

LE MONSTRE, L'ÉTRANGER ET DIONYSOS :

Une représentation sociale dans *La trilogie de Mallaig* de Diane Lacombe

Camille Contré

MÉMOIRE SOUMIS À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES

COMME EXIGENCE PARTIELLE POUR L'OBTENTION

DU

GRADE DE MAÎTRE ÈS ARTS (M.A.)

Programme de maîtrise en études françaises

Université York

Toronto, Ontario

Avril 2017

© Camille Contré, 2017

RÉSUMÉ

Cette étude a pour but d'analyser l'évolution du monstre d'autrefois en monstre moderne au sein de la société dans *La trilogie de Mallaig* de Diane Lacombe : *La châtelaine de Mallaig*, *Sorcha de Mallaig* et *L'hermine de Mallaig*. Une étude sociale et mythologique a démontré comment la société interagit avec cet être qui bouleverse le microcosme. La figure de l'étranger et Dionysos sont essentiels au désordre social, au chaos. Le processus victimaire, qui comporte les étapes de la transgression, de la crise, de la réparation et de la rédemption, a permis de comprendre que la société désire retrouver l'ordre perdu par la présence de l'étrange monstre dionysiaque.

ABSTRACT

The objective of this study is to analyse the evolution of erstwhile monster into modern monster within the society in *La trilogie de Mallaig* of Diane Lacombe: *La chatelaine de Mallaig*, *Sorcha de Mallaig*, and *L'hermine de Mallaig*. A social and mythological study has demonstrated how society interacts with this creature who shatters the microcosm. The figure of the stranger and Dionysus are essential to social disorder, to chaos. The victimization process, which includes the steps of transgression, crisis, reparation, and redemption, has made it possible to understand that society wishes to re-establish the order that it once lost by the presence of the strange Dionysian monster.

*À mes grands-parents,
Louise Perrault et Gilles Contré*

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude à ma directrice, Marie-Hélène Larochelle, pour sa disponibilité, sa patience et ses encouragements qui arrivaient toujours à point nommé. Pendant nos rencontres, vous avez su alimenter ma fascination morbide pour la violence. Merci mille fois.

Je voudrais témoigner ma reconnaissance à mon directeur, Jean-Pierre Thomas, pour m'avoir initié à la mythocritique et, plus particulièrement, au mythe de Dionysos. Votre soutien dans cette démarche m'a empêché d'abandonner.

Et, enfin, un immense merci à ma famille qui a dû supporter mes sautes d'humeur et mes interminables explications que vous décriviez « incompréhensibles ».

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	ii
Dédicace.....	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières.....	v
Introduction	1
État de la question	6
Approches théoriques et méthodologie	12
Chapitre 1 : Le physique de la transgression.....	15
1. La tératologie	15
2. Les maladies.....	22
3. Le corps meurtri.....	32
Chapitre 2 : Les abus sexuels : « passage » presque obligé	43
1. Le dégoût de soi et des autres	44
2. L'inceste.....	51
3. La honte	60
Chapitre 3 : La réparation par la violence domestique.....	69
1. La représentation de la violence domestique	69
2. Les victimes	79
3. Les agresseurs	88
Chapitre 4 : La parole méchante ou la rédemption.....	100
1. La menace de l'étrangère : la parfaite victime.....	101
2. La furie des agresseurs.....	109
3. Le retour à la normale	117

Conclusion	123
BIBLIOGRAPHIE	128
Annexe.....	134

Introduction

Ce travail portera sur la pluralité des formes que peut prendre le mal social dans la paralittérature québécoise. La méchanceté et la monstruosité semblent être un leitmotiv des œuvres populaires du XXI^e siècle au Québec qui ont pour but d'offrir au lecteur un divertissement dont il est friand : la romance. Or ces ouvrages à l'eau de rose ne peuvent exister sans la présence d'un sujet un peu plus cru : le mal, les vices, bref les abominations sociales. Ce choix s'explique simplement par le fait que la méchanceté de cette paralittérature se concrétise par l'amour des personnages. Les romans historiques constituent également ce champ littéraire qui témoigne du goût du lecteur de voyager dans le temps en ouvrant un roman. Ce retour du passé, plusieurs stéréotypes refont surface. Le Moyen Âge est privilégié par les auteurs contemporains qui cherchent à dépeindre la violence qui est, de manière systématique et erronée, associée à cette époque. La cruauté des mœurs, la saleté, les multiples guerres et le décor noir tendent à conforter la vision que le lecteur a de cette époque.

Le corpus choisi a été publié chez VLB éditeur. Cette maison d'édition québécoise possède un vaste éventail de publications, des romans populaires aux essais politiques. Nous avons décidé d'analyser les romans de *La trilogie de Mallaig* : *La châtelaine de Mallaig*, *Sorcha de Mallaig* ainsi que *L'hermine de Mallaig*¹. Il s'agit d'une œuvre paralittéraire de Diane Lacombe, qui a paru au début des années 2000. Les romans de cette auteure de Trois-Rivières n'ont pas été étudiés par le milieu universitaire, alors qu'elle a connu un succès éditorial au Québec et à l'international. Le premier tome (*CM*) s'est vendu, en France, à plus de 110 000 exemplaires, ce qui est considérable pour une œuvre littéraire publiée au Québec². Ces romans ont d'ailleurs été traduits en allemand, en espagnol et en tchèque. Au total, plus d'un demi-million d'exemplaires ont été vendus. L'intérêt de notre mémoire se concrétise par notre désir de combler un vide critique dans les travaux universitaires. Nous nous pencherons sur la pluralité des formes du mal/monstre afin de découvrir quelles en sont ses origines.

¹ Dorénavant, les romans de notre corpus seront identifiés dans le corps du texte par les abréviations *CM* pour *La châtelaine de Mallaig*, *SM* pour *Sorcha de Mallaig* et *HM* pour *L'hermine de Mallaig*. Nous désirons spécifier que l'ordre de publication des romans sera suivi dans notre travail (*CM*, *SM* et *HM*). Ainsi, nous ne suivons pas la chronologie du récit (*HM*, *CM* et *SM*).

² Diane Lacombe, *Diane Lacombe : romancière historique*, [en ligne] <http://www.dianelacombe.ca/auteur> (28 février 2017).

Le temps de l'histoire et de l'auteure n'étant pas les mêmes, il semble intéressant de dégager les diverses formes que peut prendre le monstrueux pour les personnages des romans et pour le lecteur contemporain. La figure du dieu Dionysos prend ici son importance en raison de la dualité et de l'altérité qui le caractérisent. En tant qu'instigateur de la transgression sociale, il crée le désordre. Ce dieu étranger tente de métamorphoser la communauté, mais son visage change à la manière de celui du monstre. Est-ce que sa venue est toujours synonyme de violence ? Pour reprendre les propos de Jean-Pierre Vernant,

[t]out ce qui, en [Dionysos], est exaltation de la joie, du plaisir, du vin, de l'amour, de la vitalité, toute cette exubérance débridée orientée vers le rire et la mascarade, cette déviance, non en direction d'une pureté ascétique, mais d'une communion avec la nature sauvage, il faudra en faire, vaille que vaille, [...] le résultat d'une « acculturation » par la Grèce de ce qui n'était pas grec, une altération secondaire par rapport au dionysisme et originel, celui du Dionysos thrace.³

On ne peut guère dissocier le mal social de Jean-Jacques Rousseau. En effet, ce philosophe du siècle des Lumières est l'un des premiers à se pencher sur la question de la monstruosité sociale. Dans son essai *Du contrat social*, il se demande si l'Homme est fondamentalement bon ou mauvais, s'il naît mauvais ou s'il le devient. Marc Angenot a écrit que « le *Monstre moral* est la figure dominante des représentations sociales du XIX^e siècle.⁴ » Il reprend en fait l'hypothèse édiflée par Michel Foucault lors du colloque *Les anormaux*⁵. Il est possible de rattacher les figures du monstre/mal, d'Angenot et de Foucault, que nous tenterons de *dé-montrer* dans l'œuvre de Lacombe. En effet, le mal n'est pas chose du passé puisqu'il se transmute de génération en génération dans les discours. Ainsi, chaque siècle connaît son lot d'anormalités sociales construites par les figures d'autorité. Marie-Hélène Larochelle confirme l'idée que « le discours collectif génère du monstrueux.⁶ » Ce « discours collectif » n'est autre que celui de la masse apeurée par l'autre, l'étrange, l'anormal. C'est dans cette optique que la figure de Dionysos sera importante. En tant qu'étranger, ce dieu provoque le chaos au sein de la société. La violence qu'il engendre est typique du désir de la communauté de rétablir l'ordre social. Le retour à la normale n'est possible que par le sacrifice, qui ne se réalise pas uniquement par le meurtre d'un individu, puisque cela

³ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *L'Homme*, tome 25, n° 93, 1985, p. 35.

⁴ Marc Angenot, « “Monstres en soutane” et autres figures du monstre moral en France avant 1914 », in Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Monstres et Monstrueux littéraires*, Québec, Éd. Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 141.

⁵ Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au collège de France. 1974-1975*, Paris, Éd. Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999.

⁶ Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Éd. Presses de l'Université de Laval, 2008, p. XVI.

sert à canaliser la violence de la société. Une victime, un bouc émissaire est choisi par la communauté afin d'apaiser les violences intestines.

En ce qui concerne Dionysos, il existe de nombreuses études à son sujet. Certains chercheurs se sont penchés sur son mythe en particulier. Le livre *Dionysus : Myth and Cult* de Walter Otto est une recension du mythe originel et de ses représentations dans les arts à l'époque de la Grèce Antique. Caroline Houser dans son étude *Dionysos and His Circle : Ancient through Modern* et Karl Kerényi avec son livre *Dionysos : Archetypal Image of Indestructible Life* font de même. Ces trois chercheurs ne se sont intéressés qu'au récit mythique de Dionysos. Ces études serviront pour distinguer les thèmes qui sont rattachés à cette divinité. D'un autre côté, plusieurs sociologues ont appliqué ces thèmes à la société, comme c'est le cas de Michel Maffesoli. Des anthropologues, tel que René Girard, ont analysé l'humain en fonction de caractéristique typiquement dionysiaque. Dionysos devient plus qu'un simple dieu. Ce qui le caractérisait est maintenant associé au comportement hors norme et étrange de l'Homme ou encore à ce qui perturbe l'ordre social. Les études des mythologues et des sociologues seront utiles à notre analyse afin de repérer les traces du mythe de Dionysos dans notre corpus ainsi que la manifestation de cette divinité chez les personnages.

Bien que le mal social ait énormément été étudié, on ne l'a pas véritablement analysé dans le domaine de la paralittérature québécoise. L'apport universitaire quant à la critique du mal social dans la littérature québécoise a trait aux œuvres de Nelly Arcan, d'Anne Hébert et de Réjean Ducharme. En raison de la surexposition de leurs romans dans les travaux critiques, nous ne considérons guère leurs œuvres comme de la littérature populaire. De cette façon, notre travail sur *La trilogie de Mallaig* pourra réactualiser l'étude du mal social dans un champ littéraire contemporain québécois tout en comblant un vide évident de la paralittérature dans les travaux des universitaires.

Cette trilogie s'intègre autant dans une littérature contemporaine que médiévale. En effet, la trame se déroule aux XIV^e et XV^e siècles et de nombreux éléments qui ont trait au sujet d'analyse découlent des valeurs de cette période de l'Histoire. La littérature du Moyen Âge regorge de monstres, de créatures imaginaires et de problèmes moraux par rapport à la société. Les auteurs de cette époque essayaient tant bien que mal d'intégrer dans leurs écrits des valeurs moralisantes

quant à la société. Certains écrivains, comme Ambroise Paré dans *Monstres et prodiges*, ont essayé d'expliquer la cause de certaines monstruosité, tant physique que mentale. Bien que Paré ait écrit au XVI^e siècle, il est possible de rattacher ses « hypothèses » à celles du Moyen Âge. D'autres auteurs de cette époque se sont plutôt tournés vers les romans ou même le théâtre – comme c'est le cas pour la pièce *Le jeu d'Adam* – afin d'explorer les formes d'anormalité de la société et d'un individu. Puisque notre corpus est une histoire à ambition historique, nous croyons qu'il est essentiel de comparer la figure de l'étranger médiéval à l'étranger contemporain, de voir l'évolution du comportement typiquement dionysiaque chez les personnages.

Le choix du corpus est influencé par l'intérêt florissant des romans contemporains dont la trame se situe dans un univers moyenâgeux, tel que *Les piliers de la Terre* de Ken Follet. Le but de cette littérature populaire est de divertir le lecteur en lui donnant l'impression de recevoir une leçon d'Histoire. *La trilogie de Mallaig* se présente comme une œuvre romanesque à caractère historique. Le pays où l'action se déroule possède également son importance pour le choix de notre corpus. L'Écosse apparaît comme une région exotique en raison de son héritage celtique, plus particulièrement en ce qui a trait au folklore. La saga de Diana Gabaldon, *Le chardon et le tartan* situe également son action principale dans les Highlands écossais. Cette immense œuvre littéraire a été l'objet d'une adaptation télévisuelle en 2014. La série *Outlander : Le chardon et le tartan*, dont Caitriona Balfe et Sam Heughan sont les principaux interprètes, met de l'avant la culture celte : le gaélique (langue parlée par les Celtes d'Écosse), les croyances et les superstitions (légendes), les mœurs et les conflits entre clans. Tous ces éléments sont également présents dans *La trilogie de Mallaig*, ce qui montre l'intérêt de cette culture ô combien fascinante, car mystérieuse. L'engouement pour le peuple gaélique du Nord de l'Écosse a repris de l'aile grâce à la médiatisation d'*Outlander : Le chardon et le tartan*. Il est à propos que nous ayons choisi d'aborder cette trilogie de Lacombe qui s'imbrique parfaitement dans le genre des romans à ambitions historiques dont la trame se situe en Écosse médiévale. Le folklore celte fait de temps à autre son apparition dans notre corpus au point où nous avons jugé utile d'y faire référence lorsque le contexte s'y prête.

Le monstre est à la base perçu comme celui qui se différencie des autres par une caractéristique physique ou un comportement hors norme. L'altérité et la marginalité de l'étranger, de Dionysos, nous incitent à nous pencher sur l'évolution de cette figure mythique, passant du stéréotype et du

cliché de la monstruosité physique à la figure du monstre contemporain et moderne. Ainsi, l'anormalité du corps humain, qui reprend ici les idéologies médiévales, se positionne en tant que première apparition du monstre. La perfection physique témoigne de l'importance de correspondre aux valeurs de la société. Les abus sexuels ouvrent la voie vers une modernisation du monstre corporel. Le corps laisse la place à l'esprit et aux violences domestiques. Abomination morale, le criminel de la sphère privée prend le devant de la scène. Lorsque cette violence « privée » ne suffit plus, le monstre moral se tourne vers les propos haineux et les invectives.

