition de fillettes. Enfin, leur mémoire éparse et les souvenirs qui reviennent par petits détails, par petites touches, les empêchent d'avoir une vue d'ensemble sur ce qui s'est réellement produit dans ce village.

Conclusion

En somme, comme l'affirme Bertrand Gervais, « dans le mythe, pour sortir du labyrinthe, il faut un couple relié par un fil. Il faut un être qui s'y aventure et un autre

---

[37] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 33-34.

qui l'aide à revenir. Thésée et Ariane. L'oubli et le rappel. Sans Ariane, le labyrinthe est un tombeau[38] ». Le labyrinthe développé dans l'imaginaire du roman d'Andrée A. Michaud est sans issue. C'est un tombeau fermé, sans aucune ouverture possible, tout comme le sont les espaces que nous avons analysés tout au long de ce chapitre : les Bois noirs, la chambre de Hank, la trappe de la maison d'hôte et la cave de terre battue. L'horizontalité étant sans issue, la verticalité devient la seule option. Toutefois, contrairement à Icare qui s'envole du labyrinthe, les personnages michaudiens ne réussissent pas à s'en sortir. La quête devient plutôt une lente descente vers la folie, les profondeurs n'étant pas ici sans rappeler l'idée de la tombe, de la mort. Au lieu de s'élever, les personnages du roman s'enferment, s'emmurent, s'enfoncent dans leur esprit, en perdant la raison. Mary expie sa faute du fond de l'asile psychiatrique, lieu clos par excellence, tandis qu'Harry est face à un avenir indéterminé, ivre mort au bord de la mer qui n'a même pas daigné le prendre pour abréger sa douleur. Ces deux personnages semblent attendre de « quitter le monde de demi-vivants » (p. 107) dans lequel ils croupissent pour se retrouver dans « un nouvel enfer » (p. 107), pour reprendre l'expression utilisée par Mary.

---

[38] Bertrand Gervais, « L'effacement radical, Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 67.

CHAPITRE 2

LE TEMPS DE L'ÉTERNEL RETOUR

Dix ans jour pour jour après l'enlèvement de Talia, une deuxième fillette disparaît dans les mêmes circonstances étranges. Dans le but de préserver « l'équilibre » des Bois noirs, le sacrifice d'une enfant aux yeux bleus est en effet requis chaque décennie. Dans ce chapitre de notre mémoire, nous tenterons de définir le sens que revêt le temps dans *Le ravissement* d'Andrée A. Michaud, un temps qui se veut répétitif et sacré. Nous démontrerons que la temporalité immuable, la sexualité rituelle, le mécanisme du bouc émissaire et la présence du double représentent autant de stratégies qui permettent à la fois de combattre le temps qui s'enfuit pour éloigner la mort et de mettre en lumière le temps circulaire, celui de l'éternel retour de Mircea Eliade. Enfin, cerner le temps dans cette œuvre permettra de constater une certaine nostalgie des origines présente chez les deux narrateurs. Dans *Le ravissement*, la

nostalgie des origines, telle que définie par André Siganos[39], se développe autour de la thématique de l'enfance qui représente ce temps idyllique que l'on voudrait retrouver.

2.1. L'immuabilité du temps qui passe

La première partie du roman s'ouvre sur une description qui suggère l'idée d'un cliché croqué sur le vif, d'une photographie à travers laquelle l'auteure présente les personnages importants des Bois noirs :

> IL Y A PLUSIEURS ÉLÉMENTS qu'il me faudrait rassembler pour donner à ce récit toute sa cohérence : la vieille dame au chien jaune, la petite fille au bonnet bleu qui courait dans le pré, toute petite comme une petite fée qui aurait fait pousser les fleurs au-dessus de sa tête, le chien nommé Alfie qui gambadait sans cesse, le verger chargé de ses fruits avec, au centre, celui que j'avais baptisé le pommier de la sorcière, le plus beau, d'une beauté qui me semblait maléfique, l'homme à la légère claudication qui passait tous les matins devant ma fenêtre avec sa casquette des Yankees de New York, la dame au chapeau de paille qui sarclait son jardin, et leur antithèse, de l'autre côté de la clôture qui séparait l'espace en deux mondes distincts [...] (p. 13).

Par l'entremise de l'incipit, le lecteur entre en contact avec Martha, figure essentielle, rappelons-le, puisqu'elle ouvre la première brèche de la folie selon Mary, avec la petite fée au bonnet bleu qui, selon toute logique, deviendra la jeune Alicia offerte en sacrifice, avec Alfie, le chien de Will, petit garçon au prénom paradoxal, comme nous le verrons un peu plus loin, avec le pommier maléfique de la sorcière, allusion au jardin d'Éden, au péché d'Ève et au merveilleux que l'on retrouve dans les contes de

[39] André Siganos, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, *op. cit.*

fées, et finalement avec Hank, celui par qui passe en grande partie l'envoûtement de Mary à travers la sexualité dévorante qu'ils entretiendront. Le roman commence donc de plain-pied dans un véritable petit tableau à l'effet quasi irréel, voire statique. L'atmosphère irréelle dans laquelle baigne non seulement ce tableau mais l'œuvre tout entière se voit accentuée par la dénomination dont Mary affuble les habitants des Bois noirs. Elle parle non pas des gens, des personnes ou des individus qui habitent les Bois noirs, mais elle les définit plutôt à l'aide du terme *personnages* : « Aujourd'hui, tous ces personnages et toutes ces choses me semblent encore figés dans la même pose, condamnés à n'être jamais que ce moment arrêté » (p. 13). Contribuant au sentiment d'irréalité, le temps, dans ce monde, semble arrêté mais, en fait, il tourne sur lui-même, en boucle et sans fin, avec, en périphérie de son centre, des personnages qui gravitent. La répétition, le temps cyclique, l'immuabilité prédominent dans le village des Bois noirs. Les villageois prennent toujours le thé à cinq heures, jour après jour[40]. Hank passe tous les matins, à la même heure, de la même façon : « Hank aimait cette promenade qu'il faisait tous les matins jusqu'à la route principale pour aller chercher son journal et [Mary] aimai[t] aussi le voir passer, ponctuel, parce que cette ponctualité [la] rassurait sur l'ordre immuable de certaines choses » (p. 36). Les jours s'enchaînent les uns à la suite des autres, toujours semblables, dans l'illusion d'une certaine harmonie et d'une perfection mensongères. Mary s'abuse d'ailleurs sur le cours du temps : elle ne se rend pas compte « de l'immobilité des choses, du fait que même le papillon, trompeusement, butin[e]

[40] Nous en analyserons d'ailleurs l'incidence, lors du second point de ce chapitre.

toujours la même fleur, de lendemain en lendemain » (p. 30), ou encore que le journal de Hank « doit dater d'au moins dix ans » (p. 14). Autant de détails subtils, mais révélateurs, font en sorte que les personnages semblent bel et bien évoluer dans un univers qui cultive de jour en jour le pareil, le même, le semblable.

Le temps « figé » (p. 13), « arrêté » (p. 13) dont parle Mary[41] et qui caractérise l'œuvre d'Andrée A. Michaud, correspond à ce que définit Tara Collington comme étant le chronotope du seuil. Chez Tara Collington, « le chronotope du seuil signale un changement dramatique, un moment où l'on prend une "décision modifiant le cours de la vie", moment qui apparaît comme un instant figé hors de l'écoulement du temps biographique[42] ». Nous avons vu précédemment que la clôture représentait ce seuil spatial, cette frontière entre le monde sacré des Bois noirs et le monde profane associé à l'extérieur. L'importance du seuil se perçoit également à travers le temps qui caractérise les Bois noirs, puisque la vie de Mary est séparée en deux : la vie d'avant les Bois noirs et celle d'après : « Ma vie avait été coupée en deux périodes distinctes, l'une sans fin et l'autre sans commencement, au milieu desquelles se trouvait ce blanc. Je me sentais moi-même divisée en deux. Il y avait celle d'avant, dont les sens avaient perdu contact avec le réel, et celle d'après, qui ne savait pas ce qu'était le réel » (p. 34-35).

---

[41] Bien que le temps ne soit pas réellement « figé », ni « arrêté » aux Bois noirs, force est d'admettre que Mary utilise quand même ces termes lorsqu'elle livre ses souvenirs. Nous parlerons, pour notre part, davantage d'un temps immuable, répétitif ou cyclique.

[42] Tara Collington, *Lectures chronotopiques : Espace, temps et genres romanesques,* Montréal, XYZ Éditeur, 2006, p. 180.

Chez Harry, ce seuil temporel se manifeste également et vient complètement bouleverser sa vie, puisque l'espace-temps que représentent les Bois noirs contaminera d'autres moments, en d'autres lieux. Dans la seconde partie du roman, bien qu'il loge à des milliers de kilomètres des Bois noirs, Harry retrouve comme un scénario inévitable les mêmes éléments que ceux entourant l'enlèvement de la petite Alicia. Pris d'une frayeur indescriptible, il se rend ainsi compte qu'il y a, dans le plancher de son salon, une trappe semblable à celle de la maison qu'il habitait aux Bois noirs. L'histoire se répète. Il songe d'abord à s'enfuir avec son petit chien, baptisé Alfie, et Maria, craignant que cette nouvelle cave de terre battue ne rappelle Maria aux profondeurs du sol, mais il décide de soulever l'anneau de fer rouillé pour se rassurer, pour combattre la peur irraisonnée qui fait battre son cœur à tout rompre. Constatant qu'il n'y a rien d'autre là-dessous que du bois pourri et des toiles d'araignées, il éclate d'un rire interminable et fait valser le chien de la même façon qu'il l'avait fait lorsqu'il avait retrouvé Alicia saine et sauve aux Bois noirs et que, dans sa joie, il l'avait étreinte trop fort et tuée. Les similitudes entre ces deux passages sont sans ambigüité. Le caractère inaltérable du temps fait en sorte que, peu importe le lieu où ira Harry, les Bois noirs le rattraperont, comme si le temps qui a cours au village possédait le pouvoir de pénétrer le temps réel, celui de l'extérieur. Manifestement, Harry ne peut mettre un terme au cycle temporel et, par ricochet, événementiel des Bois noirs. Le roman se termine d'ailleurs sur l'image de ce personnage devenu fou qui doute désormais de toute réalité, même de l'existence des Bois noirs. Le séjour aux Bois noirs agit donc comme ce moment-seuil qui détruit le

cadre spatio-temporel absolu et ce n'est qu'à l'intérieur d'un tel temps qu'il sera possible pour les deux narrateurs du roman de commettre un acte aussi violent que le meurtre des fillettes.

Par ailleurs, dans la vie de Mary, les événements qui se sont produits aux Bois noirs sont situés avec imprécision quant à la durée. La narratrice semble incapable de se remémorer de façon exacte et dans une chronologie acceptable ce qui s'est produit. Mary affirme qu'il « est parfois difficile de parler de l'antériorité d'une image par rapport à une autre quand la masse des souvenirs forme un tableau dont les éléments sont si intimement liés que le temps y semble une donnée parallèle, extérieure à l'image » (p. 55). Le temps est décrit comme étant évacué des Bois noirs, comme n'ayant aucune incidence réelle sur ce qui se déroule à l'intérieur. Mais la chronologie des événements importe peu à Mary puisque, pour elle, ce qui compte, c'est la série d'incidents qui se sont déroulés là-bas et qui l'ont fait sombrer dans cet état de folie. Elle aspire à une juste compréhension des choses, car elle ne sait pas encore à ce stade qu'elle a elle-même enlevé la fillette et qu'elle l'a enfermée sous la trappe, dans la cave de terre battue.

On retrouve cette même hésitation, ces mêmes doutes et questionnements par rapport au temps et à la mémoire chez Harry. Au début de la seconde partie du roman, lorsqu'il met le pied aux Bois noirs pour enquêter sur la mort de la deuxième fillette, Harry avoue avoir de la difficulté à faire la synthèse des événements survenus

en ce lieu « puisque tout s'y déroulait avec une trop grande régularité pour qu'il soit possible de croire à la réalité de cette harmonie » (p. 135). En effet, comment croire en la perfection des éléments de cet environnement « puisque deux enfants y avaient disparu » (p. 135) ? En comparant les rapports établis sur les lieux de la disparition de Talia Jacob et d'Alicia Duchamp et les éléments entourant les drames, l'inspecteur se rend compte que tout est absolument identique :

> En effet, rien ne semblait avoir changé aux Bois noirs durant toutes ces années, ni le verger, ni la route de gravier menant dans la forêt, ni la majesté des arbres sous lesquels jouaient les enfants. Tous ceux que mentionnait le rapport vivaient encore là, à l'abri de leurs fenêtres aux rideaux tirés, et tous vaquaient aux mêmes occupations oisives, sans souci du lendemain (p. 136).

Selon Harry, voilà une preuve concrète, voire irréfutable, qu'il y a un défaut dans l'engrenage, dans la grande mécanique faisant tourner les Bois noirs. Et pour cause, même après le drame règne une étrange sérénité. Il n'y a personne pour pleurer les petites, personne pour s'émouvoir de ce qui est arrivé, personne non plus pour lui parler de cette femme, Mary, une étrangère qui a séjourné exactement au même endroit, dix ans plus tôt. Les gens accueillent l'inspecteur avec une affabilité déconcertante : « On me montrait des photos d'Alicia, on m'ouvrait grande la porte de sa chambre, où quelques animaux de peluche, contrairement à tous, attendaient tristement son retour » (p. 128). Curieusement, la présence des parents de la petite Alicia est passée sous silence. Tout ce qu'il est possible de constater, c'est qu'elle habitait dans une maison dont l'emplacement n'est pas précisé et que, dans sa chambre, de simples peluches paraissent davantage ébranlées par sa disparition que

Rapport-Gratuit.com

les habitants du village. En utilisant cette personnification, en attribuant des émotions à des objets, Andrée A. Michaud vient renforcer l'immuabilité de la temporalité, car les gens réagissent un peu comme si Alicia n'avait jamais existé aux Bois noirs. Les événements ne semblent pas dramatiques. Les gens sont souriants, aimables et bien que, selon Harry, le meurtre d'un enfant soit parmi les crimes les plus abominables qui soient, il n'entend « aucune mère hurler, aucun père se frapper la tête en gémissant contre les murs de sa maison » (p. 128). Le policier ayant rédigé avant lui le rapport avait lui aussi été troublé « par la perfection du lieu » (p. 136). Harry, pour sa part, va même jusqu'à conclure que l'apparence de perfection et de sérénité des lieux ne peut qu'être fondée « sur une volonté farouche de *perpétuer l'identique* » (nous soulignons, p. 136). Il ajoute qu'une volonté extérieure aux Bois noirs maintient les habitants « dans une *immuabilité* où le cours du temps n'[est] que *répétition* » (nous soulignons, p. 136). Tant et si bien que Hank passe « machinalement » (p. 136) sur la route de gravier tous les matins avec sa casquette des Yankees pour aller chercher son *National Time* et que Martha sarcle son jardin coiffée de son éternel chapeau de paille tandis que Jeff et Alfie gambadent dans les alentours. Le champ lexical de l'immuabilité est sans équivoque et le terme *machinal*, utilisé pour décrire la trajectoire effectuée par Hank, renvoie au vocabulaire relié à l'automate, à la machine. Hank ne réfléchit pas. Il rejoue, jour après jour, le rôle pour lequel il paraît conçu et n'en déroge jamais. Il obéit à la loi des Bois noirs sans trop se poser de questions. Il y a immanquablement un constant retour en arrière, vers cette première image sur laquelle s'ouvrait le roman.