État de la question

Définir le monstre se révèle un véritable défi, car cet être revêt de multiples formes. Aristote affirme que « [l]e monstrueux est contre nature, non pas contre la Nature prise absolument, mais contre le cours le plus ordinaire de la Nature.⁷ » Pour lui, toute espèce vivante – plante, animal et humain – qui ne ressemble pas à ses parents ou qui a « quelque chose de trop ou quelque chose de moins⁸ » est un monstre. Aristote affirme donc que l’anormalité physique est essentielle pour que cet être existe. Dans cette définition, ce philosophe grec rejette toute implication d’origine divine dans la création du monstre. Il ne s’attarde qu’au monde physique et matériel plutôt qu’à la transcendance. D’un autre côté, Ambroise Paré, auteur du début de la Renaissance, affirme qu’il y a des monstres qui sont envoyés sur Terre, sur ordre de Dieu, « pour nous avertir des malheurs dont nous sommes menacés de quelque grand désordre⁹ ». Leur rôle devient celui de messagers de la colère divine, de l’ire de Dieu. Cette manière de percevoir le monstre rend compte des peurs et des superstitions d’une époque en pleine crise sociale.

En examinant de plus près l’étymologie du mot « monstre », la notion du messenger prend tout son sens. Ce terme dérive du verbe latin *monstrare*, découlant lui-même de *monere*, qui signifie montrer, faire voir et avertir. Le monstre est celui qui se montre aux autres, qui se distingue par sa différence. En tant que messenger, il sert d’avertissement à la société, ce qui reprend l’expression latine *monstrum monstrat* (le monstre montre quelque chose). Ainsi, le monstre est le symbole des forces irrationnelles : « il possède les caractéristiques de l’informe, du chaotique, du ténébreux, de l’abyssal.¹⁰ » Il se fait pointer du doigt parce qu’il remet en question la norme sociale, ce qui fait de lui un être à part. Pour être une aberration, le monstre réclame la rareté.

Cet être mystique témoigne d’une dualité entre le bien et le mal : « il a même une forte propension à se tenir alternativement sur les deux bords.¹¹ » Il tangue constamment entre deux mondes, c’est-

⁷ Aristote, *Traité de la génération des animaux*, Paris : Hachette, tome 2, 1887, p. 280.

⁸ *Id.*

⁹ Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2015, p. 49.

¹⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert-Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. 745.

¹¹ Claude Kappler, *Le monstre : Pouvoirs de l’imposture*, Paris : PUF, 1980, p. 12.

à-dire qu'il n'est jamais à sa place dans la société. Créature ambivalente, les sentiments que le monstre sème sont autant la fascination que la peur.

Le monstre, c'est l'étranger...

Dans le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, il est écrit que « l'étranger est perçu comme un rival potentiel et, s'il bénéficie des lois de l'hospitalité, il peut être aussi bien un messager de Dieu qu'une incarnation diabolique.¹² » Comme le monstre, l'étranger est porteur de nouvelles, il montre quelque chose. Il apporte un savoir inconnu qu'il tente de propager.

Il est différent puisque « [l]'étranger, dans toute société, est celui dont l'amour est *ailleurs*. Il n'a pas les mêmes centres d'intérêt que les autres, même s'il ne les définit pas précisément¹³ ». L'étranger est de passage ; c'est le voyageur, le pèlerin. Il bouleverse le microcosme par sa présence en incitant les habitants de la communauté à se rebeller, à transgresser les règles. La figure de l'étranger apparaît comme une menace, car elle entreprend une métamorphose de l'ordre social. En provenance de l'extérieur, de l'Ailleurs, elle chamboule l'Ici. À nouveau, la figure de l'étranger s'associe au monstre par sa dualité entre le bien et le mal, entre le dedans et le dehors. Joseph Campbell affirme que

[c]'est pourquoi, souvent, le héraut, l'annonciateur de l'aventure, est sombre, repoussant ou terrifiant, et le monde le considère comme mauvais : pourtant si l'on pouvait le suivre, dans les murs du jour une faille s'ouvrirait sur l'obscurité étincelante de bijoux. Le héraut est soit, comme dans le conte de fées, un animal, un représentant de la fécondité instinctuelle refoulée, soit un personnage mystérieux et voilé : l'inconnu.¹⁴

L'étranger est ainsi le héraut des récits, celui qui permet le départ du voyage mythologique. Véritable monstre, il séduit et terrifie la société.

... Et l'étranger, c'est Dionysos

Les mystères du dieu [Dionysos] sont voilés aux yeux des impies.
- Euripide, *Les Bacchantes*

Pour voir Dionysos il faut pénétrer dans un univers différent, où l'Autre règne, non le Même.

¹² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 486.

¹³ *Id.*

¹⁴ Joseph Campbell, *Un héros aux mille et un visages*, Paris : Oxus, coll. « J'ai lu », 2010, p. 80.

Dionysos, l'étranger par excellence, n'est à sa place ni chez les hommes ni chez les dieux. Jean-Pierre Vernant a d'ailleurs écrit qu'« [i]l [...] occupe une position ambiguë, comme l'est son statut : plutôt demi-dieu, même s'il veut être dieu pleinement et à part entière. Jusque dans l'Olympe, Dionysos incarne la figure de l'Autre.¹⁵ » Il n'appartient ni à l'Ici ni à l'Ailleurs, car il est né deux fois. Né du ventre de la princesse Sémélé et de la cuisse de Zeus, Dionysos est un être à part du fait qu'il est autant mortel qu'Olympien¹⁶. Pour être accepté dans le panthéon des dieux, il doit accomplir un périple à travers l'Europe et l'Asie. Il devient dès lors le dieu errant, le vagabond, c'est-à-dire l'étranger.

Pendant ses voyages, il fait la découverte de la vigne et crée le vin. Il décide d'en enseigner la culture aux hommes. Ce breuvage « délivre les malheureux mortels de leurs chagrins, et [...] leur dispense le sommeil, l'oubli des maux de chaque jour : c'est le remède souverain de toutes les peines.¹⁷ » La consommation de cette boisson peut aussi bien être un bienfait qu'une malédiction¹⁸ : l'excès de vin, l'ivresse mène à la folie. En essayant d'imposer son culte, ce « demi-dieu » sème le chaos et le désordre social, c'est-à-dire qu'il est le transgresseur et l'incitateur à la transgression. Dieu de la végétation¹⁹, Dionysos symbolise le cycle de la renaissance puisqu'il est « the god who comes and disappears.²⁰ » Cette manière d'expliquer son arrivée rend compte de la soudaineté de son apparition et de sa disparition : « his appearance is startling, disquieting, violent. And, like everything violent, it arouses opposition and agitation.²¹ » Dionysos tente de métamorphoser la société en l'initiant à ses mystères, mais cette initiation peut se faire autant dans le calme que la violence. Cette violence sociale se confirme lorsque ce dieu étranger foudroie de démente ceux qui s'opposent à lui – Lycurgue et Penthée par exemple.

¹⁵ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 38.

¹⁶ D'ailleurs, la deuxième naissance de Dionysos a donné l'expression « être né de la cuisse de Jupiter », qui signifie être quelqu'un d'exceptionnel.

¹⁷ Euripide, *Tragédies*, Paris : Charpentier, 1842, p. 218.

¹⁸ Walter Otto, *Dionysus : Myth and Cult*, Bloomington : Indiana University Press, 1965, p. 150.

¹⁹ Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologies*, Paris : Larousse, coll. « *in extenso* », 2008, p. 206.

²⁰ Caroline Houser, *Dionysos and His Circle: Ancient through Modern*, Boston: Harvard University/The Fogg Art Museum, 1980, p. 3.

²¹ Walter Otto, *Dionysus : Myth and Cult*, *op. cit.*, p. 74.

Il est également connu en tant que dieu des excès et de la démesure : « dieu de l'affranchissement, de la suppression des interdits et des tabous, le dieu des défoulements et de l'exubérance.²² » À elle seule, cette divinité définit l'*hubris*. Ces excès sont aussi caractéristiques des Ménades – femmes qui constituent la thiasse, le cortège de Dionysos, qui se livrent à des débauches et à des orgies. Ensorcelées par ce dieu, elles se lancent dans des danses frénétiques lors de célébrations nocturnes consacrées à Dionysos, les bacchantes. Les Ménades semblent à tel point possédées par la folie du dieu qu'elles sont connues pour être les « mad women²³ ». L'alcool et les produits hallucinogènes consommés pendant ces festivités contribuent aux délires dionysiaques. Cette démesure, liée aux festivités, fait écho à l'image de Dionysos patron de la fête.

Les Grecs organisaient des réjouissances populaires qui célébraient Dionysos sous forme théâtrale : les Dionysies. L'ordre social est chamboulé pendant ces cérémonies dû au fait qu'on porte des masques, qu'on se travestit, qu'on danse et qu'on boit du vin ; on devient l'autre. Le masque, composante fréquente des tragédies grecques, montre les deux facettes de la personnalité de Dionysos en tant qu'étranger : « It is the symbol and the manifestation of that which is simultaneously there and not there : that which is excruciatingly near, that which is completely absent – both in one reality.²⁴ » La fête est synonyme de démesure et d'excès, mais cette transgression est naturelle, car acceptée²⁵. Esclaves et maîtres, paysans et nobles, tous sont invités à célébrer ; lors de la fête, les statuts sociaux sont abolis :

Athènes démocratique jouit d'une adhésion populaire au régime sans équivalence dans le monde grec. Institutions démocratiques et normes mentales civiques y sont défendues avec ardeur, qu'il s'agisse de l'accumulation de mesures légales contre « le danger de la tyrannie », ou de la défense idéologique du « club des citoyens » contre toutes les figures de l'altérité. Or, lorsque vient le moment de l'« inversion dionysiaque » rituelle, c'est ce même *demos* qui doit mettre en scène et exécuter le drame du déni de ses valeurs²⁶.

Les normes sociales sont renversées pendant les festivités. La purgation des passions (catharsis) réunit la scène théâtrale à la démesure et à l'abolition de l'ordre préétabli, ce qui explique que Dionysos est le dieu du théâtre.

²² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 411.

²³ Walter Otto, *Dionysus : Myth and Cult*, op. cit., p. 112.

²⁴ *Ibid.*, p. 91.

²⁵ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris : Klincksieck, 1985, p. 66-67.

²⁶ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris : Flammarion, 1994, p. 17.

Dionysos est l'étranger, le même et l'autre. Il effraie mais fascine. René Girard atteste que « [s]i Dionysos incarne la violence la plus abominable, on peut juger surprenant et même scandaleux qu'il constitue un objet de vénération aussi bien que de terreur.²⁷ » Son passage provoque la folie mais également l'euphorie. Ce dieu représente de manière emblématique la dualité entre le bien et le mal.

La littérature populaire et ses lecteurs

La paralittérature est toutes formes de littérature qui n'est pas considérée savante : par exemple, il y a le roman-feuilleton, les romans de gare, les romans policiers, la science-fiction, la bande dessinée et bien d'autres encore. Marc Angenot affirme que tous ces genres n'ont en commun « que leur absence prétendue de valeur esthétique.²⁸ » Il s'agit donc de la littérature marginalisée, de celle qui est délaissée par les universitaires et les chercheurs, car ils ne considèrent pas cela comme de la vraie littérature. Le préfixe « para » rend d'ailleurs compte de cette exclusion, de cette anomalie.

Les romans populaires doivent être publiés dans une collection à grand tirages. Ces livres ont pour but précis de divertir le lecteur et non de se proposer d'être des ouvrages savants. Sur le site Internet de l'auteure, il est écrit que Lacombe « voulai[t] rédiger quelque chose de romantique à souhait, qui se passe dans [son] époque de prédilection, le Moyen Âge, avec en toile de fond, la culture celtique. En somme, [elle] avai[t] une envie furieuse de rêvasser²⁹ ». Cette envie de rêvasser est similaire à celle du lecteur qui ne cherche qu'à s'évader. De plus, si les romans ont connu un succès éditorial – succès confirmé comme tel par la maison d'édition –, cela confirme leur popularité commerciale. Publié dans la collection « Roman » chez VLB éditeur et ayant été vendu à plus d'un demi-million d'exemplaires, notre corpus apparaît donc en tant qu'œuvres de littérature populaire. Les maisons d'édition misent sur l'intérêt des lecteurs pour le choix des romans et des auteurs à publier. En tant que bien de consommation, ces livres sont écrits en fonction de l'intérêt des lecteurs plutôt que rédigés pour en faire une œuvre de qualité. C'est justement parce que cette forme de littérature favorise la consommation de masse que les universitaires la dénigrent.

²⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris : Hachette, coll. « Pluriel », 2010, p. 200.

²⁸ Marc Angenot, « Qu'est-ce que la paralittérature ? », *Études littéraires*, n° 71, 1974, p. 9.

²⁹ Diane Lacombe, *Diane Lacombe : romancière historique, op. cit.*, [en ligne] <http://www.dianelacombe.ca/auteur> (7 mars 2017)

La littérature populaire se veut facile à lire. Le lecteur ne veut pas se poser de question sur le sujet du roman, mais ce sujet doit tout de même être attrayant pour l'inciter à le lire. Le lecteur populaire est celui qui se plaît à lire un roman dans le but de se divertir. Ce qui le différencie du lecteur « savant » est son désir de lire un livre pour le lire. Il ne cherche pas à apprendre quelque chose de nouveau. Les chercheurs et les universitaires débutent leur lecture dans l'intention d'en faire une analyse littéraire. Ils ne sont donc pas à la poursuite du plaisir liée à la lecture des romans. Le terme « lecteur populaire » fait ainsi référence à la clientèle visée par la publication de *La trilogie de Mallaig*.

Approches théoriques et méthodologie

Les méthodes critiques utilisées dans cette étude sont la sociocritique et la mythocritique. Nous comptons aborder le problème du mal en tant que création de la société grâce à la sociocritique. Cette approche critique nous permettra d'analyser l'apport historique de la société dans l'œuvre de Lacombe. En effet, l'Histoire n'est pas négligeable dans *La trilogie de Mallaig* puisque la trame se situe en Écosse, au Moyen Âge, et que de nombreux éléments liés à la littérature médiévale s'y retrouvent. Par exemple, il est fait mention des lais (CM 116-117) et de l'amour courtois (CM 267). Il est également question de quelques événements historiques, dont la mort du roi James 1^{er} aux mains de Robert Graham (SM 16, 24) ou encore l'épidémie de peste que le personnage de Gunelle Keith décrit comme « ce terrible fléau qu'on accusait d'avoir décimé la moitié de la population de France en moins de cent ans ! » (CM 464) Ainsi, la sociocritique nous permettra « d'évaluer et de mettre en valeur leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard de la vie sociale.³⁰ » Il s'agit donc de déceler dans la littérature le reflet de la société moderne qui est critiquée.

Claude Duchet a conçu la sociocritique en 1971. La façon dont il a décrit cette approche critique se rattache à l'étude de la genèse sociologique d'un texte. Ainsi, le discours social, pour lui, est dissocié du texte. Duchet s'intéresse davantage au travail du texte qu'au discours. Il est de mise que cette approche ait évolué au fil du temps depuis sa conception. C'est d'ailleurs pourquoi nous avons décidé d'aborder la sociocritique dans une tout autre perspective, soit celle développée par Marc Angenot. Pour ce dernier, cette méthode se développe dans le discours populaire. Angenot affirme que « l'attention sociocritique est vouée à mettre en valeur ce qui fait la particularité du texte comme tel, à faire voir les procédures de transformation du discours en texte.³¹ » Cette particularité est celle de la représentation de la société, par les discours sociaux, dans les œuvres littéraires. Travaillant sur la figure du monstre moral, Angenot affirme que « la société [est] comme hantée par des hordes d'anormaux³² ». Pour lui, cette figure de la monstruosité va de pair avec la

³⁰ CRIST (2008), « Manifeste », [en ligne]. <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html> (20 novembre 2015). L'acronyme CRIST renvoie au Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes.

³¹ Marc Angenot, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », in Marie-Claude Ropars et Jacques Neef, *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille : Éd. Presses universitaires de Lille, 1992, p. 12.

³² *Id.*, « “Monstres en soutane” et autres figures du monstre moral en France avant 1914 », *art. cit.*, p. 142.

haine sociale vis-à-vis de cet être hors norme³³. L'agressivité de la société rend compte de son désir de se libérer du joug des anormaux, de l'étranger. En tant que tel, il faut avoir recours au sacrifice d'une victime, « car [la foule] rêv[e] de purger la communauté des éléments impurs qui la corrompent, des traîtres qui la subvertissent.³⁴ » C'est exactement ce qu'atteste René Girard puisque la figure du bouc émissaire est sacrifiée par la communauté dans le but de rétablir l'ordre social. La violence perpétrée par les membres d'un groupe social permet d'apaiser les violences intestines survenues après le chaos. De cette manière, le sacrifice apparaît comme une action positive qui permet le retour à la normale. Le processus victimaire que Girard a élaboré tient compte de l'importance d'avoir une victime qui doit « payer pour les autres en quelque sorte.³⁵ »

Gilbert Durand explique que la mythocritique cherche à déceler dans un texte le mythe sous-jacent, à repérer dans l'hypertexte (le texte littéraire) l'hypotexte (le mythe) qui a servi d'inspiration ou qui a subi une mutation³⁶. La question de l'imaginaire est essentielle à cette approche dont les grandes composantes s'articulent autour des schèmes, des archétypes ou encore des symboles. Auteur de l'ouvrage *Mythocritique : Théorie et parcours*, Brunel estime qu'il faut discerner les rapports entre le mythe et ses transformations dans le texte littéraire à partir des axes de l'émergence, de la flexibilité et de l'irradiation³⁷. Les figures mythiques que l'on retrouve dans les œuvres littéraires permettent au lectorat d'associer certains dieux ou personnages mythiques à des événements ou encore à des protagonistes dont le comportement est calqué sur celui de ces êtres surnaturels. Grâce aux mythèmes, c'est-à-dire les motifs associés à un mythe, il nous sera possible de déceler la majorité des les formes de transgression dionysiaque dans notre corpus : la frénésie, la *mania* (la folie), le vin, le surgissement spontanée (fête et théâtre) et la thiasse composée de Ménades et de satyres. Il s'agit de comprendre comment un mythe a été adapté par un auteur, comment il a été réactualisé, de façon consciente ou non, dans une œuvre littéraire. De cette façon, la mythocritique nous permettra de relier et de comparer le monstre et le mal social dans *La trilogie de Mallaig* au mythe de Dionysos. Nous croyons cette approche possible en raison de la présence de certaines allusions implicites à ce dieu dans le titre de quelques chapitres de *La trilogie de Mallaig* : « L'exil » (CM 9), « La chasse » (CM 314), « La forêt » (CM 350), « Le retour » (CM

³³ *Ibid.*, p. 143.

³⁴ René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris : Grasset, 1982, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 167.

³⁶ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Éd. Berg international, 1979, p. 308-309.

³⁷ Pierre Brunel, *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris : PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 72-86.

489), « Quitter le manoir » (*SM* 41), « Découvrir un trésor » (*SM* 123), « Chasser pour le couvent » (*SM* 150), « Quitter Iona » (*SM* 237), « Changer d'identité » (*SM* 294), « Être accueillie au château » (*SM* 377), « Les raids du comte » (*HM* 13), « La désertion d'un château par les fils » (*HM* 279), « L'arrivée d'une nourrice et le départ d'un neveu » (*HM* 311), « L'imminente guerre » (*HM* 339), « Le transfert du titre » (*HM* 373), « Les nouvelles assises du clan » (*HM* 403), « Cour et tournoi » (*HM* 433), « La menace venue de l'Est » (*HM* 461) et « Le fruit bâtard » (*HM* 489). Ainsi, l'hypertexte nous a permis d'identifier certains passages de la vie de Dionysos passant de son enfance à l'âge adulte, de son état de bâtard de Zeus qui doit changer d'identité au dieu qui découvre le trésor de la vigne et décide de partager ses connaissances lors de ses voyages.

Nous utiliserons la mythocritique dans le but de débusquer les figures du mal et de la transgression. Cette approche servira surtout à rapprocher l'image du démon, du monstre et du mal social aux personnages de *La trilogie de Mallaig*. La figure du dieu Dionysos sera particulièrement importante puisqu'elle est le signe annonciateur du chaos et de la folie à venir au sein d'une société à la suite de son passage. Étant aussi le dieu du théâtre, des masques, donc de la supercherie, Dionysos incite la communauté à transgresser lors des fêtes et des spectacles. Ce dieu du vin nous servira à analyser les différentes formes du mal engendrées après la venue de personnages étrangers à la communauté de Mallaig. Notre travail consistera donc à appliquer les théories de René Girard quant au processus victimaire. De plus, comme la littérature médiévale est ensevelie sous les symboles des mythes et des religions – on a pour cela qu'à penser aux *Lais* de Marie de France ou encore à *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes –, il est intéressant d'avoir recours à cette approche théorique dans notre mémoire.

Chapitre 1 : Le physique de la transgression

Le corps humain est propice à la création d'êtres prodigieux³⁸. La physionomie est l'élément le plus important quant à l'émergence du monstre. Il suffit d'une simple différence anatomique pour conclure qu'il s'agit d'une horrible créature. Le physique de cet être est hors norme, voire *anormal*. En d'autres mots, « [l]es monstres sont avant tout, pour l'homme normal, des *formes* différentes de lui³⁹ », ils « sont des êtres qui n'ont pas ce que nous avons.⁴⁰ » Ce sont donc des créatures qui affichent un physique contre nature.

Les personnages⁴¹ que nous analyserons se distinguent entre eux par l'origine de leurs tares physiques. Certains deviennent les victimes de la société dès leur naissance, d'autres le deviennent plus tard dans la vie. La morale de l'Homme change avec le temps, ce qui est également le cas de son corps. La maladie et les blessures entraînent à leur tour les protagonistes des romans analysés vers leur transformation en êtres monstrueux. Quelle que soit l'origine de leur difformité physique, nous pouvons émettre l'hypothèse que leur anormalité dévoile un problème sous-jacent : l'exclusion sociale. Transgresseurs physiologiques, ils effraient la société par leurs différences.

1. La tératologie

La tératologie est la science qui analyse les anomalies, les écarts physiques quant à la norme sociale. Les difformités et les malformations physiques ont longtemps été l'une des causes de la création d'êtres monstrueux. Ces tares corporelles favorisent la discrimination sociale, ce que confirme René Girard : « Lorsque les infirmités ou les difformités sont réelles, elles tendent à polariser les esprits "primitifs" contre les individus qui en sont affligés.⁴² » Ainsi, la société rejette les handicapés en raison de leurs différences, qui effraient. Toutefois, le monstre tératologique ne se situe pas qu'au niveau des difformités physionomiques. En effet, nous avons également retracé une autre forme du corps monstrueux : les jumeaux.

³⁸ Bien que l'animal soit aussi propice à la création de monstres, nous avons décidé de nous en tenir qu'au corps humain.

³⁹ Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris : Payot, 1980, p. 116.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁴¹ Nous avons mis en annexe un arbre généalogique afin d'aider à mieux suivre la parenté des personnages.

⁴² René Girard, *Le bouc émissaire, op. cit.*, p. 29.

1.1. Ceit MacNèil

Le personnage tératologique le plus représentatif, dans *La trilogie de Mallaig*, est sans aucun doute Ceit MacNèil. Apparaissant dans deux des trois romans – *La châtelaine de Mallaig* et *Sorcha de Mallaig* –, cette jeune fille est mise à l'écart du reste de la communauté : elle partage les quartiers des servantes du château de Mallaig. Orpheline et bâtarde du chef du clan MacNèil, elle est décrite à plusieurs reprises comme étant laide et hideuse, voire « sauvage » (CM 47) :

C'était une enfant malingre au visage étroit. Ses traits accusaient une légère difformité. Au premier coup d'œil, cela ne paraissait pas beaucoup, mais ses yeux étaient légèrement inégaux. Elle avait un petit menton volontaire qui détonnait dans cet ensemble empreint de fragilité. (CM 63)

On le voit, son physique accuse une légère tare. « En outre, les défauts de son visage [la portent] à se cacher des gens » (CM 114) afin de se soustraire à leurs commentaires acerbes, ce qui témoigne d'un manque d'estime de soi et d'assurance de sa part. Le fait que son physique soit différent de la normale incite la jeune fille à être considérée comme un monstre. L'orphelinat, la bâtardise et la laideur ne l'aident nullement à échapper à son statut de paria. Chacun de ces états, pris individuellement, est suffisant pour qu'elle subisse une exclusion sociale. Se cacher de la communauté ne favorise pas la déconstruction de ce statut. Effectivement, cela ne fait que l'empirer, dû au fait qu'elle admet presque, parce qu'elle est différente, que la société écossaise ne peut accepter qu'elle n'en devienne un membre à part entière. Ce n'est que lorsqu'elle est prise en charge par Gunelle, puis adoptée par les époux MacNèil, que la jeune fille accepte sa place à Mallaig et commence à être de plus en plus présente dans la sphère sociale. Ceit comprend donc, par l'attention parentale qu'elle reçoit de ceux qui l'adoptent, qu'elle n'a pas à se dissimuler et qu'elle doit apprendre à aimer celle qu'elle est et deviendra. Enfant, elle n'arrive pas à s'apprécier, car elle ne représente nullement la norme sociale. Le lecteur peut facilement s'identifier à ce personnage emblématique qui doit apprendre à surmonter la critique sociale face à sa différence physique. Les parents ont un immense rôle à jouer dans la manière dont leurs enfants se perçoivent : ils doivent les encourager à s'aimer sans condition. Iain MacNèil le comprend très bien : « Qui a dit que tu es laide ? fit aussitôt mon mari, sur un ton faussement fâché. Tu ne peux pas l'être puisque tu es ma fille. Tu sais bien que les filles ressemblent à leur père. Est-ce que tu me trouves laid, Ceit, ma fille ? » (CM 265-266) Dès cet instant, la fillette ne parle plus de son

apparence ni de son envie de se dissimuler. Ceit MacNèil est ainsi le reflet d'un problème actuel lié à l'image et à la perception de soi. Ce personnage permet de cette manière de critiquer la société qui catégorise les femmes et les hommes selon des critères de beauté physique.

Ambroise Paré a essayé d'expliquer pourquoi certains individus naissent de la sorte dans son livre *Des monstres et prodiges*. Nous croyons en la pertinence de cette source critique, car ayant écrit au début de la Renaissance, les idées de Paré reflètent les idéologies de la fin du Moyen Âge, ce qui coïncide avec le temps de l'histoire de notre corpus. Selon lui, ce phénomène se produirait à cause de l'étroitesse de la matrice : « Il se fait aussi des Monstres pour la détresse du corps de la matrice, comme on le voit que, lorsqu'une poire attachée à l'arbre, posée en un vaisseau étroit devant qu'elle soit accrue ne peut prendre croissance complète⁴³ ». Ainsi, à défaut d'espace lors de la gestation, « les enfants sortent du ventre de leurs mères monstrueux et difformes⁴⁴ ». Paré donne une autre explication quant à la malformation des enfants : « la femme étant grosse, pour s'être tenue quasi toujours assise pendant sa grossesse et les cuisses croisées [...], ou s'être bandé et trop serré le ventre, les enfants naissent courbés, bossus et contrefaits⁴⁵ ». La jeune fille est ainsi un protagoniste monstrueux parce qu'elle est différente, voire « contrefaite ». Toutefois, le passé d'Iain MacNèil apporte une autre explication au regard de la difformité de sa fille. Ce dernier a été accusé de fratricide, à quelques variantes près, tel que nous le retrouvons dans l'histoire du meurtre d'Abel par Caïn. Dans la *Bible*, on affirme que Caïn, fils aîné du couple formé par Adam et Ève, aurait tué son frère par jalousie. Ce mythe est transformé dans *La châtelaine de Mallaig* : Alasdair, le fils aîné, est assassiné par Iain MacNèil, le cadet⁴⁶. Dans la Genèse, la descendance de Caïn est maudite par Dieu jusqu'à ce qu'il ait racheté ses péchés. C'est aussi le cas pour Iain : sa fille bâtarde, qu'il a eue avec l'une des servantes de sa mère, a une malformation physique. Guilbert Saxton dit d'ailleurs à Lite qu'il a « remarqué que les bâtards ont tendance à semer d'autres

⁴³ Ambroise Paré, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁶ Outre cette simple différence, nous retrouvons ici la totalité du mythe du premier meurtre de l'histoire de l'humanité selon la *Bible* : « Élevés comme des rivaux pendant toute leur enfance, les fils MacNèil n'avaient pas appris à s'aimer. Quand Iain se fit ravir Beathag MacDougall par son frère, les animosités se transformèrent en véritable haine. Le seigneur Alasdair, jaloux de la supériorité de son frère aux armes et de la notoriété que ses victoires spectaculaires lui avaient donnée, eut soin d'entretenir son ressentiment. Le cadet finit par ne plus pouvoir revenir à de meilleurs sentiments. Les combats d'équipe auxquels ils participèrent ensuite prirent l'allure de duels entre frères par adversaires interposés. Iain se chargeait du plus coriace des deux rivaux et laissait l'autre à Alasdair. Lorsque le combat au skean dubh en double fut proposé, Iain sut que son frère avait peu de chances d'en sortir vainqueur. S'il ne l'avait pas tant haï, il aurait refusé le défi et son frère serait probablement encore vivant. » (CM 250)

bâtards. » (*HM* 491) Iain, étant le fruit d'un viol, est lui aussi considéré comme un bâtard par tous ceux qui connaissent la véritable identité de son père. Il perpétue le cercle vicieux qui provient de son père biologique : son grand-père et son père sont tous deux des bâtards (*HM* 491). Les enfants qu'Iain a par la suite sont tous trois des garçons en bonne santé et des apprentis chevaliers. En d'autres mots, cet homme est absout de tous ses péchés depuis que son père lui a révélé qu'il le croit innocent⁴⁷ (*CM* 198-199). Ainsi, selon cette réécriture du mythe, Ceit est le rappel constant du fratricide commis par son père. En résumé, Ceit MacNèil est monstrueuse parce qu'elle s'éloigne des conventions et devient, pour reprendre l'expression de Foucault, « contre-nature ».

Ajoutons à son physique étrange le problème lié à la communication. Effectivement, la fillette souffre de surdité partielle, ce qui l'empêche de parler. D'ailleurs, les habitants de Mallaig « la tien[nent] pour muette » (*CM* 47). Claude-Claire Kappler a écrit que « le langage semble avoir une grande importance dans la manière dont se définissent les êtres⁴⁸ ». Ainsi, le fait qu'il y ait une barrière par rapport à la communication renvoie à son état d'individu sauvage de même qu'à son anormalité. Ceit s'isole volontairement de la communauté de Mallaig au point où seule l'intendante Anna sait que la petite parle (*CM* 47), ce qui a pour effet d'accentuer sa différence auprès des autres qui ne la rejettent que plus facilement. Sa peur d'être jugée en fonction de son apparence physique et de sa surdité a accentué l'image négative qu'elle a d'elle-même. Puisqu'elle ne parle qu'en de rares occasions, elle a un énorme retard d'apprentissage par rapport à un enfant de son âge. En raison de l'inattention des adultes à son égard⁴⁹, elle ne reçoit aucune aide pour surmonter son déficit d'apprentissage. Ce n'est que lorsque Gunelle s'intéresse à elle et décide de lui enseigner que la fillette rattrape son retard et sort enfin de sa coquille.