Au moment où il prend conscience de ce temps répétitif, Harry se remémore sa rencontre avec le jeune William qui l'avait mis en garde contre les apparences trompeuses, car les choses ne sont pas identiques aux Bois noirs, elles le semblent seulement. Les gens auxquels Harry s'adresse ne sont pas ceux qu'ils prétendent être. Tel est l'avertissement du jeune « William, Willie pour les intimes, mais jamais Will parce que son avenir s'était arrêté le jour où un autre Alfie était apparu aux Bois noirs, ramenant le temps loin en arrière, au début d'un cycle qui se perpétuait tant qu'Alfie ne mourrait pas pour de bon et qui empêcherait Willie de grandir et d'être enfin appelé Will » (p. 137). Ce garçon n'a pas d'avenir, seulement un éternel présent. Son avenir s'est arrêté le jour où il a perdu son fidèle compagnon dans une des incurvations du temps, pour immédiatement en retrouver un autre identique et ainsi se voir ramener au début du cycle qui se perpétue, l'empêchant de vieillir et de devenir un homme. Ce personnage incarne, contre son gré, la volonté des Bois noirs de perpétuer l'éternel retour en revenant sans cesse à un point donné, véritable reproduction du temps où seul le présent prédomine. C'est ainsi qu'apparaît l'image du temps circulaire en forme de spirale. L'impression de stagnation n'est qu'un leurre de plus puisqu'il y a malgré tout une certaine idée du mouvement qui est mise de l'avant, ce qu'illustre la spirale.

2.2. La sacralisation du temps à travers les répétitions : sexe, thé et biscuits à la framboise !

La sexualité des personnages principaux, qui évolue de façon similaire chez Mary et chez Harry, s'inscrit elle aussi dans la répétition, devenant rituelle, voire sacrée. Dès leur arrivée aux Bois noirs, la séduction participe à l'envoûtement dont les narrateurs sont victimes. Nous l'avons vu précédemment, quelques heures après son arrivée aux Bois noirs, Harry, dans une montée de désir incontrôlable, se rue sur Élisabeth pour la prendre sauvagement sur le plancher de la cuisine de la maison d'invités. Ne se reconnaissant plus, Harry se jure de ne plus se laisser distraire d'une quelconque façon par cette femme. Mais cette décision ne dure pas longtemps puisque, dès le lendemain, Harry retombe dans les filets d'Élisabeth :

> Malheureusement, mes résolutions tombèrent dès que je vis de nouveau le visage d'Élisabeth s'encadrer dans la fenêtre de la porte le lendemain, avec une ponctualité que je n'aurais osé espérer et qui lui permettrait de mettre en place le rituel qui allait présider à nos rencontres, qui seraient strictement sexuelles et qui me feraient perdre de vue ma mission, qui aurait d'abord consisté à interroger Élisabeth sur ce qu'elle savait à propos d'Alicia Duchamp et de Talia Jacob (p. 124-125).

Harry soutient non seulement que la beauté d'Élisabeth l'a ensorcelé « de la même manière que les arbres entourant la maison » (p. 114) où il s'est installé, mais il va jusqu'à utiliser le mot « rituel » pour décrire les rencontres avec cette femme. De son propre aveu, le narrateur croit que ces rencontres n'avaient comme but que de l'égarer davantage afin qu'il se détourne de son enquête. En ayant recours au terme « ponctualité », Harry inscrit aussi le temps dans une optique d'éternel retour. La régularité est donc le mot d'ordre. Elle est essentielle, car elle participe à

l'envoûtement dont les narrateurs sont victimes aux Bois noirs, comme si les personnages doivent être conditionnés, déterminés par ces rencontres pour accomplir leur funeste destin. Le rituel entourant les rencontres sexuelles participe à l'envoûtement des personnages en les entraînant plus profondément dans leur descente vers la folie. Par la sexualité, ils perdent peu à peu leur raison.

On retrouve, dans la sexualité de Mary, la même régularité. Durant son séjour aux Bois noirs, Mary fait l'amour avec Hank tous les jours, sans exception, « au plus chaud du jour » (p. 21), pour ensuite se rendre « scrupuleusement chez Martha tous les après-midi, à cinq heures précises » (p. 52). Aux Bois noirs, « le thé se prenait à cinq heures, invariablement, et les biscuits du mercredi étaient à la framboise » (p. 22). Les termes « scrupuleusement » et « invariablement » invitent à une régularité dont il est difficile de se soustraire pour les personnages. À de nombreuses reprises, Mary emploie, elle aussi, le terme « rituel ». Elle y fait allusion notamment lors des rencontres avec Martha et Hank :

> Je quittais la maison aux volets gris en même temps que Hank quittait celle de sa mère, puis nous nous rejoignions devant la porte de Martha, qui s'ouvrait toute grande, pendant que Martha penchait sa joue poudrée pour y recevoir les baisers de Hank, aussi rituels que le thé, qu'il me renvoyait un clin d'œil pour que j'imagine et que je retienne jusqu'au lendemain le goût du talc sur ses lèvres. Puis la dame au chien jaune arrivait, avec quelquefois un autre membre de la petite communauté, et la bouilloire se mettait à siffler (p. 52).

L'auteure utilise le mot « rituel » ici pour qualifier les baisers de Hank à Martha mais, en fait, ce sont toutes ces actions mises les unes à la suite des autres et répétées

quotidiennement qui instaurent le rituel. L'utilisation de l'imparfait devient en outre une véritable stratégie d'écriture. D'une part, elle sous-entend que les actions se sont produites à maintes reprises; d'autre part, ce temps de verbe vient corroborer l'idée de la temporalité immuable développée dans le roman. Ce « tableau » décrit par la jeune femme, cet extrait de sa vie passée là-bas, semble n'avoir ni commencement ni fin. La routine mise en place aux Bois noirs devient une sorte de rituel qui l'étourdit et qui la perd chaque jour davantage. Le fait de répéter quotidiennement les mêmes actions participe à son intégration temporaire parmi les gens du village mais, parallèlement, l'empêche de penser, de se méfier de ce qui s'en vient. D'ailleurs, la bouilloire évoquée dans l'extrait précédent évoque l'alarme, le signe avant-coureur que Mary aurait dû entendre avant de sombrer définitivement dans la folie et de passer aux actes. Cependant, envoûtée par les ormes et par Hank, étourdie par le rituel du thé et des biscuits à la framboise, petits symboles de l'illusion du bonheur et de la perfection dans ce simulacre de jardin d'Éden, Mary n'entend pas « le sifflement anticipé de la bouilloire » (p. 16) ni même « les notes discordantes » (p. 52) qui y sont contenues.

La régularité et les répétitions sont essentielles aux Bois noirs. Par elles, le temps s'inscrit du côté de l'ordre, mais aussi du sacré. Les personnages n'évoluent pas dans un temps profane. Par le rituel entourant la sexualité des personnages ainsi que par le fait d'invariablement ingurgiter à cinq heures du thé avec, le mercredi, des biscuits à la framboise, ils pénètrent dans une temporalité différente de celle dans

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

laquelle ils évoluaient avant de passer la clôture des Bois noirs qui, nous l'avons vu précédemment, permet entre autres de séparer l'espace profane de l'espace sacré. Le sexe de même que le thé et les biscuits à la framboise représentent en fait un moyen de purification qui fait entrer les personnages dans une dimension sacrée, la purification étant une étape capitale de toute initiation ou de tout rituel : « Après que les coups de rein de Hank m'eurent nettoyée d'un peu de la sueur crasseuse de la ville, la douceur du thé me libérait à son tour des relents d'alcool que j'ingurgitais habituellement à cette heure » (p. 52). Mary cherche à « désintoxiquer » (p. 52) son corps et son âme. Elle veut retrouver « une part de cette pureté » (p. 52) perdue depuis si longtemps. L'extérieur des Bois noirs est relié à la saleté, à la souillure, tandis que le village incarne la pureté, tant celle de l'air et des paysages que celle des deux fillettes sacrifiées. L'antithèse vient une fois de plus intensifier la dualité des choses et des hommes.

Dans un article consacré à la notion de sacré chez Mircea Eliade, Cézar Énia relève que « lorsqu'il y est confronté, l'homme a l'impression d'être conditionné par une puissance non maîtrisable, indépendante de sa volonté. Il a le sentiment d'être arraché à lui-même, d'être dépendant d'un Englobant qui le transcende et le renvoie au-delà de lui-même. Celui qui est en présence du sacré est comme saisi, terrassé par une force supérieure[43] ». Force est d'admettre que dès qu'ils franchissent la clôture

[43] Cézar Énia, « La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade », *Laval théologique et philosophique*, vol. 62, n° 2, 2006, p. 322.

des Bois noirs, Mary et Harry éprouvent des sentiments qui vont en ce sens. Nous l'avons observé maintes fois depuis le début de ce mémoire, les narrateurs se sentent *arrivés à destination*, entièrement subjugués par le village mystérieux qui les entoure de même que par les gens qui y habitent, et la sexualité rituelle concourt à intensifier cette impression. Les personnages se disent également contrôlés par des forces extérieures qui les dépassent puisque, comme nous l'approfondirons dans le point suivant, sans qu'ils le sachent, ils ont été choisis, désignés comme instruments d'un destin fatal. Dans cette optique, il est possible d'affirmer que les étrangers qui débarquent aux Bois noirs évoluent dans une spatialité et une temporalité hiérophaniques, au sens où l'entend Eliade.

2.3. Le mécanisme du bouc émissaire

Jusqu'à présent, nous avons démontré que le temps des Bois noirs était cyclique et sacré. Les deux points précédents, celui de l'immuabilité du temps et celui de la répétition rituelle, illustrent une volonté de combattre le temps et ses ravages. Le mécanisme du bouc émissaire va aussi en ce sens, puisqu'à l'intérieur des Bois noirs, c'est la mort qu'il faut combattre et, par extension, le temps.

Mais avant d'aller plus loin, il importe de se pencher un instant sur la notion de bouc émissaire. René Girard parlera pour sa part du *mécanisme* du bouc émissaire. Selon René Girard, pour les différents peuples archaïques, le mécanisme fonctionne

toujours selon trois points précis[44]. Tout d'abord, une société est aux prises avec de graves difficultés, que ce soient des maladies dévastatrices pour les hommes ou le bétail, des mauvaises récoltes, un taux de chômage élevé, la misère, etc. Deuxièmement, la violence interne au groupe se polarise sur un individu (ou un ensemble d'individus) qui est désigné comme étant responsable ou coupable des maux qui s'abattent sur la collectivité. Enfin, le bouc émissaire sera mis à mort et la collectivité, jadis divisée, retrouvera son unité. La paix, l'ordre et le calme reviennent. Toujours selon l'auteur, l'humanité se serait construite à partir des répétitions du mécanisme du bouc émissaire avec l'expulsion paradoxale de la violence par la violence. La même chose se reproduit à l'intérieur des Bois noirs : on éloigne la mort avec la mort elle-même puisque c'est seulement en sacrifiant une fillette aux yeux bleus chaque décennie que les habitants de la communauté assurent leur pérennité.

Il est possible, dans ce contexte, d'interpréter le mécanisme du bouc émissaire à deux niveaux distincts : celui des narrateurs et celui des fillettes. Selon l'angle d'analyse, tant Mary et Harry que Talia et Alicia peuvent être perçus comme des victimes émissaires. Aux Bois noirs, les deux narrateurs sont des victimes idéales puisqu'ils viennent de l'extérieur et ne font pas partie de la communauté. Ils deviennent certes des instruments, mais ils sont aussi à percevoir comme des victimes puisqu'ils ont été choisis pour enlever et tuer une fillette. Tout est d'ailleurs mis en œuvre par les habitants du village, et de façon calculée, pour les égarer, les étourdir,

[44] René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 12-13.

pour qu'ils n'y voient que du feu. L'humanité de deux étrangers est en quelque sorte sacrifiée parce qu'ils vont commettre l'irréparable, assurant ainsi l'immortalité des gens du village au détriment de leur raison. En ce sens, Mary et Harry deviennent les boucs émissaires et accomplissent le rituel contre leur volonté, pris sous le joug de forces qui les dépassent. Harry le confirme, il n'aura été, dans toute cette histoire, qu'un « instrument » (p. 179) choisi, « une figure passagère, essentielle, mais passagère » (p. 179), tandis que Mary, de son propre aveu, se désigne comme étant « l'émissaire des pleureuses » (p. 100), ces voix provenant de la forêt ou de la cave de terre battue que Mary et Harry entendent tous les deux, ces voix qui cherchent à « transmettre un message » (p. 69) que les narrateurs sont incapables de déchiffrer. Dans *Le ravissement*, les expressions se multiplient pour souligner que les personnages ont été choisis. Mary soutient que Talia est venue à elle dès son arrivée, dans le but de lui offrir un bouquet de fleurs sauvages, en lui souriant de façon « timide et mélancolique, comme si elle était consciente de la fatale alliance que ce geste scellait » (p. 77). La narratrice comprend à ce moment qu'elle et la fillette sont « unies par un lien qui [les] rapprocherait plus qu'on ne peut se rapprocher de quiconque » (p. 77). À travers ce passage, Mary et Talia fusionnent, ne semblent faire qu'une. Mary est « troublée par la certitude que [s]a destinée serait liée à la sienne » (p. 78). Puisque Mary et Harry ont été « *victimes* du même ensorcellement » (nous soulignons, p. 171), il apparaît évident que les narrateurs, deux étrangers venus de l'extérieur, ont été des victimes désignées, voire *élues*, pour accomplir ce qui doit être accompli, dans le funeste but d'assurer l'équilibre des Bois noirs.