1.2. *Le frère Gabriel*

Le physique du frère Gabriel est anormal à cause de ses pieds qui semblent noueux (*SM* 79). Lorsqu'une partie du corps – telle que les doigts, les genoux ou, dans notre cas, les pieds – est dite

⁴⁷ Baltair MacNèil affirme même que c'est Alasdair qui aurait tué Iain plutôt que l'inverse : « Mon fils, [...] je sais que tu n'as pas tué ton frère. C'est lui qui t'a tué. Il a pris toute la place au château et tout l'amour de ta mère. Je ne connais pas de façon plus sûre de tuer l'homme qui se prépare dans un garçon. » (*CM* 199) Ainsi, Alasdair, le frère aîné, aurait véritablement tué son cadet, Iain, comme le raconte la *Bible*. Alasdair n'est nul autre que Caïn; Iain, Abel. En se basant sur cette simple assertion, il ne s'agit plus d'une variante du mythe, mais d'une reproduction de celui-ci.

⁴⁸ Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, op. cit., p. 172.

⁴⁹ Ceit a été prise en charge par Lite lorsque la mère biologique de l'enfant est morte en lui donnant naissance. À la mort de sa protectrice, plus personne ne s'est préoccupé d'elle jusqu'à l'arrivée de la nouvelle châtelaine, Gunelle.

noueuse, cela fait référence aux nodosités, aux renflements de la peau qui déforment les articulations⁵⁰. Cette malformation nous incite à classer ce personnage en tant que tératogène. L'auteur des *Monstres et prodiges* offre une explication quant à ce type d'anormalité : « Davantage quand la mère reçoit quelque coup sur le ventre ou qu'elle tombe de haut en bas, les enfants en peuvent avoir les os rompus, déboîtés et torturés [tordus], ou recevoir autre vice, comme être boiteux, bossus et contrefaits⁵¹ ». Ainsi, il est possible d'émettre l'hypothèse que la cause des pieds noueux du moine proviendrait d'un coup reçu ou d'une chute subie par la mère pendant sa grossesse. La seconde assertion est logique et cohérente si l'on se souvient que Baltair MacNèil affirme que « c'est chose coutumière dans les Highlands » (CM 83) de maltraiter son épouse. La femme étant à l'origine de tous les maux, il était accepté au Moyen Âge que l'homme prévale sur la femme et, pour reprendre les propos de la *Bible*, qu'« il domin[e] sur [elle].⁵² » De tels propos indiquent que la violence conjugale est acceptée et presque encouragée par le catholicisme ; la victime ne peut que difficilement sortir de ce cercle vicieux. Toutefois, comme il apparaît que cette réalité est monnaie courante dans le roman, la femme victime d'abus comprend qu'il lui est impossible d'imaginer une relation où l'homme et la femme sont sur un pied d'égalité.

On le sait, le monstre effraie par sa différence, au point où la communauté s'en éloigne pour se dissocier de tout individu *anormal*. D'ailleurs, n'est-ce pas ce que les moines de l'abbaye d'Iona font en obligeant le frère Gabriel à aller pêcher pour le monastère, ce qui l'empêche de participer à trois des sept offices de la journée (SM 80) ? La vie de moine est en soi une autre forme d'aliénation : on s'isole de toute distraction pour ne se consacrer qu'à l'Éternel. Certains religieux augmentent leur propre marginalité soit en faisant vœu de silence soit en désirant vivre tels des reclus. Ces croyants se dissocient de tout ce qui peut nuire à leur quête spirituelle. De plus, l'abbaye d'Iona est un monastère se situant sur une île du même nom. L'île entière semble retirée de la civilisation : « Où que l'on posât le regard, il n'y avait que de l'eau, des rochers et du ciel gris. » (SM 72) D'ailleurs, Sorcha « éprouv[e] un étrange sentiment de désolation » (SM 72) lorsqu'elle arrive sur l'île avec sa mère. La région apparaît comme un lieu désertique au lectorat. Le simple fait de résider dans cette abbaye implique un isolement du reste du continent – rompu par intermittence grâce aux pèlerins –, ce qui amplifie le sentiment de rejet du frère Gabriel. La religion

⁵⁰ Martin Moreau, *Dictionnaire du vocabulaire savant de la langue française*, Paris : Publibook, 2013, p. 482.

⁵¹ Ambroise Paré, *op. cit.*, p. 97.

⁵² Gen. : 3.17.

est normalement rassembleuse pour ceux qui partagent une même foi. Or le catholicisme semble ici s'ériger en tant qu'adversaire de la vie sociale : aucun retour vers la normalité, vers la civilisation n'est possible.

Aux pieds noueux du moine solitaire s'ajoute une bouche édentée (*SM* 125). N'en doutons pas, l'hygiène dentaire existait bel et bien au Moyen Âge. Laurence Moulinier-Brogi a écrit que « l'état de la dentition était perçu comme composante principale du visage, et partant, comme un élément d'identité et de reconnaissance⁵³ ». Ainsi, la perte de ses dents est également une composante à part entière de son identité. L'absence de dents provoque plusieurs problèmes liés à la diction. Tout comme dans le cas de Ceit MacNèil, la communication semble difficile pour ce moine. On le surnomme d'ailleurs Gabriel le Bègue : « J'avais [...] peine à le comprendre, tant à cause de son accent que des mots latins dont il truffait chaque phrase et du bégaiement dont il était affecté » (*SM* 80). Forme d'anomalie et de torture personnelle, le bégaiement façonne tout autant l'identité d'un individu. En vérité, les bègues voient majoritairement leur vie dominée par ce problème : « Les préjugés envers ces personnes se traduisent également en actes au travers de comportements d'exclusion et de discrimination qui enrayent la bonne insertion des jeunes dans leur milieu scolaire et limitent les opportunités d'emploi et de promotions des adultes. À l'adolescence, ces populations subissent un risque accru de harcèlement moral.⁵⁴ » Le personnage du frère Gabriel semble représenter le bègue moderne : il est discriminé par ses pairs et comprend que ses chances de participer pleinement à la vie ecclésiastique sont réduites en raison de son élocution (*SM* 181). Si à cela s'ajoutent des difformités physiques, cet individu n'est plus homme : il se transforme en créature immonde et effrayante. Le frère Gabriel devient monstre parce que la société ne le comprend pas.

1.3. Les jumeaux Dudh et Malcom

Ces deux garçons, fils du seigneur Iain MacNèil et de son épouse Gunelle Keith, ne sont en aucun cas des êtres difformes, mais ils demeurent des tératogènes. Claude Kappler a écrit que « [d]epuis toujours les jumeaux inquiètent. Dans l'Antiquité il arrivait qu'on les mît à mort. Notre Moyen

⁵³ Laurence Moulinier-Brogi, « Hygiène et cosmétique de la bouche au Moyen-Âge », in Frank Collard et Évelyne Samama (dirs.), *Dents, dentistes et art dentaire : Histoire, pratiques et représentations Antiquité, Moyen Âge, Ancien Régime*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 228.

⁵⁴ Bernadette Piérart (dir.), *Les bégaiements de l'adulte*, Wavre : Mardaga, coll. « PSY-Évaluation, mesure, diagnostic », 2011, p. 181.

Âge les considérait comme un présage alarmant.⁵⁵ » En effet, plusieurs enfants nés d'une même grossesse s'associent généralement aux animaux dans l'imaginaire collectif de l'époque :

Le commun accouchement des femmes est un enfant ; toutefois, on voit (comme le nombre des femmes est grand) qu'elles accouchent de deux, que l'on appelle gémeaux ou bessons ; il y en a qui en accouchent de trois, quatre, cinq, six, et plus. Empédocle dit que, lorsqu'il y a une grande quantité de semence, il se fait pluralité d'enfants. Autres, comme les Stoïques, disent qu'ils s'engendrent pour ce qu'en la matrice il y a plusieurs cellules, séparations et cavités, et, quand la semence est épanchée en icelles, il se fait plusieurs enfants ; toutefois cela est faux, car en la matrice de la femme il ne se trouve qu'une seule cavité, mais aux bêtes, comme chiennes, pourceaux et autres, il y a plusieurs cellules qui est cause qu'elles portent plusieurs petits.⁵⁶

Ainsi, la mère et les enfants sont perçus comme des monstres possédant des attributs animaliers, d'où une hybridation entre l'homme et l'animal. Pour éviter une telle catégorisation, la société essaie de dissocier les jumeaux pour qu'« un aîné et un second soient identifiés.⁵⁷ » Ce faisant, il y a une tentative de normalisation quant à la dualité identitaire des enfants monozygotes. Les jumeaux identiques doivent apprendre à se distinguer entre eux par leur personnalité. Selon René Girard, « [u]ne confusion s'établit entre le jumeaux biologiques et les jumeaux sociologiques qui se mettent à pulluler dès que la différence est en crise. Il ne faut pas s'étonner si les jumeaux font peur : ils évoquent et paraissent annoncer le péril majeur de toute société primitive, la violence indifférenciée.⁵⁸ » S'ils partagent les mêmes valeurs et les mêmes intérêts, ils sont la représentation d'une même et unique personne divisée. Ensemble, ils ne font qu'un ; séparés, ils ne sont rien sans l'autre. Comme le yin et le yang, l'un est la lumière, l'autre, la noirceur. Ils sont la représentation de l'amour fraternel idéal, tel que l'aurait souhaité Iain MacNèil, leur père, alors qu'il n'était pas plus âgé qu'eux. Leurs personnages semblent inséparables : jamais nous ne les retrouvons éloignés l'un de l'autre. Effectivement, Dudh et Malcom ne sont pas deux individus mais bien une seule et unique personne⁵⁹. À de nombreuses reprises, lorsqu'ils sont mentionnés, ils sont tous deux nommés par leur prénom, sans ordre particulier. À un moment, ils sont nommés « les jumeaux Malcom et Dudh » (SM 116), à un autre « *Mes frères, Dudh et Malcom* » (SM 184), mais ils ne sont à aucun instant dissociés l'un de l'autre. D'ailleurs, même dans la liste des personnages, que nous retrouvons à la fin du recueil des *Nouvelles de Mallaig*, ils sont ensemble : « Malcom et Dudh

⁵⁵ Claude Kappler, *Le monstre : Pouvoirs de l'imposture*, op. cit., p. 209.

⁵⁶ Ambroise Paré, *De monstres et prodiges*, op. cit., p. 69.

⁵⁷ Régine Scelles, « Réflexions autour du double fraternel », *Imaginaire et inconscient*, vol. 2, n° 14, 2004, p. 76.

⁵⁸ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 89.

⁵⁹ Michel Tournier avait d'ailleurs fait de même avec les jumeaux Jean et Paul – plus connus sous le nom de Jean-Paul – dans son livre *Les Météores*.

MacNèil : cadets fils jumeaux d'Iain MacNèil et de Gunelle Keith » (NM 168) La société semble ici ne donner aucune importance à la double naissance, au titre d'aïnesse. Ces garçons ne peuvent être dissociés puisqu'ils ne sont et ne font qu'un. Dudh et Malcom sont monstrueux en raison de leur dualité identitaire, sans compter que leur ressemblance comportementale rappelle celle des animaux d'une même espèce, qui agissent de la même manière.

Par ailleurs, Olivier Roux affirme qu'une femme donnant naissance à plus d'un seul enfant lors d'une même grossesse peut « trahi[r] à l'encontre de la mère un comportement adultérin⁶⁰ ». Le cas de l'adultère est d'autant plus frappant si les enfants ne sont pas identiques. Dans la mythologie grecque, nous pouvons trouver quelques exemples assez frappants de jumeaux n'ayant pas le même géniteur, par exemple dans le récit des Dioscures⁶¹. Chaque enfant aurait hérité des traits physiologiques de son père, confirmant ainsi l'hypothèse que l'épouse a eue un amant. D'ailleurs, « pour justifier l'anomalie [des jumeaux dizygotes], on supposait que l'un des enfants au moins était d'origine divine⁶² ». L'éternel combat entre le rationnel et l'irrationnel se poursuit avec la question de la paternité des enfants. Cependant, dans *Sorcha de Mallaig*, rien n'indique que Gunelle Keith ait partagé le lit d'un autre homme puisqu'aucun détail physique, outre la taille de Dudh et de Malcom (SM 379), n'est mentionné. Brièvement, nous pouvons affirmer que la présence des jumeaux est, sans faire de jeu de mots, doublement monstrueuse : les enfants issus de ces grossesses sont perçus tels des animaux et la mère semble avoir consommé hors des liens du mariage. Les naissances gémellaires se présentent dans le second tome en tant que monstres dissimulant un filon peu connu de la tératologie.

2. Les maladies

Les maladies sont également vectrices de la création d'un monstre. Effectivement, ceux qui sont atteints d'une infection risquent d'être rejetés et mis à l'écart par la société qui ne souhaite pas être en leur présence de peur d'être contaminée à son tour. Il existe de multiples infections pouvant modifier la physiologie d'une personne et créer un sentiment d'épouvante, dont la lèpre, le scorbut, le feu sacré et le choléra. En ce qui concerne *La trilogie de Mallaig*, nous y retrouvons

⁶⁰ Olivier Roux, *Monstres : Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris : CNRS éditions, 2008, p. 170.

⁶¹ Pour plus d'informations les concernant, voir Félix Guirand et Joël Schmidt, *op. cit.*, p. 235-236, 668.

⁶² Comme ce fut le cas pour les frères Héraclès et Iphiclès, ou encore Castor et Pollux. *Ibid.*, p. 236.

trois maladies qui transforment le physique d'une horrible manière : la mort noire, la vérole et la gangrène.

2.1. *La peste*

Cette terrible maladie a fait des ravages au Moyen Âge. Les victimes sont d'abord prises de fièvre, de frissons et de vertiges. Puis survient le bubon, excroissance horrible des glandes lymphatiques. La mort suit d'environ une semaine l'apparition des abcès. Dans *La châtelaine de Mallaig*, le châtelain Iain MacNèil est confronté à ce terrible fléau. En chemin pour aller rencontrer le roi d'Écosse, Iain et sa troupe se retrouvent dépourvus face à la désolation des routes. Un cavalier vient à leur rencontre et demande l'assistance du révérend. Cependant, il interdit l'accès à la ville à tous les autres voyageurs. C'est après le retour du religieux, qui est resté une nuit auprès des habitants du château de Doune, que la troupe comprend de quoi il retourne :

Le [révérend Henriot] avait l'air abattu et vidé de toute son énergie. Il se laissa glisser sur le sol, se signa en contemplant les murs du château et se mit en prière quelques instants. Interdits, les hommes l'observèrent en silence, une vague appréhension leur serrant le cœur. Quand le révérend leur adressa finalement la parole, ce fut pour faire le récit désolant de ce qu'il avait vécu dans les murs.