D'un autre côté, les petites Talia et Alicia s'apparentent elles aussi au bouc émissaire. Les fillettes incarnent le rôle des victimes innocentes dans le drame où elles perdront la vie. Elles représentent également la jeunesse et la beauté, deux caractéristiques que semblent s'approprier les habitants de la communauté à la suite de leur sacrifice. Comme le souligne René Girard, « la victime rituelle [...] est toujours substituée à la victime émissaire [...] qui est elle-même substituée à tous les membres de la communauté[45] ». Paradoxalement, le sacrifice est un acte violent qui appelle la violence. Toujours selon René Girard, il ne peut produire de la paix que si tous les membres d'une même communauté se rassemblent dans le meurtre commis. Dans *Le ravissement*, le sacrifice des fillettes renvoie à une efficacité structurante puisque tous les habitants des Bois noirs se mobilisent autour du geste abominable, assurant ainsi l'immuabilité du temps et l'équilibre du lieu. Par ailleurs, les deux fillettes sont décrites comme des victimes conscientes de leur statut de « sacrifiées ». Jamais elles ne parlent ou n'accomplissent d'actions précises. Seules les actions les rattachant à leur ravisseur et scellant leur destin sont exposées. Nous pensons entre autres à la pomme que Talia offre à Mary ou encore à la rencontre entre Alicia et Harry sous les arbres, les quelques minutes précédant la mort de l'enfant. Elles vivent donc comme en attente, soumises à leur destin. À l'instar de Mary face à Talia, Harry souligne le fait qu'Alicia aussi savait ce qui l'attendait :

> Depuis que j'ai compris que c'est moi qui ai tué Alicia, [...] j'ai la conviction que mes appréhensions étaient fondées et qu'Alicia se

[45] *Ibid.*, p. 14.

Rapport-Gratuit.com

> savait condamnée. Ce qu'elle ignorait, en venant vers moi, c'est que j'avais été choisi pour mettre à exécution un plan dont sa mort devait assurer le succès [...]. Il était écrit, dès que j'ai franchi le tournant au-delà duquel s'étalent les Bois noirs, qu'Alicia Duchamp et moi tomberions ensemble, main dans la main, dans cette spirale ouverte au cœur de cette enclave par un caprice incompréhensible du temps (p. 178).

Soulignons ici l'image de la chute contenue, une fois encore, dans cet extrait. Harry affirme qu'il était prédestiné à *tomber* avec Alicia. Non seulement ils tombent ensemble, *main dans la main*, unis par la fatalité, mais qui plus est, Harry parle du temps en utilisant le terme « spirale ». De toute évidence, le temps des Bois noirs est à saisir comme le temps « spiralé » du monde sacré et il convoque, par le fait même, la thématique de la répétition, du cycle qui recommence sans cesse. Par ailleurs, l'image de la spirale rappelle la figure du labyrinthe à ligne continue, telle qu'on se la représente depuis l'Antiquité.

Suite à l'analyse des passages ci-dessus, il est possible d'affirmer que les deux fillettes jouent également le rôle du bouc émissaire. Elles se savent condamnées, mais elles n'ont jamais rien fait de mal. Les habitants des Bois noirs veulent s'approprier leur beauté, leur jeunesse et leur pureté pour qu'à leur tour, ils ne vieillissent pas. Force est donc de constater qu'ils combattent le temps qui passe et ses ravages; ils combattent le temps pour tenter d'éloigner la mort, leur mort. Des fillettes innocentes doivent payer pour assurer l'équilibre des Bois noirs :

> Ce qui pouvait être considéré comme du délire s'inscrit aujourd'hui dans une logique à laquelle le récit de Marie, Mary ou Marnie m'a permis d'ajouter les pièces manquantes. Alicia Duchamp devait

> mourir, dix années après Talia Jacob, pour que la mécanique assurant le parfait fonctionnement des Bois noirs ne soit pas enrayée, que le personnage nommé Hank continue de claudiquer avec son journal sous le bras et que celui nommé Martha se penche et se relève, se penche et se relève sur son jardin fleuri [...] (p. 178-179).

Jouant habilement une fois de plus avec les contraires, Andrée A. Michaud fait ressortir le rapport entre la folie et le réel : le délire devient logique, l'inimaginable, plausible. Le mécanisme du bouc émissaire s'exprime donc à travers les personnages des fillettes et de leurs bourreaux, pouvant également être perçus comme des victimes, selon l'angle d'analyse. Le jeu des illusions prend ici tout son sens en renvoyant à l'imaginaire du labyrinthe et à la notion de bouc émissaire qui en découle. Pour cause, dans la mythologie, le Minotaure emmuré dans le labyrinthe est innocent en soi. Il est certes né d'une union illicite, celle de Pasiphaé et d'un taureau blanc, mais lui-même n'a rien commis de mal. Il paie pour les autres, simplement coupable de sa représentation : le mal en l'homme. Paolo Santarcangeli fait d'ailleurs ressortir cette ambivalence présente dans l'histoire du Minotaure :

> [...] l'animalité, sa tristesse, son innocence, sur laquelle pèse néanmoins un destin atroce; une animalité à laquelle est liée l'humanité. Car si le Minotaure naquit, innocent et victime, d'une union monstrueuse, pourquoi doit-il expier une faute qu'il n'a pas commise? Si néanmoins il lui faut l'expier, aucun de nous n'est, en fin de compte, ni plus ni moins responsable que lui et par conséquent aucun de nous n'est responsable : et pourtant la même Moïra pèse sur nous tous. [...] [S]ur le Minotaure pèse le destin de l'innocent, de l'innocent cruel, de l'être prédestiné par les dieux à être cruel et en même temps à être frappé par cette cruauté. [...]

> [E]n lui se réalise non seulement le destin de la bête — qui est sacrifiée — mais aussi l'irruption de la bestialité dans l'homme[46].

L'animal sera tout de même condamné à être enfermé dans le labyrinthe construit par Dédale et quatorze jeunes gens (sept jeunes hommes et sept jeunes filles) lui seront offerts en sacrifice tous les neuf ans, du moins jusqu'à ce que Thésée le combatte et le vainque. Du mythe même du Minotaure prisonnier du labyrinthe émane une double analyse de la figure du bouc émissaire : celle de la victime et celle du bourreau. Mary et Harry, à l'instar de la bête, incarnent bien ces êtres « choisis » par les dieux, ou du moins par des forces les dépassant, pour être cruels et frappés par et pour cette même cruauté.

2.4. Présence du double et permutabilité des personnages

La présence du double apparaît, dans le roman d'Andrée A. Michaud, comme un procédé intensifiant le caractère indéfectible du temps. Dans la maison de mer louée par Harry s'opère une véritable transformation de ce personnage : il devient semblable à Hank. Il avertit le chien (autre figure rappelant l'immuabilité et la répétition puisqu'il est identique au petit Alfie des Bois noirs) que désormais, ils seront cinq :

> [...] Maria, Alicia, Talia, Alfie et Harry, Mike pour les intimes, comme Mike Connors, ou comme Mike Schmidt, troisième but pour les Phillies de Philadelphie, dont j'arbore la casquette en boitillant, chargé du poids des fillettes maintenant grimpées sur mes

[46] Paolo Santarcangeli, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, Paris, Gallimard, 1974, p. 14-15.

> épaules pour voir la balle s'envoler loin, loin, jusque dans les forêts verdoyantes de la Pennsylvanie [...] (p. 196).

En plus de s'exprimer comme Hank, c'est-à-dire à l'aide de multiples allusions au monde du baseball, Harry revêt l'éternelle casquette dont l'autre est toujours coiffé. Le narrateur pousse même le mimétisme jusqu'à claudiquer, tout comme le fait Hank. En adoptant ses gestes et son allure, l'inspecteur non seulement se rapproche de la figure du père biologique de la petite Maria, mais en même temps il fait un pas de plus vers Élisabeth, qui devient, d'une certaine façon, sa sœur et son amante, car, rappelons-le, Hank semble être le frère de cette femme. Paradoxalement, il ne s'est jamais aussi bien senti qu'en ce moment-là. De son propre aveu, il n'a jamais éprouvé le sentiment d'être aussi vivant, aussi réel. Mais ce n'est que leurre puisque, dès le milieu de la phrase, la folie se manifeste : « [...] et je ne savais qu'en penser, car je ne me suis jamais senti aussi serein, aussi vivant et lucide, ce que confirme chaque matin mon miroir quand je salue Mike Schmidt d'un coup de casquette auquel il me répond par un clin d'œil complice » (p. 197). En fait, tout ce que lui renvoie le miroir, c'est l'image de sa propre folie. En caractérisant l'autre dans le miroir, il se dédouble. Il paraît dès lors évident que Harry n'a plus toute sa raison. Sujet à un dédoublement de personnalité, il se rendra bientôt compte qu'il n'y a pas de trappe dans le plancher de sa maison, pas plus que de berceau ou de petite Maria au bonnet bleu auprès de lui.

Aux Bois noirs, les narrateurs trouvent un double et parfois même plusieurs, comme c'est le cas pour Mary qui non seulement est associée au personnage

d'Élisabeth, mais lorsqu'elle se transforme physiquement durant de son séjour, nous l'avons vu, ressemble trait pour trait à la petite Talia. La ressemblance avec Élisabeth et les autres personnages des Bois noirs est évoquée au moment où l'inspecteur Harry se rend à l'asile pour y rencontrer Mary :

> Lorsqu'elle s'est encadrée dans la porte, j'ai tout de suite su que c'était elle, mais au lieu d'aller à sa rencontre, je suis resté bouche bée, estomaqué par son regard, qui a fait couler dans mon dos un mince filet d'eau glacée suivant le parcours des os. Cette femme avait les yeux d'Alicia et de Talia, de Hank et d'Élisabeth, mais ces yeux étaient d'une clarté telle qu'ils créaient un écran entre nous, un voile sous lequel on ne pénétrait que si l'on y était invité, et j'ai compris d'où venait ma difficulté à faire parler les fillettes, elle venait de ce regard, dont l'intensité avait été atténuée chez elles par le papier mat des photographies, mais n'en avait pas moins été captée par l'objectif (p. 163).

Instantanément, Harry comprend que Mary est inextricablement liée aux Bois noirs. L'inspecteur Harry précise qu'elle n'entretient qu'une vague ressemblance avec Talia et Alicia, mais que ses yeux laissent « deviner qu'il devait y avoir eu entre elle et Talia, dix années auparavant, un lien aussi fort que celui du sang, qui les avait poussées l'une vers l'autre et avait provoqué la folie de la femme après la disparition de l'enfant » (p. 163). L'apparence physique de Mary s'est inévitablement transformée en dix ans, entre les murs de l'asile et loin des Bois noirs. Pourtant, malgré tout, ses yeux sont pénétrants de vérité, pervenche comme ceux des personnages des Bois noirs et, en la voyant, Harry comprend que Hank ne peut qu'être tombé sous son charme « puisque cette femme [lui] semblait une seconde Élisabeth » (p. 163). Le personnage d'Élisabeth sera quant à lui rapproché de la petite

Talia, qui est elle-même un double d'Alicia. Nous approfondirons les liens qui unissent Élisabeth à Talia au dernier point de ce chapitre.

Lors de la deuxième partie du roman, l'inspecteur Harry parle avec William pour en savoir davantage sur les circonstances entourant la disparition d'Alicia. Le jeune garçon évoque alors les rencontres avec des étrangères en avouant au policier que selon lui, ces dernières tentaient de briser le lien qui l'unissait à son chien :

> [...] puis il me parla d'Alfie, de son indéfectible attachement à cet animal, puis des jambes soyeuses des femmes qui voulaient le détourner de cette amitié. Son témoignage se résuma à cela et je ne pus lui arracher le moindre mot à propos d'Alicia ni à propos de ces femmes dont il évoquait la duplicité (p. 131).

Ce passage s'avère particulièrement intéressant quant à la répétition des actes qui se produisent aux Bois noirs et à la présence des doubles. William parle de la duplicité de ces femmes comme si elles étaient toutes pareilles et interchangeables. Mary ne semble pas être la première femme qui débarque au village. Will en a vu passer bien d'autres avant elle. Mais malgré toutes les tentatives de l'inspecteur, Will ne parle que de son chien en lui montrant sa photographie. La réponse à l'énigme ne réside donc pas en ces femmes toutes pareilles, presque dupliquées, qui ont défilé aux Bois noirs. Au contraire, elles ne sont qu'accessoires, objets de plus dans la machination qui se trame dans ce village depuis fort longtemps. Mais l'inspecteur Harry le comprendra bien plus tard : le chien qu'il tente par tous les moyens de convaincre de chercher la fillette disparue n'est pas le même que celui sur la photographie de Will, mais un double. On a remplacé Alfie pour assurer la continuité des Bois noirs :

> Je ne parvins que plus tard aux conclusions auxquelles voulaient m'emmener William en me parlant d'Alfie, à savoir que le véritable Alfie était mort depuis longtemps, ce que j'aurais dû deviner à l'état de sa photographie, et que son remplacement par un chien presque identique n'avait d'autre but que de préserver l'équilibre du lieu, qu'assurait également la présence attristée de William (p. 132).

Les personnages paraissent interchangeables et assurent ainsi une certaine continuité dans le temps. Que ce soient les chiens qui sont remplacés par d'autres presque identiques, que ce soient les étrangers débarquant régulièrement aux Bois noirs ou la ressemblance entre les fillettes disparues, la duplication des gens et des animaux assure l'immuabilité de certains individus et de la vie telle que la souhaitent les habitants des Bois noirs.

La duplicité des personnages est l'une des caractéristiques à laquelle les auteurs recourent dans la plupart des textes exploitant l'imaginaire du labyrinthe. Dans un univers labyrinthique, entre le héros et les gens qu'il rencontre,

> il n'est jamais question de relation duelle, de quelque ordre qu'elle soit, qui s'avère durable, entre le héros plongé dans le labyrinthe d'un espace, le labyrinthe de ses désirs, le labyrinthe temporel, et les "personnages" qu'il rencontre dans ce long cheminement : s'organise toujours autour du héros toute une giration substitutive favorisant le face-à-face d'un individu seul avec cet Autre qu'il lui faut questionner sous peine de mourir ou jusqu'à la mort. Or, dans ces substitutions (qui peuvent être d'ordre fonctionnel ou symbolique : un personnage en remplace un autre, se métamorphose, joue contigument un rôle identique; une série d'images se propose comme autant d'équivalences, des objets migrent symboliquement, des structures narratives se mettent spéculairement en place..., etc.) apparaît l'animalité de façon parfaitement récurrente[47].

[47] André Siganos, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, *op. cit.*, p. 56-57.

Le ravissement correspond à ce type de structure narrative. Mary et Harry[48], dont l'animalité a été évoquée lors du chapitre précédent, ou d'autres étrangers débarquent aux Bois noirs tous les dix ans pour accomplir l'enlèvement et le meurtre d'une fillette. Les mêmes phrases reviennent, les mêmes descriptions de personnages, les mêmes actions se déroulent dans le village et vont jusqu'à se reproduire à l'extérieur, si l'on pense aux événements survenus dans la maison de mer louée par Harry, dans la seconde partie de l'œuvre. Témoignent également de cette duplication les nombreuses occurrences des expressions qu'il est possible d'observer tant chez Mary que chez Harry, comme le sentiment d'être arrivé « à destination », les « rituels » entourant la sexualité, l'attraction créée par Élisabeth et Hank ainsi que le désir de se purifier et d'atteindre le bonheur que cherchent désespérément les deux protagonistes.