« Mon seigneur, dit-il en regardant Iain, c'est la peste. Au château, sept personnes en sont mortes la semaine dernière, plus leur prêtre avant-hier et trois autres hommes cette nuit. [...] Ils ont contracté la maladie dans les prisons du roi où le fléau fait ravages en ce moment. [...] » (CM 459-460)

Par ce récit navrant, ils concluent que la maladie devait expliquer pourquoi ils n'avaient rencontré âme qui vive sur leur route. Le signe de la croix que le révérend fait de ses mains, alors qu'il regarde le château, est le même que celui qu'il aurait fait au moment de mettre un cercueil en terre. Le château devient le tombeau des pauvres âmes qui y circulent. Le révérend laisse croire qu'il n'y a plus d'espoir pour eux. De cette manière, Iain et ses chevaliers entreprennent une lente descente aux Enfers. La mort pourrait les happer à tout instant s'ils attrapaient la bactérie de la peste. À l'annonce de la maladie, le lecteur se soucie du sort d'Iain, sachant fort bien qu'il doit se rendre auprès du roi pour une audience.

La peste crée la peur. Anne-Laure Boch a écrit une très belle métaphore quant à la réaction de répulsion face au monstre d'origine médical, soit qu'« [e]lle est l'allergie de l'homogène à l'hétérogène⁶³ ». La châtelaine Gunelle Keith est elle aussi effrayée par la maladie :

J'avais tant lu à Orléans sur ce terrible fléau qu'on accusait d'avoir décimé la moitié de la population de France en moins de cent ans ! Comme tous, je redoutais la peste qui allait et venait à travers toute l'Europe et qui ne semblait jamais se rassasier de victimes. Elle prenait ici cent âmes, là vingt, au gré de sa fantaisie, dans les bourgs comme dans les villes.
(CM 464)

Personne ne semble pouvoir échapper à cette maladie qui est ici personnifiée. La peste devient donc, à l'image de la mort faucheuse, une entité qui parcourt le vieux continent à la recherche de sa prochaine victime. Ne sachant jamais où ni qui elle frappera, cette maladie a créé un sentiment de peur panique chez tous les Européens, peu importe la caste à laquelle ils appartenaient. D'ailleurs, même « [l]e roi ne recevait plus, ne convoquait plus, n'emprisonnait plus et mettait tous ses gens en demeure de combattre, avec leur pitoyable arme » (CM 464) dans son château afin d'éviter toute contamination avec la population. Cette peur mène à une critique du monde médical, puisqu'au Moyen Âge les médecins sont « [d]épourvus de moyens efficaces sur le plan thérapeutique⁶⁴ ». Par exemple, les habitants de Doune ont cru bon d'« imbib[er] tous [l]es vêtements » (CM 460) du révérend de vinaigre, technique dont ce dernier « doute de [l']efficacité » (CM 460), permettant ainsi d'ancrer l'histoire dans une réalité sociale propre au Moyen Âge. Dans le but d'enrayer la maladie, « [Iain MacNèil] avait participé [...] à l'incendie des maisons des victimes et à la protection des puits que l'on interdisait aux pestiférés, de peur qu'ils n'en contaminent l'eau » (CM 464). La décontamination et la destruction des biens matériels ayant été en contact avec la bactérie de la mort noire semblent justifiées : il s'agit d'une tentative de retour à l'ordre, à la normale. La communauté tente de purifier la ville en la réduisant en cendres pour recommencer une nouvelle vie. Aujourd'hui, on le sait, la peste se propageait par les rongeurs et les puces ou, cas extrêmement rare, par l'air. Cette maladie est doublement effrayante : non

⁶³ Anne-Laure Boch, « La médecine technoscientifique dépassée par ses monstres », in Céline Masson et Catherine Desprats-Péquignot (dirs.), *Monstres contemporains : Médecine, société et psychanalyse*, Paris : In press, coll. « Pandora », 2015, p. 70.

⁶⁴ Gérard Fabre, « Les savoirs sur la contagion : la peste et l'institution de la quarantaine », in André Turmel (dir.), *Culture, institution et savoir*, Québec : Presses de l'Université de Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1997, p. 83.

seulement une grande partie de la population en meurt dans d'atroces souffrances, mais on n'y connaissait aucun remède.

Gérard Fabre affirme également que « la peur prédisposerait à la contamination : le “levain de la frayeur” – autrement dit “ce qui suscite la peur” – serait même indispensable, prétendent certains tenants de l'aérisme, à la survenue de l'infection⁶⁵ ». En d'autres mots, la peur propagerait davantage la maladie que le virus. Au Moyen Âge, si le rationnel ne pouvait pas fournir d'explication, alors on se tournait vers l'irrationnel : Dieu. De cette manière, pour certains, la peste serait le reflet de l'ire du Seigneur, déversée sur Terre :

« C'est l'air du midi qui amène cette maladie... et c'est une punition du ciel. »

Se remettant à genoux, il [le révérend Henriot] invita la compagnie à en faire autant :

« Prions, mes frères. Dieu nous écoutera si nous sommes repentants et, dans sa grande sagesse, Il nous épargnera. » (CM 460)

La foi en Dieu peut triompher de la mort. Tout comme lors du Déluge, le Créateur choisit ceux parmi les hommes qui sont dignes de survivre à cette catastrophe. Ambroise Paré a consacré un chapitre au sujet des maladies d'origine divine. Il affirme qu'« [i]l y a des maladies, lesquelles sont envoyées aux hommes par la permission de Dieu et ne peuvent être guéries par les remèdes ordinaires⁶⁶ ». On pourrait presque y voir la continuation des dix plaies d'Égypte annoncées par l'Éternel à Moïse, que l'on retrouve dans le livre de l'Exode. Chaque menace est plus terrible que la précédente. Le dernier fléau étant la mort de tous les premiers-nés du royaume de Pharaon, qu'y aurait-il de plus terrifiant ? La réponse est simple : la disparition de toute une famille. La peste ne choisit pas un individu en particulier, tous en sont d'éventuelles victimes. Le voile de la mort étend sa domination en semant la peur sur son passage. Bref, celui qui en est atteint, pour reprendre le célèbre adage, est « évité comme la peste ». L'horreur de cette maladie attise la peur des individus. Le physique, devenu monstrueux, semble être l'œuvre du Tout-Puissant qui punit ses sujets pour leurs péchés.

2.2. La vérole

⁶⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁶ Ambroise Paré, *De monstres et prodiges*, op. cit., p. 158.

Dame Beathag est celle qui en est affectée dans la nouvelle « Le plan de Beathag »⁶⁷. Avant toute chose, il faut savoir que la vérole est un synonyme de la syphilis, c'est-à-dire une infection transmissible sexuellement. Le fait que Beathag en soit atteinte n'est pas anodin, et le lecteur n'est nullement surpris à cette annonce, puisque cette femme se livre, telle une partisane des orgies dionysiaques, à la débauche : « Avec Beathag, répondit-il, le cœur d'un homme n'est pas sollicité. Ce n'est pas ça qui l'intéresse. Elle est incapable d'exclusivité. » (CM 243) Ainsi, il n'est pas étonnant qu'à l'issue de ses multiples relations charnelles, la veuve d'Alasdair souffre d'une ITS. De plus, il semblerait qu'elle se livre à la prostitution depuis qu'elle travaille à l'auberge de Kenneth Simpson : « Aussitôt en place, Beathag s'était distinguée par ses qualités d'hôtesse et par sa passion pour tout ce qui touchait le négoce avec les étrangers, particulièrement avec la gent masculine. » (NM 136) Il est évident que Beathag ne se prive pas des faveurs que les hommes de passage peuvent lui procurer. Le propriétaire voit d'ailleurs davantage dans son comportement celui d'une fille de joie : « messire Kenneth n'avait rien à redire de son association avec la veuve qui, disons-le, tenait davantage de la ribaude que de la dame. Les hommes étaient nombreux à requérir les attentions qu'elle prodiguait et ils payaient généreusement leur heure de détente dans sa chambre. » (NM 136-137) En d'autres termes, Kenneth et Beathag dirigent une maison close dont « l'entretien de la gérante de l'auberge Simpson rapport[e] davantage qu'il n'en coût[e] à son tenancier. » (NM 137) Ainsi, la position qu'elle a acquise en mariant l'aîné des fils MacNeil n'existe plus : en quittant Mallaig, elle devient une simple paysanne et choisit un emploi en fonction de ses « compétences ». Son « nouveau » métier n'en est pas un de grande moralité et sur lui repose, encore aujourd'hui, un immense tabou social. De nombreux stéréotypes découlent de cette réalité, dont ceux de la pauvreté des prostitué(e)s et de l'insalubrité des lieux où ils se livrent à la débauche. De surcroît, la police arrête tous ceux⁶⁸ qui pratiquent le plus vieux métier du monde. La classe supérieure, même si elle peut avoir recours à de tels services, se dissocie autant que possible de la « racaille » puisque les riches soutiennent qu'ils n'appartiennent pas au même univers que les travailleurs du sexe. Ainsi, Beathag a réellement perdu son statut de dame à la cour de Mallaig et aucun retour en arrière n'est possible pour elle.

⁶⁷ Nous retrouvons cette nouvelle dans le recueil *Les nouvelles de Mallaig*, écrit par Diane Lacombe et publié en 2007. Il s'agit d'un complément à *La trilogie de Mallaig*. L'ouvrage sera désormais cité dans le corps du texte par les lettres *NM*.

⁶⁸ En choisissant le pronom « ceux », nous évitons de faire des généralisations en ce qui concerne le sexe des prostitués. Les hommes et les femmes peuvent s'adonner à la prostitution.

La prostitution est un métier à risque pour celui ou celle qui le pratique. Si l'un des clients est porteur d'une maladie vénérienne, il peut facilement la transmettre à son partenaire, qui contaminera à son tour sa clientèle. En ce sens, il n'est guère surprenant que la veuve d'Alasdair souffre et meure de la vérole, ce qui reprend le proverbe anglais « live by the sword, die by the sword », où l'épée est ici la métaphore du pénis. D'ailleurs, l'idée que le pénis est une épée prend tout son sens si l'on considère l'origine latine du mot « vagin », *vagina*, qui signifie « gaine, fourreau »⁶⁹. Comme nous l'avons précédemment vu, Beathag utilise le sexe comme une arme⁷⁰. C'est feu le shérif Darnley qui lui a transmis la vérole puisqu'elle « reconn[ait] sur elle les signes de la maladie qui avait emporté son amant l'hiver dernier. » (NM 141) La syphilis modifie peu à peu sa physionomie : « les muscles du côté droit de son corps ne répon[ent] plus » (NM 141) et la paume de ses mains est couverte d'« une constellation de petits points roses » (NM 141). Elle décide de ne pas révéler qu'elle est vérolée à Kenneth Simpson et à sa servante. Beathag dissimule les signes de la maladie en portant des gants et en prétendant être saoule. La tenancière se sert de l'ivresse pour camoufler un autre symptôme : ses difficultés d'élocution (NM 143). Le fait qu'elle est prétendument saoule la rapproche de Dionysos par la mascarade qu'elle joue. Ici, la boisson et le jeu théâtral ont grossi sa ressemblance à cette divinité grecque à un point tel qu'elle est rapidement démasquée par sa servante (NM 152). Son physique se transforme peu à peu en celui d'une horrible créature. En d'autres mots, son apparence physique est maintenant le miroir de sa monstrueuse personnalité, sa physionomie et sa morale ne font dorénavant plus qu'un.

Tout comme le dieu du vin, Beathag porte un masque – ou plutôt « un masque de morosité » (NM 144) – en mentant au sujet du mal qui la tourmente. Elle ne veut et ne peut guère divulguer qu'elle est atteinte de la syphilis puisque cela aurait des conséquences néfastes auprès de ses clients particuliers et de la clientèle de l'auberge. Effectivement, si elle l'admettait, tous les hommes qui ont passé dans son lit pourraient s'attendre à un sort semblable au sien et à celui du shérif Darnley. Elle sait déjà qu'elle en a contaminé quelques-uns⁷¹, mais ignore lesquels : « la tenancière ne cessa de scruter les clients réguliers de l'établissement en se demandant lesquels elle aurait pu

⁶⁹ Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin*, Paris : Hachette, 1885, p. 417.

⁷⁰ Il en sera davantage question dans le chapitre sur les invectives.

⁷¹ En apercevant qu'Iain est un client de l'auberge, elle élabore un ultime plan pour se venger de son ancien amant et de Gunelle à la suite de son exil forcé de Mallaig : « Tu vas mourir par où tu as pris plaisir et ton irréprochable femme connaîtra le même sort. » (NM 153) Ainsi, en contaminant Iain, elle s'assure d'infecter Gunelle de même que de tuer le couple qui est à l'origine de tous ses tourments.

contaminer » (NM 144). Ainsi, le risque de se dévoiler au grand public est trop grand. Elle préfère rester dans l'ombre tout en continuant à vivre normalement. Beathag est un démon nocturne « instigat[eur] des amours illégitimes [et] perturbat[eur] du lit conjugal.⁷² » Femme fatale, Beathag incite les hommes à consommer hors des liens du mariage, et ce, même avant qu'elle ne devienne prostituée. Elle promeut le libertinage plutôt que la fidélité. Ce faisant, elle s'immisce entre les époux en recevant la visite d'un client marié.

Il y a un dernier symptôme à la vérole : la folie. Quoi de plus représentatif du caractère dionysiaque que la folie⁷³. Telle une patiente atteinte d'une maladie mentale, Beathag est isolée au grenier de l'auberge Simpson (NM 159). Cet endroit prend ici l'apparence d'un asile : enfermée, elle ne peut sortir de peur d'effrayer et de contaminer les voyageurs. Cette femme est « ainsi confinée dans un lieu exigu où personne ne [peut] être témoin de sa déchéance ni en soupçonner les causes. » (NM 159) Le fait qu'elle disparaisse du jour au lendemain de l'auberge permet à la société de revenir à la normale. D'ailleurs, après son décès, l'auberge retrouve la réputation qu'elle avait avant l'arrivée de Beathag (NM 159). Elle était l'étrangère de la ville de Perth : venant des Highlands, elle débarque dans les Lowlands après avoir été expulsée du château de Mallaig. Ainsi, la société écossaise semble vouloir se débarrasser de cette femme à tout prix : les Highlands la bannissent, les Lowlands la laissent mourir dans la solitude. La vérole est la sentence pour sa luxure, ce qui, pour reprendre les propos de Dante, revient à dire : « “Cette ombre devant toi que tu vois la première,”/Me répondit le maître, est une reine altière/Qui jadis commandait à des peuples divers//La luxure effrénée à dévorer sa vie,/Elle crut échapper à son ignominie/En mettant dans sa loi : le plaisir est permis.⁷⁴ » Beathag ressemble beaucoup à Sémiramis. En tant qu'épouse d'Alasdair, l'aîné MacNèil, le titre de châtelaine de Mallaig lui revient. À la mort de Lite MacGugan, précédente châtelaine et mère des fils MacNèil, elle prend temporairement le rôle de

⁷² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 662.

⁷³ Il est à noter que le personnage de Beathag a déjà connu un épisode de folie dans *La châtelaine de Mallaig* qui permet à la communauté de Mallaig de la considérer en proie à la *mania* dionysiaque. Comme la veuve d'Alasdair a abandonné Gunelle en forêt dans le but de retrouver sa place dans le lit du frère de son défunt mari, Iain comprend qu'elle est trop dangereuse pour la survie de sa femme. Il prend donc la décision de la bannir du château et des terres MacNèil par le premier bateau. Alors qu'Iain vient la chercher, Beathag tente de le séduire une dernière fois : elle est couchée en tenue d'Ève sur son lit. Parce qu'Iain refuse ses avances, elle lui lance une paire de ciseaux alors qu'il lui fait dos, mais elle n'arrive qu'à frôler sa manche. Anna et Finella entrent dans la chambre au moment où Iain en sort accompagné de Tòmas. Ces deux femmes l'aident à s'habiller alors que cette dernière est « secouée d'un rire nerveux. » (CM 391-393)

⁷⁴ Dante, *La divine comédie*, trad. Louis Rastibonne, Paris : Michel Lévy frères, 1870, p. 65.

sa belle-mère. Ainsi, bien qu'elle n'ait jamais été reine ni châtelaine officielle, elle a tout de même dirigé Mallaig jusqu'à l'arrivée de Gunelle Keith. Son comportement volage ne date pas d'hier⁷⁵. Le simple fait de dire « [l]a luxure effrénée [a] dévor[é] sa vie » est amplement suffisant pour bien décrire et comprendre cette femme puisqu'à la mort d'Alasdair, elle « [a] repris ses activités lubriques en accueillant dans son lit tous les hommes disponibles dans l'enceinte de Mallaig, qu'ils fussent gens d'armes ou seigneurs. » (NM 140) Le second cercle de l'Enfer de Dante représente ici le deuxième isolement social de Beathag par une tortueuse descente vers les Enfers. Sa maladie est un supplice qu'elle s'est, malgré elle, infligé. Pendant sa déchéance, elle succombe de plus en plus aux affres occasionnées par la vérole. Sa personnalité machiavélique est ici amplifiée par la lente transformation de son corps en monstruosité qui la tue à petit feu, « autrement dit l'image du corps est le reflet extérieur de l'âme.⁷⁶ »

2.3. La gangrène

La gangrène est une maladie qui apparaît sur une plaie qui n'a pas été correctement pansée, voire qui n'a pas été soignée. Dans *Sorcha de Mallaig*, le seigneur Iain MacNèil souffre de cette infection. Tout a commencé par « une large blessure au genou, reçue durant [une] bataille, [qui] lui enlevait pratiquement l'usage de sa jambe » (SM 355). Avec le temps, la blessure a empiré au point d'affecter sa mobilité : il a de la difficulté à marcher, à monter à cheval (SM 355) et à se tenir en équilibre lorsqu'il est debout (SM 386). Il claudique, ce qui le distingue de sa famille. Sa différence le rapproche du dieu du vin Dionysos qui est également connu pour avoir été boiteux, mais cette simple ressemblance n'est pas suffisante pour voir dans la claudication la manifestation de Dionysos. La plaie sur son genou ne semble pas guérir : « l'infection avait gagné du terrain dans les chairs et la douleur se faisait de plus en plus vive » (SM 356). Sorcha Lennox est dégoûtée par la progression de l'infection : « la jambe était enflée à un point tel que je ne distinguais plus le pli de flexion. Autour de la plaie, de la cuisse au mollet, la peau était crépitante et aussi brunâtre que le liquide qui suintait du genou » (SM 408). Le corps d'Iain MacNèil se transforme pour devenir monstrueux et effrayant. La vue de la jambe de cet homme indispose certains au point qu'ils refusent de revenir visiter le malade, comme c'est le cas de Ceit MacNèil (SM 408). De plus,

⁷⁵ Elle n'a été fidèle qu'une seule fois dans sa vie : « Le bref mariage d'une année de Beathag avec l'aîné des frères MacNèil et héritier du domaine avait été la seule période de continence dans sa vie sexuelle. » (NM 140)

⁷⁶ Olivier Roux, *Monstres : Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, op. cit., p. 149.

un autre sens est mis à l'épreuve, soit celui de l'olfaction qui entre en jeu lorsqu'il est question d'« une odeur nauséabonde » (*SM* 385) se dégageant du genou ou que la blessure est décrite comme étant une « immondice puante » (*SM* 408), ce qui accentue le dégoût ressenti par le lecteur. Le médecin des MacNèil ainsi que la guérisseuse Sorcha Lennox affirment que, pour sauver la vie d'Iain, il faut procéder à l'amputation de sa jambe. Cependant, ce dernier refuse d'être opéré puisqu'il veut être enterré en un seul morceau (*SM* 408). Sans amputation, l'infection se propage rapidement et mène inévitablement à la mort. Le fait qu'il ne peut plus marcher convenablement indique « la fin d'un voyage et [l']annonc[e] [d']un nouveau.⁷⁷ » Le premier voyage est celui de sa vie en tant que chef de clan, père de famille et époux, tandis que le second est celui de sa mort. Le passage vers l'au-delà est un voyage en soi, « c'est le saut mortel de l'aventure proprement dite.⁷⁸ » La gangrène semble monstrueuse en raison de l'état dans lequel se trouve le patient une fois que la putréfaction de la chair empêche toute mobilité. En effet, le malade se trouve dorénavant dans un état végétatif : « le chef MacNèil s'amenuisait à l'abri des courtines de son lit qu'il ne quittait plus » (*SM* 401). Anne-Laure Boch affirme que « [l]'état végétatif, c'est le handicap le plus extrême qu'on puisse imaginer, la pointe avancée de la dépendance⁷⁹ ». Restreint à un espace confiné, le malade perd son autonomie, son autorité, voire son identité. Il n'est plus. Il ne fait qu'attendre patiemment que la mort vienne le délivrer de tous ses maux. La gangrène est ainsi une monstrueuse infection : elle s'attaque au corps du blessé pour le rendre presque méconnaissable et l'amène vers la mort. L'approche imminente de la mort transforme le physique d'Iain MacNèil : « Son visage était livide et légèrement bleuté. » (*SM* 411) Avant même qu'il ne soit mort, il ressemble déjà à un cadavre. Nous assistons presque à une décomposition précoce du corps, à un processus inversé. Son corps se décompose littéralement devant ses yeux. Les chairs de son genou se décomposent, une odeur désagréable se dégage de la plaie, la rigidité de sa jambe, l'arrêt progressif du flux sanguin qui se présente par le bleuissement de la peau ainsi que l'alitement perpétuel auquel il est soumis – comme s'il reposait déjà dans son cercueil – montrent clairement la mort du corps d'Iain. Le plus improbable, c'est qu'il y assiste de son vivant, ce qui lui permet de devenir un « mort-vivant ». Il défie le spectre de la mort, il y résiste pour atteindre l'immortalité. Jankélévitch écrit que « [l]a mort est donc à la fois impossible et nécessaire, comme l'immortalité

⁷⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 157.

⁷⁸ Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris : Flammarion, coll. « Champs essais », 1977, p. 285.

⁷⁹ Anne-Laure Boch, « La médecine technoscientifique dépassée par ses monstres », *art. cit.*, p. 76-77.

est à la fois nécessaire et impossible.⁸⁰ » Bien que ce combat soit voué à l'échec, Iain persiste à se battre contre le mal qui l'afflige, comme s'il craignait de devoir faire face à la mort. La peur de mourir dénonce un désir latent d'être en mesure de ne pas connaître cette finitude, de survivre au temps, mais surtout de ne pas répondre à la question existentielle de ce qui lui succède, c'est-à-dire le néant que représente la mort.

D'autre part, afin de se soulager de la souffrance occasionnée par sa blessure, le chef du clan se saoule (*SM* 388) en prenant de l'*uisge-beatha*, c'est-à-dire du whisky Écossais. L'ivresse, variante de l'automutilation, détruit le corps de l'intérieur à petit feu. La consommation excessive d'alcool peut, à long terme, aboutir à une cirrhose du foie et, pis encore, au décès. Ce comportement alcoolique reflète celui des fidèles de Dionysos, dieu du vin. D'ailleurs, boire de l'alcool dans le but de se saouler résulte généralement en une perte d'équilibre et en une difficulté à marcher⁸¹. Entre la vie et la mort, le whisky apparaît à Iain MacNèil comme une véritable délivrance. Cette eau-de-vie devient peu à peu une nécessité, au point où le chef du clan ne peut s'en passer. Ne verrait-on pas ici une représentation du malade moderne accro à la morphine qui lui permet d'oublier la douleur ? L'alcoolisme est un énorme problème social et est même considéré comme une maladie. Or cette maladie semble taboue. La société pointe du doigt celui qui se transforme en monstre en raison de ses excès. Il s'isole et diffère des autres en préférant, par une bouteille, taire ses souffrances. L'alcoolique s'auto-marginalise en s'isolant de tout ce qui n'est pas associé à la boisson. Il est le seul responsable de son intoxication. Iain boit non par choix mais par nécessité. Aussi étrange que cela puisse paraître, ce personnage a volontairement recours à la boisson pour atténuer la douleur causée par son genou. Il sait que sa mort est inévitable, mais ne peut rien y changer. La morphine n'existait pas au Moyen Âge et ce qui s'en rapproche le plus par son effet analgésique est la boisson. Pour ainsi dire, le seul et dernier plaisir qui reste à Iain est l'*uisge-beatha*.

⁸⁰ Vladimir Jankélévitch, *La mort, op. cit.*, p. 440.

⁸¹ Il ne s'agit pas de causalité dans ce cas-ci – l'ivresse menant à la claudication – puisque le personnage boitait déjà avant qu'il ne décide de se saouler pour atténuer ses souffrances.

3. *Le corps meurtri*

Le monstre physique apparaît aussi lorsque le corps est blessé. Ambroise Paré a écrit dans sa préface que

[I]es mutilés, ce sont aveugles, borgnes, bossus, boiteux, ou ayant six doigts à la main, ou aux pieds, ou moins de cinq, ou joints ensemble, ou les bras trop courts, ou le nez trop enfoncé comme ont les camus, ou avoir les lèvres grosses et renversées, ou clôtüre de la partie génitale des filles pour cause de l’hymen, ou chair supernaturelle, ou qu’elles soient hermaphrodites, ou ayant quelques taches, ou verrues, ou loupes, ou autre chose contre nature.⁸²

Cependant, il ne s’est jamais étendu sur cette catégorie du monstre pourtant si variée et riche en exemples. Comme la mutilation et les blessures corporelles sont nombreuses dans notre corpus, nous n’avons pu passer sous silence la présence de ce monstre.

Précédemment, nous avons mentionné que certaines maladies affectent l’apparence d’un individu. Ici, il est question des blessures qui transforment la physionomie en monstruosité. Le corps meurtri rend compte de la violence sociale en raison des idéologies qui ont mené à la mutilation de la peau. Ce monstre physionomique semble se construire davantage lors de conflits où le désir de possession des hommes est à son comble. Chaque blessure renvoie à la violence qui a été nécessaire afin d’acquérir l’objet de convoitise.

3.1. *Tòmas et Gunelle Keith*

Dans *La châtelaine de Mallaig*, deux personnages ont été blessés au cours d’un combat, soit le seigneur Tòmas et la châtelaine Gunelle Keith. Dans un premier temps, le duel opposait les cousins Tòmas et Iain. À la base, il ne devait s’agir que d’un simple entraînement. Toutefois, « Iain MacNèil n’avait plus le goût de se battre. L’idée lui en était venue lorsqu’il avait aperçu, par la fenêtre de Beathag, son cousin sur les remparts avec son épouse. » (CM 162) Ce comportement dévoile la jalousie (déplacée) du mari à l’égard de la relation naissante entre Tòmas et Gunelle. Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard écrit que

[I]a jalousie et l’envie supposent une triple présence : présence de l’objet, présence du sujet, présence de celui que l’on jalouse ou de celui que l’on envie. Ces deux « défauts » sont donc triangulaires : jamais, toutefois, nous ne percevons un modèle dans celui que l’on jalouse parce que nous prenons toujours sur la jalousie le point de vue du jaloux lui-même. Comme toutes les victimes de la médiation interne, celui-ci se persuade aisément que son désir est spontané, c’est-à-dire qu’il s’enracine dans l’objet et dans cet objet seulement. Le jaloux

⁸² Ambroise Paré, *De monstres et prodiges*, op. cit., p. 46.

soutient toujours, par conséquent, que son désir a précédé l'intervention du médiateur. Il nous présente celui-ci comme un intrus, un fâcheux, un *terzo incommodo* qui vient interrompre un délicieux tête à tête.⁸³

Nous sommes donc en présence d'un triangle amoureux où la jalousie dévore l'âme du sujet et du médiateur. Tòmas désire la femme de son cousin, tandis qu'Iain ne s'intéresse à elle qu'à partir du moment où il entraperçoit l'amour naissant entre Gunelle et Tòmas. Les deux veulent ce que l'autre a : d'un côté, Iain veut avoir avec Gunelle la même relation de confiance et d'amitié/amour que son cousin, tandis que Tòmas veut avoir Gunelle pour femme. En ce sens, Iain est persuadé que son cousin est un obstacle, « un intrus ». Il confronte d'ailleurs Tòmas sur ses intentions vis-à-vis de sa femme : « Cher cousin, tonna soudain la voix du seigneur Iain derrière eux, est-ce que votre genre de femme serait du genre de la mienne ? » (CM 158) Les triangles amoureux se terminent à de nombreuses reprises par le meurtre de l'un des trois membres. Il est évident que telles sont les intentions d'Iain. En effet, ces situations de « désir triangulaire » demandent un retour à la normale qui ne peut être réalisé sans la perte du médiateur ou du sujet. Normalement, l'un des opposants se transforme en double monstrueux, ce qui fait de lui un bouc émissaire : « [Les *doubles*] fournissent [...], entre la différence et l'identité, le moyen terme équivoque indispensable à la substitution sacrificielle, à la polarisation de la violence sur une victime unique qui représente toutes les autres.⁸⁴ » Tòmas veut également venger l'honneur de la femme de son cousin par ce combat :

Le combat prenait une tournure dangereuse et Iain eut l'idée d'y mettre fin quand il entendit Tòmas murmurer entre ses dents « Continue, salaud ! », les yeux rivés aux siens.

Iain tressaillit en entendant l'insulte. Il était contraire aux règles d'injurier l'adversaire en combat d'entraînement. Qu'est-ce qui prenait à Tòmas ?

« Qu'as-tu dit ? demanda Iain en portant un coup droit.

- Tu as entendu, répondit Tòmas en esquivant.
- Et on peut savoir en quoi je suis un salaud ?
- Parce que tu la déshonores toutes les nuits avec la femme de ton frère. » (CM 163)

Lors de cette joute verbale, on comprend que l'enjeu du combat n'est nulle autre que Gunelle, l'objet de cette relation triangulaire. En réponse à cet affront, Iain blesse Tòmas d'un coup de claymore à l'épaule (CM 163). Véritable état de crise, le duel devient chaotique. Le mari de

⁸³ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Librairie Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 2010, p. 26.

⁸⁴ *Id.*, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 238.

Gunelle essaie de tuer son cousin pour éliminer la source du conflit, c'est-à-dire sa jalousie. Par la mort de ce personnage, le retour à l'ordre est possible.