Le ravissement représente donc une œuvre qui exploite l'image du labyrinthe tant du point de vue de son contenu que de celui de la forme. Le temps s'y enroule et se déroule, les personnages se dédoublent ou sont interchangeables. Comme défini dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, « le double renaît toujours de ses cendres qui marquent le rapport à la mort. Plus que le cercle, c'est l'image de la spirale qui conviendrait, le symbole de la mort-renaissance. Le double est apte à figurer tout ce

[48] Notons au passage la ressemblance consonantique entre les deux prénoms, qui renvoie également au double.

qui nie la limitation du moi [...][49] ». Le phénomène du double tel qu'il se présente dans ce roman renvoie finalement à la mort et au désir de survie. Tout comme le mécanisme du bouc émissaire, la présence du double et la permutabilité des personnages d'une part viennent intensifier le caractère indéfectible du temps et, d'autre part, participent à la tentative de repousser l'inévitable de la mort.

2.5. Le temps idyllique de l'enfance et la nostalgie des origines

Jusqu'à présent, nous avons mis en évidence maintes stratégies employées dans le but de combattre le temps et d'éloigner la mort. Nous verrons maintenant que l'exploitation de la thématique de l'enfance rejoint les mêmes motifs.

Pour sa part, Mary entretient une véritable crainte en ce qui a trait à l'enfance. Elle a toujours préféré se « tenir à une certaine distance de tout ce qui touche à l'enfance, de crainte que le vent qui soulevait les rideaux de [sa] chambre d'enfant ne [l']effleure de nouveau et ne fasse ressurgir l'ivresse douloureuse ressentie alors, puis la désillusion, la déception lui succédant » (p. 78). D'ailleurs, « d'aussi loin qu'[elle] [se] souvienne, [elle] avai[t] toujours éprouvé le sentiment de ne pas être au bon endroit au bon moment » (p. 16). Le passé et surtout l'enfance ne sont pas reliés au bien-être et au bonheur. Mary débarque aux Bois noirs, en plein été, et croit enfin avoir trouvé son paradis. Légère et insouciante, elle se convainc que « les souvenirs

---

[49] Nicole Fernandez Bravo, « Double », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 525.

d'enfance [sont] permis puisque c'était l'été. Puisque c'était l'été, ils ne [la] blesseraient pas » (p. 17). Mary se sent redevenir une petite fille et croit naïvement qu'elle aura droit à une seconde chance, que cette fois-ci elle vivra un peu de bonheur. Les souvenirs d'enfance sont associés aux blessures, mais le fait de séjourner dans ce village idyllique, en été, la prémunit, selon elle, du danger de faire rouvrir des plaies qui, manifestement, semblent encore à vif. La répétition de la saison de l'été n'est pas non plus fortuite. La saison estivale est d'ordinaire reliée à la chaleur, à la lumière et au soleil. Pourtant, ce village, au départ baigné de lumière, se transformera rapidement en un lieu menaçant, rempli d'ombres inquiétantes. À cet effet, immédiatement après avoir décrit le sentiment de joie qui l'envahit lorsqu'elle descend de la voiture qui la conduit aux Bois noirs, Mary souligne que, si elle avait été plus attentive, elle aurait compris que ce qu'elle croyait être un tableau parfait avec les enfants qui courent partout et les arbres majestueux remplissant le paysage n'était, en réalité, qu'un trompe-l'œil. Elle aurait vu la petite Talia jouant, elle aussi, sous les arbres. Mais l'oubli s'est chargé de lui voler cette dernière image. Ainsi, lorsqu'elle repense aux premières minutes décisives de son arrivée au village, elle ne perçoit « plus qu'une ombre floue sur laquelle se referme rapidement la verdure, envahissant les mouvements de l'ombre et effaçant toute trace de ce qui aurait été une fillette en robe jaune » (p. 17-18). Les arbres se *referment* sur l'image de la fillette et *envahissent* l'ombre. Par le champ lexical de l'étouffement, il est possible de constater que le lieu clos que représentent les Bois noirs ne pourra répondre aux attentes de Mary. Espérant un retour à l'enfance, à ses origines, la narratrice ne

Rapport-Gratuit.com

connaîtra une fois de plus que déception, noirceur et mort. Malgré tout, avant que l'orage ne frappe et que la fillette disparaisse, Mary rêve et, remplie d'espoir, aspire au bonheur. Se sentant plus que tout arrivée à destination et à sa place dans le lit de l'homme infirme, la narratrice demeure aveugle face à ce qui s'en vient. Voilà l'une des raisons faisant en sorte que Mary incarne une parfaite victime, un bouc émissaire par excellence.

Pour le narrateur de la deuxième partie du roman, l'enfance se rapproche de la perfection : « L'enfance était pour moi le seul lieu idyllique qui existât sur terre et, aussi souvent que cela m'avait été possible, je m'étais tenu à une certaine distance de tout ce qui s'en rapprochait, pour ne pas avoir à entendre que je m'illusionnais » (p. 115-116). Lorsqu'il rencontre Élisabeth sur la route de gravier, au même endroit où Mary a rencontré Hank, Harry se dit qu'il est « arrivé à destination, là où il lui fallait être à ce moment précis » (p. 115) et lorsqu'il fait l'amour avec Élisabeth quelques heures plus tard, il découvre que « l'enfance n'est pas le seul lieu idyllique en ce monde » (p. 116). Pour lui, Élisabeth « semblait elle-même une petite fille dont les jambes avaient seulement poussé pour ne pas que sa chevelure touche le sol » (p. 116). À travers cette description du personnage d'Élisabeth, il est évident qu'elle s'associe à l'enfance pour Harry ainsi qu'à la perfection. C'est d'ailleurs probablement l'une des raisons pour laquelle il en devient totalement fou. Il veut posséder cette femme en même temps qu'il veut posséder l'immortalité qu'elle représente. Andrée A. Michaud pousse même plus loin encore le désir du retour aux

origines perçu chez Harry. En effet, croyant lui aussi être arrivé à destination, le narrateur finit par comprendre qu'il veut remonter aux origines jusqu'à l'anéantissement, entremêlant appel de vie et de mort dans la même quête : « Je crois en fait que c'est cela qui m'a irrésistiblement attiré vers elle, le désir de m'anéantir dans le temps retenu sous sa peau trop lisse, de remonter jusqu'avant mes origines et de renaître dans son ventre, avec des yeux pervenche qui auraient assuré mon immortalité » (p. 179). Cette faim d'éternité témoigne en conséquence d'une nostalgie de l'origine, voire d'une nostalgie de l'archaïque puisque Harry veut même dépasser le stade de sa propre origine et régresser plus loin encore.

Dans le même ordre d'idées, Alicia et Talia renvoient elles aussi au temps idyllique de l'enfance ainsi qu'à la nostalgie des origines. Nous l'avons souligné lors du premier chapitre de ce mémoire, les fillettes, unies dans la mort, en plein cœur de leur jeunesse, sont présentées curieusement de façon très candide. L'antithèse s'illustre encore une fois, dans l'extrait suivant, de façon explicite : « En bas de l'échelle de bois pourri, deux sourires se levaient vers moi, calmes et sereins, deux sourires innocents de petites filles pour toujours réfugiées dans le temps idyllique de l'enfance » (p. 122). Les petites filles sont exemptes d'odeurs nauséabondes ; elles exhalent « un parfum de sous-bois, de feuilles mouillées et d'aiguilles de pin » (p. 122). Ce ne sont pas les cadavres qui pourrissent, mais bien le bois de l'échelle.

Bref, en analysant la thématique de l'enfance, on peut conclure que les deux narrateurs entretiennent une nostalgie de leur origine, celle-ci étant perçue comme idyllique. À travers le combat contre le temps, les personnages voudraient retrouver leur enfance, ce paradis perdu dont les Bois noirs n'évoquent qu'un pâle reflet. Les fillettes, quant à elles, sont unies et fixées à jamais dans ce temps exemplaire que représente le commencement de la vie, et même dans la mort venue les prendre dans leur jeunesse, elles sont associées à cet absolu.

Conclusion

Nous avons relevé plusieurs stratégies déployées dans cette œuvre, qui assurent la continuité du temps — dans le but évident de le combattre et, ainsi, d'éloigner la mort — et mis en relief son côté cyclique. Les répétions d'événements et d'expressions, le mécanisme du bouc émissaire ainsi que la présence du double assurent l'immuabilité du temps qui passe. L'impression de régularité et d'effacement temporel à l'intérieur des Bois noirs met au jour un temps circulaire, à percevoir davantage comme une spirale. En effet, en étudiant le temps, un temps qui est d'ailleurs sacré, comme en témoignent les nombreux rituels accomplis par les personnages, nous avons vu que les personnages et les événements ne tournent pas en rond en revenant au même point, puisque malgré les nombreuses répétitions et ressemblances, il y a différents changements et diverses progressions. Jean-Yves Tadié affirme qu'une telle structure circulaire dans un texte sert en fait à « abolir le temps, [à] nier les progrès de l'intrigue en fermant sur lui-même le monde d'une

enfance morte. Le retour lancinant des mêmes thèmes dans les mêmes mots produit à grande échelle une sorte d'hallucination : il n'y a plus de temps, puisque tout revient; il n'y a plus de prose, parce que les syntagmes se répètent[50] ». Certes, le temps du mythe exige une répétition de l'acte fondateur, mais il n'est pas que répétitif. Il est le temps régénérant, une « ré-actualisation de ce temps-là[51] », du temps des origines, nostalgie qu'exploite Andrée A. Michaud à travers les liens qu'entretiennent les personnages avec la thématique de l'enfance présente dans cette œuvre. André Siganos souligne que « l'archaïcité [...] se réfère à deux principes : le premier est celui d'une unité esthétique fondée sur un récit formellement refermé sur lui-même, mais finalement "spiralaire", c'est-à-dire ouvert sur une métamorphose, le second, celui d'une visée nécessairement ontologique[52] ». Les personnages ressortent métamorphosés des Bois noirs, tant sur le plan physique que sur le plan psychologique et ces transformations sont irrévocables.

---

[50] Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 119.
[51] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 42.
[52] André Siganos, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, *op. cit.*, p. 67.

CHAPITRE 3

ÉCRITURE LABYRINTHIQUE ET FOLIE

Dans cette partie du mémoire, nous nous intéresserons à l'écriture labyrinthique utilisée par Andrée A. Michaud pour montrer comment les tensions dynamiques entre le point de vue dédaléen (*cogito*) et minotaurien (*cogitor*) illustrent la dichotomie entre raison et folie, dichotomie omniprésente dans *Le ravissement.* Nous voulons étudier, de façon plus spécifique, les différents symptômes de la folie qui, en étant constamment niés ou expliqués, renvoient aux tensions contradictoires qui structurent l'œuvre. Pour ce faire, il s'agira de mettre en lumière la constellation des images et des symboles qui composent le discours de l'irrationnel. Nous examinerons tour à tour le « cas » de Mary et celui de Harry afin d'analyser les manifestations du délire. Chez Mary, nous constaterons que certains symboles (la forêt, les feuilles, la brèche, les mouches) thématisent la folie, qui naît sous le signe de l'ensorcellement provenant d'une communion initiatique avec les arbres entourant

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

la maison. À travers la figure de la sorcière du pommier maléfique et les voix des pleureuses, nous verrons comment Mary atteste et conteste à la fois son déséquilibre mental. Chez Harry, la folie se place aussi sous le signe de l'ensorcellement, mais ce sera à cause du personnage d'Élisabeth que l'envoûtement se déclenchera. Une analyse de la chevelure d'Élisabeth, sur laquelle l'accent est mis tout au long de la deuxième partie, nous permettra d'appréhender ce personnage à l'aide du thème de la féminité « terrible », formulé par Gilbert Durand. Enfin, nous verrons que le personnage de Harry est sujet à plusieurs hallucinations et distorsions du réel qui l'amèneront, tout comme Mary, à témoigner de sa folie tout en la rejetant.

3.1. L'écriture minotaurienne et dédaléenne

Selon Jean-Jacques Wunenburger, il y aurait, dans l'exercice de l'écriture, « une mise à l'écart plus ou moins grande du *cogito* (je pense) au bénéfice du *cogitor* (je suis pensé)[53] ». C'est de cette façon que fonctionnerait la pensée mythifiante à l'origine d'un surgissement du Sens. Pour tout auteur ou artiste, il est évident qu'une partie du Sens qui jaillit ne lui apparaît pas, ou du moins, ne lui apparaît qu'en partie seulement. Il y a une part importante d'inconscient dans tout travail créateur ; les études psychanalytiques et la mythanalyse l'ont bien démontré. Bien que le travail de création d'Andrée A. Michaud soit intéressant à approfondir, il ne nous appartient pas de le faire à l'intérieur de ce mémoire. Dans le cadre de notre recherche sur

[53] André Siganos, « Écriture et mythe : la nostalgie de l'archaïque » dans Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 113.

l'imaginaire labyrinthique, ce qui est fascinant par contre, c'est de constater que les stratégies du *cogito* et celles du *cogitor* peuvent également être analysées du point de vue des personnages principaux d'un récit. Le roman d'Andrée A. Michaud présente deux narrateurs qui racontent leur histoire, mais le genre littéraire se trouve parfois brouillé, flou. En effet, *Le ravissement* se situe au confluent du roman et du journal intime fictionnel. Dans ce contexte, il est possible d'affirmer qu'à l'intérieur même du texte, lorsque Mary et Harry se remémorent les événements déconcertants des Bois noirs, les stratégies du *cogito* et du *cogitor* sont à l'œuvre et tissent la toile d'un imaginaire labyrinthique.

André Siganos va dans le même sens que Jean-Jacques Wunenburger lorsqu'il théorise l'écriture archaïque ou l'écriture nostalgique. Pour lui, il est possible de retrouver, dans certains récits, deux types d'écriture particuliers (parfois même en tension dynamique, à l'intérieur d'un même texte) : l'écriture dédaléenne et l'écriture minotaurienne. L'écriture dédaléenne, inspirée du nom du créateur du labyrinthe, cherche à exposer les stratégies du *cogito*, tente de maîtriser les implications et les conséquences de tout ce qui peut être dit à l'intérieur du roman. Elle cherche, à l'aide du langage, à exprimer ce qu'il y a à dire. De l'autre côté, il y a l'écriture minotaurienne, dont l'adjectif est inspiré de la bête enfermée dans les murs du labyrinthe, à qui une partie de la complexité du Sens n'apparaît pas. On retrouve, dans cette écriture, une forte présence du *cogitor*. Même si elle peut se révéler une écriture organisée et structurée, son but est de trouver « dans le langage ce qui n'est

pas de son ressort et organise son aporie[54] ». En d'autres mots, la tension dynamique entre raison et émotion, conscient et inconscient, expliquerait le surgissement du Sens que l'on retrouve dans le Mythe, tout comme on le ressent parfois à la lecture de certaines œuvres et, plus particulièrement, dans les fictions labyrinthiques ou initiatiques. Car le Sens est surgissement et non construction. Il émane, transcende. Le Sens se manifeste pour quiconque se retourne sur son passé ou sur celui des Hommes avant lui. Il a d'ailleurs été mis de l'avant que les deux personnages éprouvent une certaine nostalgie de l'origine et que, de cette façon, ils effectuent ce retournement sur soi propre aux fictions labyrinthiques, qui permet de révéler le Sens.