Le duel ne prend fin que lorsqu'Iain blesse accidentellement sa femme à la main avec son épée, alors qu'elle essayait de sauver la vie de Tòmas en demandant un arrêt immédiat du combat. Cette coupure a une grande importance dans la relation du couple puisqu'Iain décide de ne plus s'intéresser à la veuve d'Alasdair à partir de ce jour-là (CM 243). Ainsi, ce combat entre cousins a été un rite de passage pour Iain MacNèil : il comprend que ses émotions ont pris le dessus et qu'il aurait véritablement pu occire son cousin et sa femme. Il assiste à sa propre mort symbolique : l'homme qu'il était avant cet épisode n'existe plus dû au fait qu'il a choisi de ne plus fuir ses sentiments. Pour que le triangle amoureux cesse d'exister, Iain demande à ce que Tòmas s'éloigne du château pour un certain temps. Ce faisant, Tòmas meurt symboliquement par son exil forcé. Le départ de l'instigateur du désir mimétique permet à Iain de faire la paix avec lui-même, de se découvrir en tant qu'homme. Les blessures qu'il a infligées aux membres de sa famille témoignent de sa renaissance au sein de la communauté de Mallaig. Ses émotions ont primé la raison au point qu'il s'est transformé en être monstrueux. Les cicatrices qui résultent de ce combat sont le rappel constant de la jalousie d'un homme envers un autre, de son désir de ne point partager sa femme.

3.2. *Le seigneur Aindreas MacNèil*

Le dernier protagoniste ayant un corps meurtri, dans *La châtelaine de Mallaig*⁸⁵, est le seigneur Aindreas. De tous les personnages blessés, il est le plus marqué. En effet, Iain MacNèil ampute le bras droit de son oncle puisque ce dernier l'a volé :

L'oncle ne put terminer sa phrase. Iain avait bondi sur lui. Il l'empoigna par le revers de sa veste et l'entraîna près du foyer en faisant un signe de tête à Lennox qui avait lâché Finella. Ce dernier vint maintenir l'oncle qui protestait mollement, ne sachant ce que son neveu s'apprêtait à faire. Il n'attendit pas longtemps pour comprendre. Iain tira si violemment sur la manche de son pourpoint qu'il l'arracha d'un seul coup, lui découvrant le bras droit jusqu'à l'épaule, puis le saisit et l'appuya sur le dossier d'un fauteuil qui se trouvait là. Lennox vint aussitôt l'y immobiliser. En un éclair, levant sa claymore au-dessus de sa tête, Iain assena un violent coup juste à la hauteur du coude et sectionna le bras dans une giclée de sang qui

⁸⁵ Iain MacNèil est également blessé lors d'un combat contre le clan Cameron (CM 185-191). Nous retrouvons ici le souhait des Cameron de récupérer une parcelle de terre qui leur avait été enlevée par le roi et donnée aux MacNèil. Toutefois, la plaie qu'il a au dos n'apparaît guère comme une épreuve dans la vie d'Iain. Certes, il en souffre, mais il semble s'être rétabli très rapidement : le lendemain de son arrivée au château, « la bataille [n']était [plus qu']un fait divers à Mallaig. » (CM 191)

éclaboussa le visage du lieutenant. Hébété, l'oncle regardait son avant-bras tombé sur le sol dans une mare de sang noir. (CM 532)

Cette scène de mutilation est assez déroutante et choquante pour un lecteur habitué au système judiciaire du XXI^e siècle. La sentence qu'Iain a choisie s'inspire des anciennes lois pénales : « Dans l'Antiquité, c'est la main qu'on coupait à un voleur. Quand la trahison s'ajoute au vol, c'est la moitié du bras qui y passe. » (CM 532) Il a sectionné l'avant-bras de son oncle parce qu'Aindreas l'a volé et trahi en désirant obtenir la place du chef du clan MacNèil à la mort de son frère Baltair. Il essaie par tous les moyens d'obtenir ce qu'il veut, allant même jusqu'à accuser Iain de meurtre devant les autres lairds et leurs épouses, allant jusqu'à leur demander s'il est judicieux de « mettre à la tête du clan MacNèil un homme coupable de fratricide ? » (CM 252) Aujourd'hui, en cours de débat, un tel scandale serait considéré comme une stratégie vouée à l'échec et, potentiellement, une forme de « suicide politique » pour le candidat. Sa stratégie ayant échoué, Aindreas tente de se venger de la décision des lairds en complotant contre le nouveau chef. Cependant, « [l]e bras symbolise les principes de force, de pouvoir et d'action, c'est pourquoi un bras manquant interdisait de prendre ou de conserver le trône royal en Irlande.⁸⁶ » À l'instant même où il devient manchot, il ne lui est plus possible de monter à la tête du clan. Il n'est plus capable de se défendre, donc incapable de diriger le clan MacNèil. Le désir triangulaire – dont l'objet est ici le titre de chef – se termine par l'élimination totale, bien que symbolique, de l'un des opposants. Nous affirmons que cette mort est totale puisqu'Aindreas ne fait plus partie de la course électorale. Il doit payer les crimes qu'il a commis par la perte de son avant-bras. Son envie de se venger du système démocratique qui a permis l'élection de son neveu montre qu'il refuse sans l'ombre d'un doute le résultat du vote. Il n'a plus confiance dans le système démocratique. Il doit prendre les choses en mains pour régler ce qu'il croit être une erreur mais, ce faisant, une partie de lui meurt sous la lame d'Iain.

Par ailleurs, Aindreas ne s'en sortira pas uniquement par la perte d'un bras. Le lecteur apprend l'histoire de l'ancien propriétaire du château de Morar dans le second roman, *Sorcha de Mallaig* : « Pour ce qui est du Aindreas en question, on lui faisait bien mauvaise réputation dans le clan, dont il avait d'ailleurs été chassé, et, de sa domesticité d'alors, Finella était la seule représentante. Au bourg, on racontait qu'elle avait supplié mon père de la garder quand il avait racheté le domaine

⁸⁶ Robert-Jacques Thibaud, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique celtique*, Paris : Dervy, 1995, p. 64.

d'Aindreas avant ma naissance. » (*SM* 20-21) Le rachat des terres du seigneur Aindreas est le témoignage de la chute de cet homme. Il a tout perdu : son bras, son manoir, ses terres et, pire encore, son nom. La perte totale de ce qu'il était semble indiquer que la société l'a complètement oublié, effacé de l'histoire, de sorte que le lecteur oublie rapidement, dans *Sorcha de Mallaig*, qu'il a existé. Sa punition se poursuit jusque dans le fait que l'homme qui rachète son domaine est le lieutenant Lennox, celui-là même qui a maintenu le bras d'Aindreas en place pendant que le jeune chef du clan le démembrait. Lennox, qui n'était qu'un simple lieutenant à l'époque, devient un laird du clan MacNèil en achetant le château de Morar. Ce changement de statut social est double : le lieutenant Lennox possède tout ce qu'Aindreas avait avant sa déchéance, tandis qu'Aindreas perd tout ce qu'il avait pour ne devenir qu'un simple paysan oublié de tous⁸⁷. Cette substitution hiérarchique constitue une critique sociale selon laquelle le titre de laird ne peut en aucun cas servir d'immunité diplomatique lorsqu'on est amené devant la justice.

Le désir de vengeance de l'oncle, à la suite de la décision des lairds d'élire Iain comme le successeur de Baltair, l'a poussé à subtiliser le coffret envoyé par la famille Keith comme cadeau de mariage à leur fille Gunelle. Aindreas a suivi l'exemple d'Hermès en dérobant les biens d'un membre de sa famille. La comédie qu'il joue ensuite auprès des MacNèil tient davantage des attributs de Dionysos. Il prétend n'avoir jamais ouvert le coffret et va même jusqu'à accuser Gunelle de l'avoir dissimulé dans ses anciens appartements (*CM* 523-525). Il essaie de trouver en la personne de la châtelaine un parfait bouc émissaire : la femme étant le sexe faible, Gunelle apparaît comme la parfaite candidate dans le rôle de la coupable. Lorsque le procès tourne à l'avantage d'Iain, tous les lairds vont à Morar pour entamer une fouille du château. Aindreas arrête de jouer son rôle de l'innocent lorsqu'il se rue sur Finella et la blâme de ne pas avoir su être discrète en allant cacher à Mallaig le coffret dans l'ancienne chambre de Gunelle (*CM* 530). Le spectacle terminé, Iain passe du juge au bourreau. Le corps mutilé d'Aindreas devient monstrueux aux yeux de tous : il témoigne des crimes qu'il a commis. Contrairement à une cicatrice qui peut facilement être dissimulée sous des vêtements ou du maquillage, l'amputation d'un membre ne peut être ignorée. La douleur fantôme de son bras sera pour lui une véritable torture physique, mais aussi

⁸⁷ D'ailleurs, dans la nouvelle « Le devoir de Lennox », il est fait mention du nouveau statut de ces deux hommes : « Ah, c'est vous qui avez racheté les terres d'Aindreas, le désavoué du clan MacNèil ? » (*NM* 87) On remarque aisément la séparation hiérarchique entre le lieutenant Lennox et Aindreas MacNèil. L'un s'impose en tant que nouveau laird, l'autre est répudié de la société. Lennox « [est] passé de vassal à homme libre » (*NM* 89) en devenant seigneur.

une torture psychologique : il ne cessera de se remémorer le pourquoi de sa situation. En d'autres mots, le désir d'ascension au pouvoir d'Aindreas le dévore tant qu'il ne peut faire autrement que de se venger mais, tel un arroseur arrosé, il est la victime de son propre coup.

3.3. *Baltair MacNèil dit le Jeune*

Ce jeune homme a été flagellé par son père. Ce dernier a décidé de le punir parce que Baltair l'avait espionné. Les coups de fouet étaient administrés dans le but de punir un individu au Moyen Âge. Il semble que la société dépeinte dans ce roman est extrêmement violente. Le fouet n'est pas l'unique moyen de punition : les bourreaux – ou tous ceux qui infligeaient les sentences – avaient également recours aux coups de bâton et de pelle (*SM* 50). Le jeune homme devient lui-même monstrueux lorsqu'il demande à son père d'aller jusqu'au bout de sa punition, comme si ce qu'il avait déjà enduré n'était pas suffisant : « [Iain MacNèil] s'appliqua à fouetter le plus rapidement et le moins fort possible afin d'atténuer le supplice de son fils. Il tenta même d'abrégé la punition en s'arrêtant au cinquième coup mais, à son grand désarroi, il fut rappelé à l'ordre par le garçon qui se mordait les lèvres pour ne pas crier » (*SM* 53). De telles punitions laissent des traces. Ayant eu un comportement hors norme – car qui n'aurait pas demandé grâce à sa place ? –, Baltair MacNèil se voit maintenant marqué à jamais pour son insolence enfantine. Ainsi, le désir d'ascension du jeune, qui se traduit par son envie d'imiter son père, lui a permis de devenir un monstre à deux niveaux : un monstre physique puisque son corps sera marqué à jamais et un monstre moral en raison de son acharnement à poursuivre son châtiment jusqu'au bout.

Il est à nouveau blessé un peu plus loin dans le roman. Cette fois-ci, son assaillant est nul autre que Sorcha Lennox. La jeune fille est sur le point de se faire agresser par trois vandales d'Édimbourg lorsque Baltair le Jeune et son compatriote Colm viennent la sauver. Toutefois, croyant être à nouveau attaquée, elle poignarde le premier à l'épaule. Cette blessure aura de plus graves conséquences que les coups de fouet. La plaie étant profonde, la guérison nécessite plus de temps et davantage de soin pour un rétablissement complet. D'ailleurs, Baltair ne semble guère apprécier son bandage qui, selon lui, l'empêche de se défendre :

Soudain, mon blessé prit conscience que l'écharpe, que je lui avais confectionnée tout en bavardant, immobilisait complètement son bras droit. [...]

« Mais, Sorcha, tu ne peux pas me ficeler comme ça ! Comment ferai-je pour me battre si je n'ai plus l'usage de ma droite ? (*SM* 354)

Le fait que son bras droit est en écharpe le rend vulnérable le temps de sa convalescence. Cependant, ayant à se battre, il enlève son pansement et sa blessure se met inévitablement à saigner à plusieurs reprises, ce qui retarde la guérison de son bras. Sorcha prévient même Baltair de l'importance de ses traitements : « Tant que tu saignes, la plaie n'est pas guérie et peut s'infecter. Si elle s'infecte, elle ne cicatrisera pas. Quand veux-tu recommencer à utiliser ton bras ? Ce mois-ci ou l'autre ou l'autre après ? » (*SM* 371) Les risques d'infection devraient motiver Baltair le Jeune à poursuivre son traitement auprès de Sorcha Lennox, surtout étant donné que ce qui tue à petit feu son père Iain MacNèil est la blessure à son genou. Malheureusement, puisque Baltair a préféré se battre malgré les indications contraires de la guérisseuse, il garde des séquelles de sa blessure :

— Sorcha, mon père vient de le dire : c'est mon bras qui ne se rétablit pas, me répondit Baltair, tout bas. La plaie est refermée et presque entièrement cicatrisée, mais je ne peux plus lever le bras plus haut que le coude. Je suis à l'entraînement dans cette chambre depuis deux jours devant lui. Je ne peux manier ni claymore ni épée correctement... Je crois que tu as sectionné un nerf ou un tendon avec ton coup de couteau. (*SM* 397)

En d'autres mots, Baltair le Jeune a aggravé sa blessure en décidant de défendre sa vie et celle de sa compagne lors de leur voyage de retour. Ironiquement, la jeune femme le blâme d'avoir utilisé son bras, ne se rendant pas compte de la gravité de la situation au moment des faits. Contrairement aux cicatrices qui peuvent être dissimulées sous une chemise, Baltair ne pourra point cacher à ses ennemis sa vulnérabilité. En tant que futur chef du clan, il se doit d'être en mesure de se battre et de défendre ses terres, ou il connaîtra le même sort que le seigneur Aindreas. D'ailleurs, dans le *Dictionnaire des symboles*, il est écrit que « [l]e bras est le symbole de la force, du pouvoir, du secours accordé, de la protection.⁸⁸ » Ainsi, si Baltair MacNèil ne peut plus utiliser l'un de ses bras, il devient une cible facile pour ses assaillants. Il affirme lui-même qu'il est incapable de prendre les armes : « Nous allons faire face au clan Ranald avec lequel nous avons un duel inachevé, comme vous le savez. À moins d'un miracle avec mon bras droit, mes qualités de combattant devront être soutenues par les vôtres [Dudh et Malcom] si la maison MacNèil veut l'emporter. » (*SM* 468) Ce jeune homme apparaît dès lors, tel un soldat amputé, comme un vétéran nostalgique rêvant aux combats qu'il a menés, sachant fort bien qu'il ne pourra plus faire partie des troupes. Le clan MacNèil pourrait décider de nommer un autre chef puisqu'il le considère inapte à prendre les armes. D'ailleurs, Iain craint que son fils ne puisse lui succéder à cause de son

⁸⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 168.

bras invalide. Seul un des membres du clan pourrait s'opposer à la nomination de Baltair, soit Raonall⁸⁹. Bref, Baltair le Jeune est un homme meurtri par le fouet et par le poignard d'une femme. La correction que son père lui a administrée semble l'avoir transformé en monstre en raison de son acharnement. Sa blessure à l'épaule est, quant à elle, la transformation de l'homme en pleine santé à l'infirme, voire au manchot. La première raffermir la réputation du garçon, la deuxième la détruit.