Le Sens est donc révélation, retour, et « ce mouvement d'initiation [...] veut que le retournement ne produise nullement la fermeture d'un cercle, mais à tout le moins dessine une spirale ouvrant sur une nouvelle tentative[55] ». En somme, pour Siganos, autant le mythe que l'écriture postulent « une vérité dans la répétition spiralaire[56] ». L'écriture d'Andrée A. Michaud fonctionne de la même manière. D'une part, l'écriture labyrinthique se rapproche d'un fonctionnement *spiralaire*, en raison de cette forme circulaire particulière que revêt le temps, nous l'avons démontré lors du chapitre précédent. D'autre part, la spirale se manifeste tout autant à travers la forme de l'écriture elle-même, avec l'utilisation de termes et d'expressions identiques. Non seulement, des symboles et des images semblables reviennent

[54] *Ibid.*, p. 114.
[55] *Ibid.*, p. 115.
[56] *Ibid.*, p. 116.

plusieurs fois à l'intérieur de la première partie de Mary, mais ils réapparaissent également à travers la seconde partie, celle dans laquelle Harry devient narrateur. Chacun leur tour, les personnages utilisent des stratégies similaires pour questionner les événements : « IL Y A PLUSIEURS ÉLÉMENTS qu'il me faudrait rassembler pour donner à ce récit toute sa cohérence [...] » (l'auteure souligne, p. 13), affirme Mary d'entrée de jeu. Au début du deuxième chapitre, il y a quand même une certaine progression des idées affluant dans l'esprit de Mary : « Il me manquait quelques éléments pour donner à ce récit toute sa cohérence [...] » (p. 75). On passe de *plusieurs* éléments manquants à *quelques* éléments manquants pour assurer une certaine cohérence dans les souvenirs qu'elle reconstruit.

Dans la deuxième partie dont Harry assure la narration, on peut lire dès les premières pages : « Il y a plusieurs éléments qu'il me faudrait rassembler pour donner à ce récit un semblant de cohérence [...] » (p. 112). La première affirmation de Harry reprend la première affirmation de Mary à un détail près : cette fois-ci, on passe de *toute la cohérence* du récit à un *semblant de cohérence*. L'utilisation de ces termes s'explique de deux façons. D'abord, une explication se justifie d'un point de vue extradiégétique, puisque le lecteur est rendu à la moitié du livre et il sait déjà que l'histoire des Bois noirs se répète avec Harry dix ans plus tard, que la logique des événements ne tient plus. En fait, une logique subsiste, mais elle relève de la logique de l'impossible, du surnaturel. Ensuite, l'autre explication concerne le point de vue intradiégétique, car pour l'homme de raison que représente Harry, les événements qui

se déroulent aux Bois noirs ne peuvent être compréhensibles ; ils ne peuvent que s'approcher d'une *certaine* cohérence. Ce dernier réagit d'ailleurs plus fortement que Mary à la disparition des fillettes dans ce village. Dans le cadre de son métier de policier et d'enquêteur, il avoue tomber dans un état de dépression chaque fois qu'il termine une affaire criminelle reliée à un enfant. En conséquence, pour ce personnage, le fait de s'en prendre à une fillette ne peut être défini avec des termes comme la *cohérence* ou la *logique*. Avant de comprendre qu'il est à l'origine de la mort d'Alicia, Harry déclare : « Il me manquait quelques éléments pour expliquer mon attachement à Alicia et pour comprendre enfin pourquoi je n'avais pas flairé l'odeur de l'assassin, qui se parfumait à même la peau d'Élisabeth[57] » (p. 170). Pour chacun des narrateurs, c'est à travers la répétition *spiralaire* que les éléments s'emboîtent progressivement. Quelques bribes de vérités se révèlent çà et là, jusqu'à ce qu'ils aient en main tous les éléments et, en tête, tous les souvenirs.

Enfin, Mary et Harry cherchent à nier la folie qui s'empare d'eux en rationalisant les événements ou, lorsqu'ils admettent une certaine part de folie, en tentant de l'expliquer de façon rationnelle. Cette lutte constante entre les points de vue minotaurien et dédaléen participe également de l'imaginaire labyrinthique à l'œuvre dans *Le Ravissement*. Le type d'écriture qui en résulte peut alors être qualifié de labyrinthique.

---

[57] Ce passage illustre parfaitement bien un exemple où *cogito* et *cogitor* sont à l'œuvre simultanément : le narrateur affirme que c'est lui le meurtrier en même temps qu'il dit ne pas savoir qui c'est.

Rapport-Gratuit.com

3.2. *La folie de Mary*

3.2.1. Symbolisme de la forêt, des feuilles, de la brèche et des mouches

La description de l'arrivée de Mary aux Bois noirs est particulièrement intéressante à analyser puisqu'elle contient les principaux symboles que génère l'imaginaire labyrinthique du roman. Quelques heures après avoir déposé ses valises dans le village, la jeune femme, heureuse de se retrouver à cet endroit, se balade « le long d'une route de gravier serpentant la forêt, une forêt profonde et sombre où [elle] n'avai[t] pourtant peur ni des loups, ni des ombres épaisses, ni des craquements sous les branches basses » (p. 15). Mary est debout sur la route, une voie traçant en quelque sorte la ligne qui sépare d'un côté la forêt *profonde* et *sombre* et, de l'autre, le village des Bois noirs. On retrouve une fois de plus l'image du seuil; une figure spatiale de prime abord, agissant comme une clôture puisqu'elle sépare deux espaces. En ce sens, le chemin représente le carrefour, le choix effectué par Mary. En se penchant sur l'image de la forêt, on observe que, « par son obscurité et son enracinement profond, [elle] symbolise l'inconscient[58] ». Selon Jung, les peurs reliées à la forêt révèlent celles de l'inconscient. En soulignant que la forêt ne suscite en elle aucun effroi, Mary signale qu'elle est sourde et aveugle aux dangers qui la menacent. Il serait possible également d'y voir un stratagème de la part du personnage pour tenter de déjouer la peur, car les termes utilisés pour parler de la forêt renvoient malgré tout à une réalité angoissante. Le clin d'œil à la figure du loup dans la forêt fait de Mary un petit chaperon rouge menacé d'être dévoré, perdu dans les bois,

[58] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 456.

apeuré par les ombres menaçantes et les craquements de branche qui font se demander si l'on est pourchassé. Peut-être que le déni ne représente qu'une façon pour Mary de se convaincre qu'elle n'a pas de véritables motifs nourrissant sa peur. Cette dernière hypothèse demeure plausible puisque l'affrontement entre raison et déraison est bel et bien présent tout au long de la première partie du roman qui expose autant les stratégies du *cogito* que celles du *cogitor*. La signification associée à la forêt est d'ailleurs à l'image même du village des Bois noirs par « son mystère ambivalent [...], qui est générat[eur] à la fois d'angoisse et de sérénité, d'oppression et de sympathie[59] ».

Mary se promène et s'arrête sous un arbre pour lire tranquillement. Elle profite du moment jusqu'à ce qu'elle sente une présence insistante tout près d'elle. Se retournant, elle aperçoit une vieille dame et un chien jaune. Momentanément rassurée, Mary donne alors à la vieille femme « le signal qu'elle attendait pour pénétrer cet espace qu'il [lui] aurait fallu protéger » (p. 16). Profitant de ce signe, « la vieille dame et son chien [...] ouv[rent] une brèche dans le feuillage, par où [Mary] se gliss[e] jusqu'aux autres et [s]'ins[ère] dans cette petite société » (p. 16). Selon l'interprétation des rêves et des symboles, la brèche symbolise le regard que l'on porte de l'extérieur vers l'intérieur. Elle renvoie habituellement à l'inconscient. Pour Mary, les brèches dans son esprit représentent l'une des explications justifiant l'introduction de la folie en elle. L'image de la brèche revient à plusieurs reprises

[59] *Ibid.*, p. 455.

pour témoigner de sa folie qui s'amplifie, notamment lors des scènes intimes qui se déroulent entre elle et Hank. Tranquillement, Mary « laisse un peu plus s'ouvrir la brèche » (p. 23). Nous l'avons évoqué, la sexualité rituelle que la narratrice entretient avec cet homme contribue aussi à l'ensorcellement dont elle se dit victime. La brèche fait aussi référence à ce qui est détérioré, endommagé, comme le sera l'état psychologique de la narratrice, après son passage aux Bois noirs. Cet endroit aura contribué à ouvrir des brèches impossibles à refermer. Mary deviendra une femme brisée.

Autre élément important de ce passage : le feuillage. Ce dernier participe au « symbolisme général du règne végétal[60] » et constitue « l'un des symboles du bonheur et de la prospérité[61] ». C'est exactement ce à quoi aspire Mary en s'installant aux Bois noirs pour l'été : le bonheur. Mais cette quête devient précisément ce qui la fait sombrer dans la folie : « [C]ar je crois, oui, que je désirais le bonheur à ce point que j'étais prête à pousser ma conscience à bout, jusqu'à l'éclatement de ma tolérance, au risque de confondre *bonheur* et *folie* quand je franchirais le *seuil* où s'opérerait la rupture entre mon désir et mon aptitude à la légèreté » (nous soulignons, p. 25). La jeune femme prend conscience que le luxuriant feuillage se transforme finalement en « feuilles mortes » (p. 16). L'équation n'est plus la même; les promesses de bonheur deviennent cauchemars. Par ailleurs, il est intéressant de

---

[60] *Ibid.*, p. 438.
[61] *Idem.*

relever que les feuilles « désignent l'ensemble d'une collectivité, unie dans une même action et une même pensée[62] ». Lorsqu'elle passe « du côté des feuilles mortes » (p. 16), Mary se range, sans le savoir encore, derrière la communauté, et elle portera le poids de leur faute, celle du meurtre de Talia.

L'écrasement des mouches, dont il a été question dans le premier chapitre de ce mémoire pour souligner l'animalité et le côté pulsionnel s'intensifiant chez Mary, participe aussi de la « fissuration » (p. 37) de l'esprit de la jeune femme qui devient encore « plus grave » (p. 37) vers la fin de se séjour. À travers le premier épisode des mouches, malgré le *cogitor* qui s'exprime, il y a paradoxalement une forte présence du *cogito* qui se fait sentir :

> Toute la journée, je *réfléchis* à cette *constatation*[63], construisant un *argument* d'une *implacable logique* duquel je *déduisis* que si je pouvais tuer une mouche, rien ne m'était impossible. Je m'embrouillais dans des ramifications de cette prétendue *logique* qui m'empêchait de mesurer la véritable portée de mon geste et de ses conséquences, prête à me livrer à qui viendrait m'accuser, car quels qu'aient pu être les motifs de mon acte, il y avait eu *préméditation*, froide préméditation, et cela seul importait (nous soulignons, p. 39).

Mary tente de raisonner un événement associé à une perte de contrôle. L'écriture dédaléenne montre la narratrice se découvrant sous un jour nouveau et expérimentant « la cruauté associée à la froide indifférence » (p. 37). Après cet épisode, Mary avoue qu'elle éprouve encore le « réel désir » (p. 39) de tuer d'autres mouches, mais que

---

[62] *Idem.*
[63] Le constat de Mary est la découverte de sa capacité à tuer.

c'est seulement la frayeur associée à leur bourdonnement qui la détourne de son envie : « [L]e bourdonnement des mouches mortes et des mots se frappaient dans ma tête, durs, des mots durs assenés à celle que j'avais découverte en moi, cruelle, comme le sont les petites filles qui attrapent des sauterelles pour que celles-ci leur confie un secret [...] » (p. 39). Nous l'avons évoqué, les mouches renvoient au schème de l'animé. L'angoisse éprouvée devant le fourmillement et le grouillement des insectes s'explique par la confrontation avec « ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite[64] ». Face à ce chaos, ce désordre, l'être humain est privé de ses repères. Mais la mouche possède quelque chose de plus affolant encore : le mouvement tourbillonnaire et insistant de l'indésirable. On tente de la chasser : elle revient. Elle virevolte au-dessus de la tête et affleure, touche, agresse. Il n'est donc pas étonnant de constater que ces insectes réfèrent aux idées noires, sombres et instantes que l'esprit est incapable de chasser. Le bourdonnement des mouches que Mary entend vers la fin de son séjour aux Bois noirs la poussera dans ses ultimes retranchements. N'en pouvant plus, elle saisit un carton et commet un véritable carnage :

> Excédée par ce bruit, je me rappelle avoir à un certain moment attrapé le bout de carton qui m'avait servi peu de temps auparavant à *assassiner* deux pauvres mouches inoffensives et m'être mise à frapper frénétiquement autour de moi, abattant sans pitié toutes les mouches ayant la témérité de s'approcher de moi, pour finalement me retrouver hagarde en plein milieu d'un *champ de bataille* où gisaient des dizaines de *cadavres* recroquevillés, parmi lesquels se

[64] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 76.

> trouvaient quelques mouches *agonisantes* qui bougeaient lentement leurs pattes encore valides, cherchant à s'agripper au peu de vie que mon *assaut* leur avait laissé (nous soulignons, p. 72).

L'utilisation d'un champ lexical emprunté au domaine militaire fait de Mary un être qui tue de façon calculée, pratiquement sans émotions humaines, du moins, sans compassion. Le point de vue minotaurien embrasse ici le point de vue dédaléen, car Mary frappe *frénétiquement*, c'est-à-dire furieusement et jusqu'à la folie[65] tout en affirmant commettre ce geste *sans pitié*, exactement comme lors du premier épisode des mouches, avec une *froide indifférence*. À travers ce geste expliqué en des termes reliés d'une part à la perte totale de contrôle et d'autre part au détachement, il devient difficile de départager raison et folie.

En somme, la symbolique de l'image de la brèche et celle des deux épisodes des mouches évoquent les signes de la folie qui s'immiscent dans l'esprit de Mary tandis que les symboles de la forêt et des feuilles renvoient respectivement à son inconscient et à une tentative de justification de ses actes.

3.2.2. La communion initiatique : Mary devient autre

Dès les premières pages du roman, Mary atteste de sa folie : « [...] quand j'essaie de reconstituer ce moment, je n'ai plus de sensation que celle de la folie, la mienne [...] » (p. 14). Tout comme le ferait un thérapeute, la narratrice, du fond de

---

[65] La cruauté du carnage des mouches creuse encore plus l'une des « innombrables brèches dont [s]on esprit était fissuré et par lesquelles [elle] [s]'était laissée atteindre » (p. 72).

son asile, tente de remonter le fil des événements, afin de comprendre ce qui s'est produit aux Bois noirs mais, surtout, afin de s'expliquer comment cela a pu se produire. Mary entreprend alors sa propre thérapie pour remonter le fil du temps et tenter de dissiper l'oubli qui s'est installé en elle depuis dix ans, car elle éprouve l'intime conviction que « durant l'orage une petite fille a disparu en même temps qu'elle a disparu de [s]a mémoire » (p. 14). Selon elle, les premiers symptômes de sa folie viennent avec l'observation de la nuit et des arbres devant sa fenêtre[66]. En effet, c'est à partir de ce moment-là que Mary commence à perdre la raison. À travers les propos de Mary, l'angoisse se fait de plus en plus présente et la paranoïa guette, laissant çà et là des signes attestant d'une écriture minotaurienne qui cherche à s'exprimer. Elle personnifie les arbres en leur attribuant des desseins malveillants. La narratrice affirme qu'ils veulent l'« englober » (p. 20) et qu'« ils flair[ent] ce qu'on nomme la folie » (p. 20). Elle est même prête à le jurer : « Ils sav[ent] et ils [l]'appel[lent] » (p. 20). Même avec le recul, dix années plus tard, elle croit que si elle avait répondu à cet appel, « ils [l]'auraient anéantie, violée » (p. 20) et on n'aurait retrouvé d'elle que des « restes d'orgies » (p. 20). Lors de cette nuit fatidique, des pensées morbides empreintes de violence et de persécution affluent dans l'esprit de Mary. La narratrice franchit un autre seuil, un seuil psychologique cette fois. Un changement s'opère en elle, à la suite de cette expérience. Mary l'avoue, « cette

[66] Nous l'avons évoqué lors du premier chapitre, la nuit et les arbres révèlent à Mary le côté sombre et maléfique des Bois noirs en même temps qu'ils lèvent le voile, de façon symbolique, sur l'illusion de perfection qu'affichent les habitants du village.

communion nocturne » (p. 20) ouvre la voie à ce qui s'en vient et a « modifié [s]on regard » (p. 20).

Plusieurs autres éléments participent, rappelons-le, à l'envoûtement et à l'ensorcellement de Mary : les ormes, le pommier de la sorcière et la sexualité rituelle avec Hank. Toutefois, cet épisode cauchemardesque est essentiel dans la mécanique qui se met en branle aux Bois noirs. Il représente en fait une étape initiatique qui transforme Mary. Par la peur intense qu'elle ressent, elle devient autre. Le sort en est alors jeté : la jeune femme ensorcelée amorce sa descente aux enfers. Plus jamais il ne lui sera possible de reculer; la métamorphose est irréversible. Pourtant, la jeune femme affirme qu'elle a connu d'autres moments similaires dans sa vie :

> J'avais connu d'autres nuits semblables et j'y étais en quelque sorte restée indifférente, mettant sur le compte de *l'irrationalité* la peur que je prêtais alors aux chats, aux chiens, aux lièvres essoufflés, et qui n'était que ma propre peur, mon *incompréhension* de cette peur. Cette nuit-là, cependant, la peur trouvait enfin sa *justification* dans l'harmonie terrible formée par les pans d'ombres des arbres, par le chuintement sensuel des deux ormes jouxtant la galerie (nous soulignons, p. 19-20).

Bien que la peur ressentie soit irrationnelle et incompréhensible, Mary y trouve une justification, une explication. Sa vie d'avant est marquée du sceau de la peur, mais une peur inexplicable, comme s'il n'y avait alors aucune raison d'en éprouver, aucun danger aux alentours. Mais aux Bois noirs, le danger est omniprésent et la peur trouve enfin justification.

3.2.3 Hallucinations : la sorcière et les voix des pleureuses

L'arbre, baptisé le *pommier de la sorcière* par la narratrice, apparu comme par magie un beau matin d'été, matérialise bien la tension dynamique présente entre *cogito* et *cogitor*. Bien que le pommier pousse subitement dans le verger et qu'à plusieurs reprises elle affirme voir ou entendre la sorcière, Mary soutient qu'elle ne croit pas en la sorcellerie : « Malgré les attaques répétées de la sorcière au cours de mon séjour là-bas, je ne crois toujours pas à la sorcellerie, mais je crois en l'âme des choses » (p. 26). Pourtant, la phrase suivante confirme l'envoûtement pouvant être associé au domaine de la sorcellerie ou, du moins, du magique : « C'était l'âme de ce pommier qui habitait le verger, de la même nature que celle des deux ormes, et si j'allai m'asseoir près de cet arbre à quelques reprises, c'était sans savoir qui il était et comment il m'envoûterait » (p. 26). Lorsqu'elle découvre le pommier, elle le compare aux arbres enchantés des contes pour enfants et à l'arbre du jardin d'Éden, tout en réfutant aussitôt la deuxième hypothèse, puisque selon elle, « les forces s'opposant en ce lieu n'ét[aien]t pas de l'ordre du divin et du diabolique » (p. 26). Néanmoins, nombre de fois dans le roman, les propos avancés par l'héroïne sont contredits. Le passage suivant, également reproduit sur la quatrième page de couverture, preuve qu'il s'agit de thématiques à côté desquelles il apparaît impossible de passer, en illustre un exemple :

> C'était donc à moi et à moi seule d'intervenir quand les signes avant-coureurs de l'orage les rendirent tous sourds, et je m'en veux encore de n'avoir su conjurer la mort, de n'avoir su être Dieu lorsque la foudre s'abattit sur les arbres pour emporter la fillette, et de n'avoir pas deviné quel dessein s'accomplissait alors, car seule

> une plus grande vigilance m'aurait permis d'extirper cette enfant de l'orage, comme ces anges arrachant les innocents aux périls de l'enfer et les montant aux cieux (p. 62).

Constamment Mary évoque son envoûtement ainsi que les forces surnaturelles régissant les Bois noirs tout en les niant, dans un même souffle. Lorsqu'elle se retrouve dans les bras de Hank, il lui arrive de voir la sorcière dans le verger :

> J'entrevis même la sorcière, par un après-midi de grand soleil, où je quittais le lit de Hank, qui portait un chapeau de fête, pour m'abuser, un chapeau aussi rouge que les pommes étaient rouges, pointu, un chapeau de sorcière. Elle riait de ce que nos cris étaient ridicules et je la vois encore s'enrouler sur les branches en des poses lascives et stupides, pour humilier nos corps stupides, sa coiffure enguirlandée de guingois sur le crâne pointant dans toutes les directions à la fois, pour me tourmenter, pour que je m'égare, pour que je m'éloigne de Hank, que je trouvais soudain risible avec sa casquette sale des Yankees, sa jambe trop courte et ses photos de Joe DiMaggio et de Marilyn Monroe (p. 27).

Même si elle conteste son existence, la sorcière semble posséder un grand pouvoir : elle modifie le regard que Mary porte sur Hank. Tout à coup, il n'est plus attirant, il est ridicule. Seules la réalité ou les choses que l'on admet comme étant vraies peuvent accéder à ce statut permettant la transformation des perceptions. Se développant entre une écriture dédaléenne et minotaurienne, le personnage de Mary peut toujours contester les hallucinations dont elle est la proie, les actions qu'elle pose et les pensées qui traversent son esprit transcendent sa réfutation.

Les voix des pleureuses se présentent de la même façon. Les deux narrateurs, dès leurs premiers jours dans la maison d'hôte des Bois noirs, entendent les voix qui semblent provenir de la forêt et qui résonnent sous la trappe de la cuisine menant à la

Rapport-Gratuit.com

cave de terre battue. Ces voix seront expliquées de façon rationnelle, au début, par la jeune femme :

> La première fois que j'entendis ces voix, qui n'étaient dues qu'à un défaut des lieux, où convergeaient une série de sons lointains dont la résonance aboutissait à une combinaison prenant la forme de voix plaintives, j'en cherchai immédiatement la source, ne pouvant croire qu'il s'agissait là de voix réelles et découvrant que j'étais bel et bien la proie d'une illusion due, comme je l'ai dit, à la répercussion de bruits venus de l'extérieur, que la configuration de la cave de bois et de terre battue transformait en chants imprécis de femmes (p. 56).

Mary refuse d'accepter que les voix plaintives entendues soient des voix humaines. Elle formule une série de conjectures plausibles servant à calmer la peur irrationnelle qui l'assaille. En utilisant l'expression *comme je l'ai dit*, la jeune femme insiste, pour une deuxième fois à l'intérieur d'une même phrase, sur le *défaut des lieux* et sur la *configuration de la cave*. Mary tente de rationaliser l'événement, mais c'est le langage de l'insensé qui prédomine. La phrase est particulièrement longue et reproduit davantage l'oralité du discours que l'écrit. Les idées se bousculent comme lorsque le cerveau déraille dans la panique et que même l'esprit le plus éclairé parle de façon décousue, se répète et semble incapable de mettre un terme au flot ininterrompu de paroles jaillissantes. Mary finit par se convaincre « que ces plaintes n'étaient autre chose que les vibrations d'un objet mécanique voyageant de la forêt à la cave de la maison » (p. 56). Se sentant soulagée, elle décide d'entamer avec les voix un dialogue dans le but de dédramatiser la situation vécue, de se jouer de sa peur, mais dans un même élan, Mary confie que c'était une terrible erreur :

> Je n'aurais jamais dû. Je n'aurais jamais dû, car je leur donnai un écho tangible, le mien, qui les enveloppa de cette matière même à l'intérieur de laquelle j'allais les recréer quand l'accumulation des incidents serait trop importante pour que je puisse encore m'accrocher à la logique qui m'avait d'abord démontré que mes sens m'abusaient (p. 57).

En dialoguant avec les voix, elle leur confère une certaine présence, mais n'admettra jamais qu'elles sont réelles. Après tous les événements troublants vécus là-bas, Mary mettra les voix sur le compte de sa folie, croyant les recréer elle-même. Après cette nuit passée à écouter les voix chanter, paralysée de peur dans son lit, Mary se lève sous un soleil radieux et « mesur[e] le ridicule de cette tromperie » (p. 57). Néanmoins, les voix reviennent à maintes reprises au cours de son séjour, mais la narratrice continue de s'abuser : « Je préférais croire que je pouvais affronter l'insinuation sournoise de la folie en moi et qu'aucun danger ne me guettait tant que je possédais le recours de la peur, puis de son soulagement » (p. 58). Le point de non-retour sera atteint lorsque Mary tentera de déchiffrer le message contenu dans les voix des pleureuses :

> Dès lors que je me mis en tête qu'il me fallait comprendre le message psalmodié par les voix sous le plancher, je tombai sans espoir de retour, je crois, dans cette zone où je n'avais plus de prise sur le réel et où je ne voyais le temps passer qu'à la course de plus en plus lente du soleil (p. 71).

En voulant interpréter leur message, Mary accepte, d'une certaine façon, l'existence des voix. D'un autre côté, elle affirme que la compréhension du chant pourrait arriver à « faire taire tous ces bruits qui [la] rendaient folle et à chasser la sorcière dont les membres dégingandés, semblaient couler le long du pommier sous l'effet de la

chaleur, qui faisait aussi se multiplier les mouches » (p. 71-72). En d'autres termes, la jeune femme tente d'enrayer la folie à l'intérieur même de la folie : combattre le mal avec le mal, utiliser les mêmes armes. Mais Mary ne peut que perdre et se perdre elle-même dans cette lutte.

3.3. La folie de Harry

3.3.1. L'entrée en matière de Harry

L'inspecteur Harry ne semble se définir que par son travail. Il n'a ni famille, ni amis. Il entretient une relation plus ou moins amoureuse avec Sonia, l'adjointe de son supérieur. Ses premières paroles sont les suivantes :

> C'est contre mon gré que je fus envoyé sur les lieux de deux crimes aussi atroces qu'incompréhensibles, il y a de cela trois mois, et c'est contre ma volonté que je quittai ces lieux pour revenir bercer ma hantise entre les murs de cet appartement où les plantes les plus coriaces achèvent de mourir, pendant que la poussière s'accumule sur les meubles et les étagères où David Goodies et Raymond Chandler ne sont plus que les lointains souvenirs d'une autre vie, quand je portais encore l'insigne des enquêteurs d'une des plus grandes escouades criminelles du pays (p. 111).

Dès les premières pages, ce personnage est décrit à travers la contradiction qu'il incarne. Il ne reste que très peu de l'homme qu'il était avant, un inspecteur respecté, admiré, mais surtout très rationnel, équilibré, car une autre facette se superpose à ce visage exemplaire : celle d'un homme ravagé par la peur, un être rongé par la folie. Dans l'appartement minable situé en face du Dan's Pizza, Harry enfile les verres de Jack Daniel's pour calmer l'angoisse et la douleur qu'il ressent :

> Il m'est en principe interdit de boire, mais puisque je ne tiens ni à la vie ni à l'acuité de mes facultés, l'alcool me permet au moins d'affronter les démons de l'insomnie et de recréer en moi, au centre de ma poitrine, un peu de la chaleur de cet été où l'homme rationnel que j'étais connut la passion, la folie, puis la peur (p. 112).

C'est donc l'image d'une loque qui est présentée au lecteur, un homme affaibli par un enchaînement d'événements perturbants. Alcoolique et désespéré, Harry ne tient plus vraiment à la vie. Aliéné par l'alcool, il se questionne beaucoup, mais obtient peu de réponses. Seul dans son appartement depuis trois mois, il se demande encore ce qui s'est réellement produit durant son bref séjour aux Bois noirs. Si Mary passe l'été dans cet endroit dix ans plus tôt, Harry, pour sa part, n'y séjourne que six jours. Cette différence expliquerait que, chez Mary, l'ensorcellement se produit graduellement et à travers une plus grande diversité d'éléments. La situation est différente pour l'inspecteur Harry. Comme il reste moins d'une semaine aux Bois noirs, son ensorcellement est d'autant plus fulgurant et dévastateur. Sa perception du temps en est même affectée :

> Cette relation ne dura que peu de temps, du soir de mon arrivée à celui où j'entendis pour la deuxième et dernière fois les voix des pleureuses, alors que je veillais sur la galerie, rassasié par le passage d'Élisabeth, mais j'ai l'impression qu'elle dura des mois, tant le souffle d'Élisabeth m'a ensorcelé, au point que je laissais piétiner mon enquête [...]. Un autre que moi serait peut-être remonté à la source de ces voix, convaincu qu'il était possible de trouver une réponse logique à leur formation, un autre qui aurait ressemblé à l'homme rationnel que son supérieur avait dépêché sur les lieux, victime d'un éblouissement dont il se serait moqué quelques jours auparavant [...] (p. 125-126).

Quelques jours lui semblent des mois. L'hyperbole confirme le degré d'aliénation du narrateur, totalement contrôlé et dominé. Aussi, à travers le détachement dont il fait

preuve, force est d'admettre que Harry se retrouve, par la même occasion, à établir une distance entre l'homme rationnel d'avant et le pantin ensorcelé qu'il est devenu. Il renonce à sa mission d'enquêteur, inscrivant ainsi une croix sur son identité pour s'assujettir à Élisabeth. Même si l'on retrouve aussi chez Harry l'idée que les ormes l'ont ensorcelé et qu'il entend les voix des pleureuses, sa folie et son ensorcellement se concentrent en un point précis : Élisabeth.

3.3.2. Le thème de la féminité « terrible » : analyse de la chevelure d'Élisabeth

Le premier jour de son arrivée dans la petite communauté, Harry rencontre Élisabeth sur la route de gravier, celle-là même où Mary a rencontré Hank une décennie plus tôt. Harry ressent la même impression que la narratrice, celle d'être arrivé à destination :

> Le contact étroit de ma main dans celle d'Élisabeth, qui semblait elle-même une petite fille dont les jambes avaient seulement poussé pour ne pas que sa chevelure touche le sol, me fit cependant l'effet d'une eau fraîche par cet après-midi torride, qui effaça mes appréhensions et dans laquelle je me laissai couler comme un idiot, convaincu que ma place se trouvait là, dans cet aquarium teinté de vert par l'arrière-plan de la forêt où les longs cheveux d'Élisabeth ondulaient lentement derrière son inaltérable et irrésistible sourire (p. 116).

Deux éléments retiennent l'attention dans ce passage : la chevelure d'Élisabeth et l'utilisation de l'image aquatique qui se dégage de la description de la scène. Le contact physique entre Harry et Élisabeth est comparé à l'immersion dans une *eau fraîche* dans laquelle le narrateur se laisse *couler* et les Bois noirs deviennent

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

semblables à un *aquarium teinté de vert*. La focalisation se resserre ensuite autour du personnage d'Élisabeth dont les cheveux flottent tout doucement derrière elle. La scène semble pour le moins onirique. Élisabeth se rapproche alors de la figure de la Sirène dans son élément marin, dont le chant peut vous perdre[67]. Gaston Bachelard le souligne, en raison de son mouvement, de son dynamisme, « dès qu'elle ondule la chevelure entraîne l'image aquatique[68] ». L'accent est également mis plusieurs fois au cours du roman sur l'odeur de « la chevelure d'Élisabeth, qui sentait les algues » (p. 116). Par métonymie, la chevelure d'Élisabeth devient l'eau menaçante : « [C]ar je sais qu'elle faisait partie de la conspiration et qu'elle m'avait été envoyée par les autres, comme une catin de luxe, pour que je *m'enroule* dans sa *chevelure* et me *noie* dans son *odeur d'algues* » (nous soulignons, p. 129). Élisabeth entretient également des liens étroits avec la figure de la Gorgone dont la chevelure de serpents peut vous saisir et vous étrangler. Harry le confirme, la source de sa léthargie se trouve aux Bois noirs, « à la racine des longs cheveux d'Élisabeth, qui cherchaient à *étrangler* [s]a vigilance » (nous soulignons, p. 124). Harry souligne aussi retrouver une part de sa raison lorsque la police l'éloigne des Bois noirs et le tire « des bras interminables d'Élisabeth » (p. 138), des bras de pieuvre, des tentacules qui le retiennent, qui le maintiennent dans son état de torpeur.

---

[67] Pendant qu'il fait l'amour avec Élisabeth sur le plancher de la cuisine, « un chant léger s'élèv[e] des arbres » (p. 116).
[68] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 108.

Dans un même ordre d'idées, la chevelure réfère à l'archétype du lien qui vient « surdéterminer subrepticement la chevelure, car la chevelure est en même temps signe microscopique de l'onde et technologiquement le fil naturel servant à câbler les premiers liens[69] ». Dans *Images et Symboles*, Mircea Eliade « rapproche fort justement le fil, du labyrinthe, ensemble métaphysicorituel qui contient l'idée de difficulté, de danger de mort. Le lien est l'image directe des "attachements" temporels, de la condition humaine liée à la conscience du temps et à la malédiction de la mort[70] ». Le personnage de Harry est un homme avec toutes les faiblesses qu'une telle condition implique et il est surtout mortel. Durant leur passage aux Bois noirs, ce statut d'humain périssable est mis de l'avant. Chaque narrateur réalise à un moment que pour lui, le temps passe, mais qu'il n'exerce aucune emprise sur les habitants du village. Par ailleurs, « Eliade établit [...] une importante corrélation étymologique entre "lier" et "ensorceler" : en turco-tatar *bag*, *bog*, signifie lien et sorcellerie, comme en latin *fascinum*, le maléfice, est proche parent de *fascia*, le lien[71] ». La chevelure est « l'une des principales armes de la femme[72] ». Tantôt arme de séduction qui ensorcelle le narrateur, tantôt comparée à des serpents qui tentent d'étouffer Harry, la chevelure d'Élisabeth se rattache au thème de la féminité « terrible » et fait miroiter plusieurs facettes monstrueuses d'un seul et même visage.

---

[69] *Ibid.*, p. 117.
[70] *Idem.*
[71] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 118. L'auteur souligne.
[72] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 236.

3.3.3. Hallucinations et distorsions du réel

Le délire commence insidieusement à se manifester dans les premières pages de la deuxième partie. Harry a souvent « l'impression, quand la nuit décline dangereusement vers l'aube, [qu'il va] devenir fou » (p. 151). Tout est, selon lui, « affaire de temps et de patience, de résistance à la folie » (p. 153), mais la nuit qui déclinait *dangereusement*, décline maintenant « vertigineusement » (p. 153). Rapidement, sa folie s'aggrave. Même loin des Bois noirs et de l'emprise d'Élisabeth, Harry entend toujours en rêve les voix plaintives des pleureuses qui s'élèvent dans la nuit mais, un soir, le cauchemar prend forme et pénètre la réalité :

> Je n'ai pas fermé l'œil depuis et les voix sont toujours là, qui veulent me transmettre un nouveau message, je le sais, dans une langue à laquelle je ne comprends rien et où se faufile inexplicablement la voix d'un homme, un peu rauque, qui est peut-être ma propre voix, éraillée par le tabac, ou celle que j'aurai lorsque le soleil ne s'éteindra que les quelques instants qu'il faut pour atteindre cette clairière d'où m'appellent les voix, où se trouve inexplicablement la mienne (p. 152).

Les voix l'accompagnent et la sienne semble s'être mêlée au chœur des pleureuses. Harry insiste, le phénomène est *inexplicable* et pourtant, il perdure. Subitement, la narration au *je* de Harry passe au *nous* :

> Les paysages plats bordant la route défilent à nos côtés à toute allure. J'ai mis les photos d'Alicia et de Talia sur le tableau de bord, pour qu'elles puissent admirer ce décor et s'enivrer du vent de janvier qui fait voler leurs nattes, petits membres dégingandés de guignols, autour de leurs visages rougis par le froid, ravis par la lumière se réfractant sur la neige étincelante et sur leurs yeux pervenche. Nous roulons maintenant depuis deux heures, et depuis deux heures, je leur raconte en un long soliloque, [...], que je suis enfin prêt à dévaster le monde et à décrocher la lune, [...], ce qui fait rire Talia, d'un rire cristallin qui se répercute dans l'étroit

> habitacle de la voiture, ce qui fait s'esclaffer Talia, dont les hoquets se conjuguent aux miens [...] (p. 155).

Depuis le début de la deuxième partie, Harry se contentait de parler aux photos des fillettes. Il sentait qu'il perdait peu à peu la tête, mais lorsqu'il effectue cette transition du *je* au *nous* et qu'il matérialise les fillettes, la folie atteint son apogée. Mais Harry s'explique la situation d'une tout autre façon. Il considère davantage qu'il a « sombré dans une lucidité telle qu'elle en est devenue insupportable » (p. 155) et non pas qu'il glisse dans des abîmes de plus en plus profonds.

Harry décide alors d'aller rencontrer Mary à l'asile psychiatrique où elle est internée depuis dix ans. L'établissement est ironiquement appelé l'hôpital Sainte-Élisabeth, ce qui lui apparaît d'abord comme étant « de mauvais augure » (p. 162), mais cette rencontre est essentielle, puisque ce n'est qu'après avoir rencontré Mary qu'il comprendra enfin que c'est lui l'assassin d'Alicia. Pour cette rencontre importante, Harry affirme laisser Talia et Alicia à l'hôtel et apporte seulement les photos les représentant. L'action de Harry revêt un double sens. D'une part, cela confirme que le narrateur a complètement perdu l'esprit puisqu'il rend de cette façon ses hallucinations plus vraies que la réalité. Il y a maintenant une distinction entre la représentation des fillettes sur les photographies et les fillettes elles-mêmes, matérialisées dans l'esprit de Harry. D'autre part, il serait également possible de voir dans ce stratagème les derniers vestiges de la rationalité de Harry. En se rendant à l'asile pour interroger Mary, il réintègre la peau de son « personnage » d'inspecteur.

Il « enfile » sa raison comme un costume, dans le but de se créer un semblant de contenance. Mais toute cette mascarade sera vaine. Rapidement, Harry laisse « tomber [s]a gueule de flic » (p. 164) et s'expose dans toute sa fragilité à Mary qui sait pourquoi il se trouve là et ce qu'il cherche, l'ayant elle-même cherché pendant des années : la vérité. Contrairement à ce qu'il avait pensé, Harry ne prononcera pratiquement pas un mot; c'est Mary qui parlera pendant des heures, pour lui raconter ce qu'elle a vécu aux Bois noirs. Hébété, sous le choc des révélations de cette femme, Harry retourne à son hôtel et constate que les gamines sont parties. Harry s'enivre depuis bientôt « cinq ou six jours » (p. 166) dans sa chambre d'hôtel quand, soudain, les deux mouches dont lui a parlé Mary à l'asile se métamorphosent en petites Talia et Alicia :

> Je me souviens toutefois qu'elle m'a parlé de deux mouches, [...] de deux petites mouches de rien du tout pour lesquelles je me suis pris d'une immense tendresse et que j'appelle parfois Alicia et Talia, quand je lape avec avidité les dernières gouttes de la bouteille de Canadian Club, tout en essayant d'attraper Alicia, qui tournoie près de mon oreille, puis Talia, qui se frappe aux vitres où elle rebondit dans un petit bruit sec interrompant momentanément son bourdonnement.

Complètement coupé du monde extérieur et de la réalité, Harry n'entretient qu'une relation avec sa bouteille, ce qui ne fait qu'aggraver son délire. Ses pensées semblent de plus en plus difficiles à contrôler. Les bruits qui l'assaillent de toutes parts lui font perdre le contrôle de la même façon que Mary :

> Elles continuent de bourdonner, de voleter sous le plafonnier jauni à travers lequel se dessine l'ombre d'autres mouches ayant succombé à l'attrait de la lumière, parmi le chœur des pleureuses et le bruit incessant des voitures, jusqu'à ce que je devienne fou et abatte sur

Rapport-Gratuit.com

> elles la bible que j'ai trouvée dans un tiroir et où leurs petites têtes écrasées forment des taches poisseuses que je m'empresse d'essuyer avec une immense tendresse, à l'aide du mouchoir de papier servant à sécher mes larmes brûlantes (p. 168).

Le bourdonnement des fillettes, le chant des pleureuses et le bruit des voitures forment un vacarme représentant le tumulte dans sa tête. Jour après jour, Harry poursuit les fillettes avec sa bible, les écrase puis, les gamines au corps de mouche se redressent et recommencent leur petit jeu. Cet extrait illustre parfaitement bien les meurtres rituels qui se produisent aux Bois noirs, selon un rythme périodique. Les sacrifices ne cesseront jamais; ils sont toujours à recommencer. Prenant en quelque sorte conscience de cet état de fait, Harry décide de mettre un terme lui-même à ce cycle maléfique. Il enlève la petite Maria, croyant qu'elle est la prochaine victime émissaire qui devra être sacrifiée lors de son dixième anniversaire. Le chiffre dix symbolise la totalité, l'achèvement. Dix est le nombre « du retour à l'unité[73] ». Il est à la fois l'un et le multiple. Il n'est pas étonnant de constater, « dans ces conditions, que dix puisse exprimer aussi bien la mort que la vie, leur alternance, ou plutôt leur coexistence, étant liée à ce dualisme[74] ». Harry est bien déterminé à éliminer la mort de l'équation sur laquelle reposent les Bois noirs. En l'arrachant à la communauté, en l'amenant loin d'Élisabeth qu'il croit être sa mère, le narrateur assure sa revanche et cherche à se racheter de l'épouvantable crime qu'il a commis : « Maria est mon enfant, que j'ai prise à Élisabeth en échange d'Alicia » (p. 191).

---

[73] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 359.
[74] *Idem.*

Apparaît alors un nouvel Harry. Il cesse de boire, se fait passer pour mort dans les journaux et prend un avion avec la petite Maria aux yeux pervenche, qu'il a kidnappée sans que personne s'en aperçoive. Dans la petite maison louée au bord de la mer, quelques jours passent et le narrateur semble plus heureux que jamais dans son nouveau rôle de père. Harry choisit la date du 28 août pour fêter les six mois de Maria, présupposant qu'elle doit avoir vu le jour aux Bois noirs, vers la fin février. Cette date correspond également au jour où, un an auparavant, Harry soulevait l'anneau de fer rouillé de la trappe de la cuisine et découvrait le corps d'Alicia et le squelette de Talia. Mais il y a un défaut dans l'engrenage. Harry sent que quelque chose ne tourne pas rond :

> Depuis quelques jours, ma mémoire s'embrouille, *je crois*, cherchant à se conformer aux multiples circonvolutions du temps qui s'y superposent, et *je ne sais qu'en penser*, car je ne me suis jamais senti aussi serein, aussi vivant et lucide [...]. L'apparition de cette bouteille est toutefois la preuve que je suis victime de distractions passagères, que mon esprit s'égare dans certains replis du temps, ou que nous ne sommes plus seuls (nous soulignons, p. 197).

Malgré l'apparence de rationalité de son discours, la démence cherche à se révéler. Harry hésite; il avance des hypothèses caractérisées par l'incertitude. Niant une fois encore son aliénation, il croit qu'il n'est plus seul. Il pense qu'Élisabeth est revenue prendre la petite Maria pour la ramener aux Bois noirs. L'hypothèse qu'il retient relève de la paranoïa. La folie reprend le dessus, pense le lecteur. Mais la folie n'est jamais partie. Elle s'est jouée de Harry, tout comme elle s'est jouée du lecteur. Harry est seul. Face à la mer, il n'a plus qu'un désir : mourir.

Conclusion

Comme on peut le constater, il n'y a pas préséance d'une écriture dédaléenne sur l'écriture minotaurienne dans *Le ravissement*. Au contraire, l'incessant va-et-vient entre les deux formes d'écriture, l'échange permanent lui confère plutôt force et originalité. De la négation des phénomènes à l'affirmation de ceux-ci, autant les stratégies du *cogito* que celles du *cogitor* se manifestent à travers les voix des pleureuses et les différentes hallucinations dont Mary et Harry sont victimes. Que la folie soit affirmée, niée, construite et déconstruite importe peu. Même à l'insu des personnages, elle s'insinue dans chacune des pages. Puissant arachnide, la folie tisse sa toile entre chacun des mots, des thèmes développés, des symboles et des images utilisés, et déploie, par le fait même, un autre monde duquel surgit le Sens dont parle André Siganos.

CONCLUSION

Nous avons tenté, tout au long de ce mémoire, de distinguer le mythe du labyrinthe et l'imaginaire labyrinthique. Le mythe du labyrinthe crétois est le mythe fondateur, celui qui relève du vrai et du sacré. Mais au fil des années, le mythe a su se transformer et déployer ce que nous avons défini comme étant l'imaginaire labyrinthique. Même en se transformant, en se métamorphosant, la portée ontologique du mythe ne disparaît pas : « Si la logique du mythe est celle de l'imaginaire, la logique de l'imaginaire est de s'emparer du mythe et de le phagocyter. D'en faire son matériau, le soumettant à toutes sortes de torsions et de projections[75] ». Dans ce contexte, la destruction s'avère créatrice : le sens se renouvelle, se régénère. La figure du labyrinthe saisie par la notion d'engramme narratif d'André Siganos nous a permis de prendre en compte les traits caractéristiques du mythe tout en les réinvestissant

[75] Bertrand Gervais, « Le labyrinthe de l'oubli. Fondements d'un imaginaire », *Figura*, *op. cit.*, p. 19.

dans une perspective plus littéraire, afin d'en étudier les implications et les significations.

Bertrand Gervais mentionne que, bien qu'il soit possible d'élaborer l'historique de la figure du labyrinthe ainsi que son évolution à travers le temps, « ce n'est jamais qu'à la lumière de notre conception du labyrinthe, qu'en fonction de nos structures interprétatives que le reste est investi[76] ». En ce sens, l'imaginaire est toujours d'actualité et le labyrinthe est l'une des meilleures figures pour en rendre compte. Tara Collington va aussi en ce sens lorsqu'elle définit le chronotope du labyrinthe. Elle explique que, dans l'écrit labyrinthique, l'avant-texte est impossible à saisir et qu'il ne demeure qu'une « vision du réel qui est minée et figée dans "l'ici-maintenant"[77] ». Nous voilà plongé au cœur même du texte labyrinthique :

> [...] nous constatons que la narration a une fonction analogue aux couloirs du labyrinthe : elle comporte des voies sinueuses qui ne suivent pas de trajectoire prévisible, puisque nous n'avons jamais l'impression d'avoir atteint un but visé (point culminant de l'histoire). L'intrigue correspond au gros plan du labyrinthe : nous pensons pouvoir la reconstruire à partir des indices textuels, mais tout ce que nous réussissons à établir, c'est notre propre vision/version de l'histoire[78].

Le héros du chronotope du labyrinthe devient en quelque sorte un homme générique sur lequel nous projetons les incertitudes d'une époque. Que laissent apparaître Mary et Harry dans le roman d'Andrée A. Michaud? Qu'est-ce donc que la traversée du

---

[76] *Ibid.*, p. 18.
[77] Tara Collington, Tara, *Lectures chronotopiques : Espace, Temps et genres romanesque, op. cit.*, p. 218.
[78] *Idem.*

labyrinthe? Jacques Attali apporte un des éléments de réponse[79]. Il conclut que la réflexion sur le labyrinthe est d'abord et avant tout une réflexion sur l'espace : l'espace du corps et l'espace de l'identité. En ce sens, le labyrinthe est toujours double; il est possible de permuter mur et chemin. Il illustre un périple, un voyage, une initiation. Son principal motif est la quête et elle est conduite, paradoxalement, par une déambulation, une errance et, bien souvent, la folie. D'un autre côté, le labyrinthe éclaire également une réflexion sur le temps. Nous avons vu que dans *Le ravissement*, la temporalité ne progresse pas de façon vectorielle; au contraire, elle s'enroule et se déroule sous nos yeux en multipliant les variations symétriques et parallèles. Le temps et l'espace ouvrent de nouvelles dimensions en devenant *spiralaires*, et l'écriture ne peut faire autrement qu'épouser la courbe déployée par cette nouvelle spatio-temporalité. Le labyrinthe des Bois noirs amène inexorablement cette nouvelle relation entre l'espace et le temps : ils finissent par se confondre, par s'imprégner l'un et l'autre. André Siganos soulève également la problématique de l'espace-temps relative aux écrits labyrinthiques :

> Dans la plupart des cas, les textes "labyrinthiques" se livrent à une représentation paradoxale et contradictoire du temps et de l'espace, installent d'emblée, ou au fil du récit, un degré très fort d'énigmaticité, dû à des relations spatio-temporelles confuses ou incompréhensibles, à une déréalisation partielle ou complète du monde représenté, déréalisation elle-même induite par un réel non hiérarchisé, par des procédés de mise en abyme et de spécularité, par la mise en scène de personnages "transparents", dont l'épaisseur est d'autant moins sensible que le cheminement auquel

[79] Consulter à ce sujet : Jacques Attali, *Chemins de sagesse ; traité du labyrinthe*, Paris, Fayard, 1996, 235 p.

> ils sont contraints ne leur permet pas autre chose qu'une crise identitaire[80].

Les relations spatio-temporelles des textes labyrinthiques sont ressenties comme étant étranges tantôt par le héros, tantôt par le lecteur, tantôt par les deux. *Le ravissement* insiste parfois tellement sur cette dimension que le récit policier réaliste chevauche le récit fantastique, brouillant et redéfinissant, par la même occasion, les limites des genres. La thématisation de la folie entre également en jeu en brouillant les frontières parfois ténues entre raison et délire.

En somme, nous avons démontré que la spatio-temporalité développée dans *Le ravissement* participait d'une part au déploiement d'un imaginaire labyrinthique et, d'autre part, à la thématisation de la folie. En effet, nous avons vu que les espaces clos s'inscrivaient dans un registre des profondeurs et, par l'enfermement spatial qu'ils constituaient, renvoyaient à la folie des narrateurs. Par son caractère répétitif, le temps à l'œuvre, dans ce roman, thématise également la folie puisqu'il anéantit toute possibilité, pour les personnages, de s'ancrer dans le réel. Nous avons également relevé l'omniprésence du sacré qui s'est révélé autant dans les espaces que dans le temps. Ainsi, nous avons pu démontrer que *Le ravissement* était auréolé d'un certain mysticisme et d'un questionnement sur l'origine. Pour toutes ces raisons, nous avançons que *Le ravissement* propose un questionnement d'ordre anthropologique sur

---

[80] André Siganos, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, *op. cit.*, p. 64-65.

l'Homme et sur sa violence. L'écriture archaïque d'André Siganos suggère des voies intéressantes dont nous avons tenté d'esquisser les contours.

D'ailleurs, commentant la théorie de Siganos, Gilbert Durand affirme que l'écriture d'aujourd'hui serait tout à la fois *archaïque* et *archaïste* :

> archaïque en ce qu'elle montrerait par toute une série de traits [...] qu'elle emprunte sa démarche aux récits les plus anciens, "archaïste" en ce qu'elle souligne par ces traits mêmes combien elle est soumise à la nostalgie d'un archaïque bien plus lointain encore que ne le suppose la parole mythique, puisque cette nostalgie paraît renvoyer à ce moment hypothétique, pathétique, rêvé et essentiel où l'homme *sans langage* n'était pas encore cet être "coupé" dont parle Paul Ricoeur[81].

Cette littérature du retournement, du regard vers l'arrière, témoigne peut-être à la fois d'un certain désenchantement de notre époque, mais également d'un (ré)enchantement rendu possible par la réappropriation et la métamorphose du sacré et du mythe. Malgré l'intérêt de toutes ces pistes, quelque chose de plus viscéral encore se dégage de la conception du monde présentée chez Andrée A. Michaud. Nous pensons que cela concerne la relation entre l'œuvre et le lecteur contemporain que nous sommes. Car *Le ravissement* s'impose autant pour les fillettes, Talia et Alicia, pour les narrateurs, Mary et Harry, que pour le lecteur. Ce dernier est tout entier ravi, subjugué, porté par ce roman dont les profondeurs, même au terme de ce travail, nous paraissent abyssales et encore pleines de mystère.

---

[81] André Siganos, « Écriture et mythe : la nostalgie de l'archaïque » dans Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, *op. cit.*, p.112.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

MICHAUD, Andrée A., *Le ravissement*, Québec, L'Instant même, 2001, 213 p.

Études sur Andrée A. Michaud

CAMPION, Blandine, « Par des chemins déroutants », *Lettres québécoises*, n° 104, 2001, p. 36-37.

CORRIVEAU, Hugues, « Andrée A. Michaud, Jean Yves Collette, Linda Amyot », *Lettres québécoises*, n° 126, 2007, p. 22-23.

CORRIVEAU, Hugues, « Tourments et lieux de mystère », *Lettres québécoises*, n° 117, 2005, p. 19-20.

COSSETTE, Josiane, *Signes de l'autre : altérité et perception spatio-temporelle dans* Portraits d'après modèles *d'Andrée A. Michaud*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2003, 106 p.

COUTURE, François, « Andrée A. Michaud : complice du destin », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 3, n° 1, 2006, p. 36-38.

FOURNIER, Danielle, « Le silence assourdissant de l'âme », *Spirale*, n° 201, 2005, p. 21-22.

LACHAUSSÉE, Catherine, « Andrée A. Michaud : mémoires sous observation », *Nuit blanche*, n° 69, 1997, p. 107-112.

LETENDRE, Daniel, « S'aliéner pour survivre : folie et sacrifice dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert et *Le Ravissement* d'Andrée A. Michaud », dans Martine-Emmanuelle Lapointe et Karine Cellard (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 245-261.

MERCIER, Martin, « Les vertiges de la mémoire : *Cette petite chose* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 84, 1997, p. 15-17.

MICHAUD, Andrée A., « À la recherche du jardin de Combray », *Nuit blanche*, n° 80, 2000, p. 8-9.

OUELLET, Pierre, « Impetus », *Spirale*, n° 228, 2009, p. 26-27.

OUELLET, Pierre, « L'émissaire des pleureuses », *Spirale*, n° 184, 2002, p. 10-11.

Ouvrages théoriques et méthodologiques

ARCHIBALD, Samuel, Bertrand GERVAIS et Anne-Marie PARENT, « L'imaginaire du labyrinthe », *Figura*, vol. 6, 2002, 150 p.

ATTALI, Jacques, *Chemins de sagesse ; traité du labyrinthe*, Paris, Fayard, 1996, 235 p.

BOUCHER, Monique, *L'enfance et l'errance pour un appel à l'autre. Lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960-1990)*, Montréal, Nota Bene, 2005, 320 p.

BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1975, 248 p.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, 294 p.

CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, PUF, 1963, 246 p.

CHAUVIN, Danièle, André SIGANOS et Philippe WALTER, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, 372 p.

COLLINGTON, Tara, *Lectures chronotopiques : Espace, temps et genres romanesques,* Montréal, XYZ Éditeur, 2006, 264 p.

CROUZET, Michel, *Espaces romanesques*, Paris, PUF, 1982, 246 p.

DORION, Gilles, « L'espace et ses trajets psychologiques », *Québec français*, n° 109, 1998, p. 66-69.

DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, 253 p.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, 537 p.

Rapport-Gratuit.com

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, 182 p.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2002, 185 p.

ÉMOND, Maurice, « Les approches thématique et mythocritique », *Québec français*, n° 65, 1987, p. 88-91.

ÉMOND, Maurice, *Le récit fantastique québécois comme fil d'Ariane*, Québec, Nota Bene, 2000, 212 p.

ÉNIA, Cézar, « La dimension historique du sacré et de la hiérophanie selon Mircea Eliade », *Laval théologique et philosophique*, vol. 62, n° 2, 2006, p. 319-344.

FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 349 p.

FOUCAULT, Michel, *Folie et déraison : Histoire de la folie à l'Âge classique*, Paris, Plon, 1971, 308 p.

GERVAIS, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli, violence. Logiques de l'imaginaire, tome II*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 207 p.

GERVAIS, Bertrand, « Le labyrinthe de l'oubli. Fondements d'un imaginaire », *Figura*, vol. 6, 2002, 66 p.

GERVAIS, Bertrand, « L'effacement radical, Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 63-72.

GIRARD, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, 298 p.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, 534 p.

LINTVELT, Jaap, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, Québec et Paris, Éditions Nota Bene et l'Harmattan, 2000, 306 p.

LORD, Michel, *La Logique de l'impossible. Aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, 360 p.

NADEAU, Amélie, *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire. L'univers musical dans les chroniques du Plateau Mont-Royal de Michel Tremblay et l'Oratorio de Noël de Göran Tunström*, Montréal, Imaginaire/Nord, 2005, 148 p.

PONNEAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, CNRS, 1987, 355 p.

QUÉTEL, Claude, *Histoire de la folie : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallendier, 2009, 619 p.

RAJOTTE, André, « Le mythe en littérature », *Nuit blanche*, n° 83, 2001, p. 8-9.

RAYMOND, Charles, *Le vocabulaire de René Girard*, Paris, Ellipses, 2008, 108 p.

ROUART, Marie-France, *Les structures de l'imagination*, Paris, Éditions Publibook, 2008, 313 p.

SANTARCANGELI, Paolo, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, Paris, Gallimard, 1974, 430 p.

SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993, 158 p.

SIGANOS, André, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999, 238 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, 206 p.

THOMAS, Joël, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipse, 1998, 319 p.

TREMBLAY, Victor-Laurent, *Au commencement était le mythe*, Ottawa et Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, 362 p.

VIAU, Robert, *Les fous de papier : l'image de la folie dans le roman québécois*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989, 373 p.

WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, 265 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le Sacré*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981, 127 p.

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Autres

AZIZA, Claude (dir.), *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires,* Paris, Nathan, 1978, 203 p.

BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 1436 p.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1060 p.