3.4. Baltair MacNèil

Cet homme faisait partie de la troupe d'Alexandre Stuart et était considéré comme un cateran en Écosse, c'est-à-dire un brigand. De tels hommes sont des nomades. Son mode de vie l'associe au dieu Dionysos : il va de ville en ville et sème le chaos sur son passage. Ainsi, chaque arrêt que ces brigands effectuent propage le désordre social. D'ailleurs, dans le premier chapitre de *L'hermine de Mallaig*, intitulé « Les raids du comte », nous retrouvons Baltair en tant que mercenaire prêt à s'en prendre à la femme qui deviendra son épouse. Alors qu'il pillait les maisons du bourg d'Elgin, l'une des résidences s'effondre sur lui. Il s'en sort miraculeusement, n'ayant pour blessure qu'une cheville fracturée. Dès lors, il lui est difficile de se déplacer et de se défendre contre les multiples ennemis qu'il s'est fait au cours des raids auxquels il a participé (*HM* 71). Il ne peut courir ni mettre son poids sur son pied blessé, ce qui le rend dorénavant vulnérable. À nouveau, nous retrouvons dans la démarche d'un personnage la figure du dieu grec Dionysos. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une blessure fatale, elle affecte tout de même le physique de l'individu pendant une certaine période de temps. L'articulation fêlée et « violacée est enflée » (*HM* 66) et fait incontestablement souffrir le blessé. Tel un infirme, il ne peut plus utiliser sa jambe convenablement, risquant d'aggraver la fracture. Il se voit donc contraint d'immobiliser sa cheville à des fins de guérison : « Alors qu'une bottine chaussait son pied droit, le gauche était enserré dans une sorte de heuse pleine et raidie qui lui montait jusqu'au genou. Elle devait probablement renfermer des éclisses destinées à immobiliser sa cheville, car le tout semblait très rigide » (*HM* 75). En ce qui concerne les cicatrices, il en est recouvert (*HM* 255), ce qui accentue la vraisemblance de son personnage de mercenaire. Est-ce dû à l'effondrement de la maison ou aux

⁸⁹ Afin d'obtenir son consentement, Iain accepte de donner la main de son fils à la fille de Raonall. Par un revirement de situation, le mariage de Sine et de Baltair est annulé, mais les MacNèil doivent payer la dot de la jeune femme afin de rembourser la dette de jeu de Raonall. Ce faisant, Baltair obtient l'appui de tout le clan pour la succession de son père au titre de chef de clan.

multiples combats qu'il a livrés en tant que brigand ? Nul ne le sait. Son corps est ainsi le rappel constant de son passé tumultueux.

Il doit s'établir définitivement et cesser d'errer dans les Highlands pour ne plus être un étranger. Il doit se dissocier de tout ce qui le rapproche d'un comportement dionysiaque : une fois qu'il arrête de vivre comme un nomade – son père le considère d'ailleurs comme un voyageur (*HM* 131) – et qu'il se sédentarise, il devient enfin un membre à part entière de sa communauté. Maurice Cusson décrit avec justesse la violence perpétrée par les caterans en affirmant que « des chevaliers brigands se livraient à des exactions, attaquaient les abbayes, les dépouillaient, tuaient des moines, mettaient le feu et emportaient argent, calices, livres précieux, chevaux⁹⁰ ». On comprend clairement que ce métier est extrêmement dangereux : les caterans pouvaient se blesser lors des assauts, mais également être mis à mort par les autorités s'ils étaient arrêtés, comme c'est le cas de certains caterans de la troupe d'Alexandre Stuart, dont Baltair MacNèil. Pour tous les crimes que Stuart et sa troupe ont commis dans les bourgs avoisinants, la communauté tente de rétablir l'ordre en ne sacrifiant que trois des hommes de ce mercenaire en ayant recours à la pendaison : « nous détenons trois prisonniers en rapport avec ce raid : le shérif du district d'Elgin nous les a envoyés afin qu'ils soient condamnés ici. Nous allons évidemment les pendre : cela devrait convenir, n'est-ce pas ? » (*HM* 53) Il est ici possible de retrouver la dernière étape du processus victimaire élaboré par René Girard. Ces trois hommes sont non seulement les victimes sacrificielles, mais également les boucs émissaires. Ils sont véritablement innocents de ce dont on les accuse :

Ces hommes-là sont des caterans à la solde du véritable responsable. Mis à part leur chef, un dénommé MacNèil, sur qui on aurait découvert un objet incriminant ayant appartenu à l'évêque Bur, rien ne prouve qu'ils sont entrés dans la cathédrale... Ce serait davantage les capitaines du comte qui ont perpétré le crime. Mais ceux-là, il ne les a pas livrés.

— Et bien sûr, personne ne s'élèvera contre cette injustice flagrante, poursuit ma tutrice amèrement. On se contentera de ces innocents pour éviter de punir le coupable. (*HM* 60)

Baltair confirme également son innocence lorsqu'il dit à Lite : « Ce que vous croyez tous, c'est ce que les juges ont décrété. Il ne t'est jamais venu à l'idée qu'ils m'ont soumis à la question pour pouvoir m'inculper ? » (*HM* 140) Cet homme prétend avoir été torturé par les autorités pour lui

⁹⁰ Maurice Cusson, *Les homicides : Criminologie de la violence et de la non-violence*, Montréal : Hurtubise, 2015, p. 85.

soutirer de faux aveux. Toutefois, le besoin d'avoir une société ordonnée se fait sentir : il faut punir, « c'est la raison politique, la raison du bouc émissaire.⁹¹ » Le sacrifice a pu canaliser la violence de la société contre certains criminels, mais pas les véritables coupables. Par le châtement de trois hommes, la société a pu assouvir son besoin de violence et sauver la vie des habitants de bourgs avoisinants des éventuelles menaces s'ils venaient à être remis en liberté. On le voit, la communauté participe à la violence perpétrée par les caterans. La justice pénale de l'Écosse médiévale est également vectrice des blessures infligées à ces criminels. Le corps de Baltair MacNèil est un véritable livre d'histoire : les cicatrices, tel un tatouage, racontent le récit de sa vie. Monstruosité physique, la mutilation de sa peau rend compte des idéologies amORALES auxquelles il se conformait autrefois alors qu'il était cateran : incendier les abbayes et les villages, piller les monastères et les maisons, violer les femmes ainsi que se livrer à la débauche dans les lupanars.

*

Le monstre se définit par son *anormalité*, par sa différence. René Girard suggère d'ailleurs qu'« [i]l existe [...] des traits universels de sélection victimaire [...]. La maladie, la folie, les difformités génétiques, les mutilations accidentelles et même les infirmités en général tendent à polariser les persécuteurs.⁹² » Tel un monstre exposé dans une foire, le tératogène ne peut éviter les critiques acerbes. Il s'auto-marginalise en préférant s'isoler plutôt que de faire partie de la communauté puisqu'il n'aime pas son apparence. Le physique est le reflet de l'âme, jusqu'à ce que le personnage accepte son image et s'aime comme il est, ce qui favorise la critique sociale du corps parfait, de la beauté à son paroxysme. Les jumeaux sont hors norme, car ils représentent une seule et unique personne. Leur identité est étrange et porte à confusion, car ils ne semblent pas en mesure d'être des individus uniques sans la présence de l'autre. Le portrait tératologique des personnages s'insère dans *La trilogie de Mallaig* comme une vaste critique de la société du XXI^e siècle. En ce qui concerne les maladies, elles ont attisé la peur de l'inconnu et du spectre de la mort. Sujet tabou, la mort est inévitable. L'Homme tente désespérément d'y échapper afin de devenir immortel. Les pathologies affectent le physique, car elles procèdent à une horrible transformation corporelle qui isole le malade du reste de la communauté parce qu'il est la menace du statu quo, de l'ordre social. Ne devient *prodige* que celui dont le corps a subi un changement flagrant, voire une mutation. Le

⁹¹ René Girard, *Le bouc émissaire*, op. cit., p. 168.

⁹² *Id.*, p. 29.

corps meurtri rend compte des désirs de possession de l'homme. Le désir mimétique mène les personnages analysés vers une tentative de sacrifice. Il faut mettre à mort la cause de la rivalité. L'élimination du médiateur ou du sujet montre le caractère monstrueux de l'homme qui est dévoré par ses émotions. Les blessures servent de livres d'histoires puisqu'elles gravent à jamais dans la chair le motif du conflit.

L'individu normal se transforme en créature immonde, sortie tout droit de nos pires cauchemars. Mais ces peurs ne se sont pas créées toutes seules : la société y a contribué. La différence physiologique, la laideur d'un individu a de tout temps constitué une raison pour porter un jugement de valeur. La supériorité liée à la perfection : là est la véritable raison de l'apparition d'horribles créatures. Se conformer à la norme, voilà le mandat doxique de la société. Marc Angenot affirme que « [l]a plus grande et plus intense passion idéologique étant la haine avec sa diabolisation de "monstres moraux" ; on peut admettre qu'il existe une gnoséologie, une logique cognitive de la haine⁹³ ». Haine qui se transmute de génération en génération en raison de la peur de la communauté face à l'étrangeté, à l'inconnu.

⁹³ Marc Angenot, *Dialogues de sourds : Traité de rhétorique antilogique*, Paris : Librairie Arthème Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2008, p. 390.

Chapitre 2 : Les abus sexuels : « passage » presque obligé

Homme, femme, vieillard et enfant peuvent être victimes de viol. Notre corpus ne s'attarde cependant que sur le stéréotype lié aux victimes : les femmes. Nous nous contentons de cette façon de limiter notre étude sur le cliché sexiste des hommes abusant des femmes. Selon Sandrine Treiner, « [l]e viol est sans doute la forme la plus évidente de la domination exercée, de manière violente, par les hommes sur les femmes.⁹⁴ » En effet, cet acte sexuel, sans consentement, entraînant des conséquences physiques et psychologiques, tend à plonger la femme dans une lente dépression consécutive aux sentiments de culpabilité et de dégoût de soi. Lucie Laurin et Johanne Voghel traitent des conséquences associées aux abus sexuels dans ces termes :

Le viol est un crime particulier : sa violence atteint la personne entière; mais comme elle opère parfois ses ravages insidieusement, sans éclat, la victime n'a pas toujours conscience de tout le mal que lui fait son agresseur, du moment qu'il a une allure « normale ».⁹⁵

Trois femmes de cette trilogie ont été persécutées quant à leur vie sexuelle de sorte que cela est devenu une source de tension et de drame. Ce phénomène se perçoit chez deux personnages principaux⁹⁶ – Sorcha Lennox ainsi que Lite MacGugan – de même que chez la mère de Sorcha, personnage secondaire⁹⁷. Ces trois protagonistes sont présents, à titre d'actants, dans *Sorcha de Mallaig* ainsi que *L'hermine de Mallaig*. Malgré le fait qu'elles ont toutes les trois connu une initiation plutôt violente à la sexualité, il semblerait qu'elles aient été affectées différemment. Le mal dont elles sont victimes semble de l'ordre du rite initiatique, d'un passage obligatoire dans *La trilogie de Mallaig* : ces trois femmes développent leur personnalité en fonction des sévices qu'elles ont subis.

Le dédain de soi et des autres, l'inceste ainsi que la honte font de ces femmes des êtres marginalisés au château de Mallaig. Consentantes ou non, elles ont subi des traumatismes, dans un univers moyenâgeux où les hommes exerçaient encore une autorité totale sur les femmes, au point où le

⁹⁴ Sandrine Treiner, « Les viols dans le monde » in *Le livre noir de la condition des femmes*, Christine Ockrent (dir.), Paris : Éditions XO/ Le Seuil, coll. « Points », 2006, p. 228.

⁹⁵ Lucie Laurin et Johanne Voghel, *Viol et brutalité : « tout ça pour un peu de pouvoir »*, Québec : Québec/Amérique, 1983, p. 140.

⁹⁶ Il ne sera pas question, dans ce chapitre, de Gunelle Keith, personnage principal du roman *La châtelaine de Mallaig*, car cette dernière n'a jamais été violée.

⁹⁷ Nous tenons à rappeler que nous analysons les personnages en suivant l'ordre de publication des romans plutôt que l'ordre chronologique de *La trilogie de Mallaig*. Ainsi, les personnages de *Sorcha de Mallaig* précéderont toujours ceux de *L'hermine de Mallaig*.

rôle de celles-ci, à cette époque, se résumait à la servitude à l'égard de leur époux. Cette manière de percevoir la place sociale attribuée aux femmes et aux hommes rend compte de l'importance du lieu commun au Moyen Âge, ce qui conforte le lecteur par rapport à ses connaissances de cette période historique qu'il considère être violente.

1. *Le dégoût de soi et des autres*

Plusieurs victimes de viol manifestent rapidement un dédain de soi et des autres puisqu'elles se sentent responsables de leur condition et du crime qu'elles ont subi. L'étude menée par Lucie Laurin et Johanne Voghel s'attarde justement à la méfiance des autres et la mésestime de soi des victimes – femmes et hommes – d'abus sexuel⁹⁸. Les trois victimes de *La trilogie de Mallaig* – soit Sorcha Lennox, Angusina MacDonnel ainsi que Lite MacGugan – ont, à leur façon, montré le dégoût qu'elles éprouvaient à l'égard d'elles-mêmes et des autres à la suite de ces événements tragiques.

1.1. *Les souvenirs refoulés*

Dans le cas de Sorcha Lennox, celle-ci n'a pas immédiatement compris ce qui lui est arrivé parce qu'elle a été assommée par ses assaillants (*SM* 336). La perte de tout souvenir en lien avec cette agression rend compte d'un mécanisme d'auto-défense qui apparaît par le refoulement. Dans le livre *Introduction à la psychologie*, il est écrit qu'« [o]n entend par refoulement le mécanisme par lequel le moi empêche les pensées fortement anxieuses (c'est-à-dire les pensées tout à fait inacceptables) d'accéder au conscient.⁹⁹ » Sorcha Lennox ne peut se rappeler qu'elle a été violée de manière à se protéger de la douleur émotionnelle qui survient lorsque le souvenir émerge de son inconscient. Elle ne s'en rend réellement compte que lorsque deux hommes l'attaquent, lui permettant de cette façon de rassembler les derniers morceaux du casse-tête :

Ils me jetèrent au sol sans ménagement et m'immobilisèrent en une seconde. Le jeune me tenait par les épaules et l'autre s'était agenouillé sur mes jambes pour les bloquer. Il releva mes jupes et ouvrit le devant de son haut-de-chausse en grognant. Quand j'aperçus son membre tumescent, je me mis à hurler à pleins poumons. Une image floue de l'appentis, où je m'étais retrouvée après l'agression sur la place publique d'Édimbourg, me revint en

⁹⁸ Lucie Laurin et Johanne Voghel, *Viol et brutalité : « tout ça pour un peu de pouvoir », op. cit.*, p. 155-156 et 173-177.

⁹⁹ Karen Huffman, *Introduction à la psychologie*, Québec : Modulo, 2007, p. 21.

mémoire avec toute la charge émotive qui lui était rattachée. Je compris à ce moment précis que, durant mon inconscience, j'avais été violée. (SM 365)

Toutefois, le lecteur comprend, bien avant elle, qu'elle a été déflorée puisqu'« [à] l'intérieur de [ses] cuisses, [elle] découvr[e], inquiète, des marques bleues et du sang séché. » (SM 342) Yvonne Knibiehler a écrit que « le premier rapport ne provoque un saignement substantiel que s'il est particulièrement brutal¹⁰⁰ ». La présence de sang et d'ecchymoses sur ses cuisses témoignent donc de la violence perpétrée lors de la perte de sa virginité. Ignorant ce qui lui est arrivé, Sorcha préserve son innocence et son identité. De cette manière, elle oublie, ou plutôt dénigre la transformation de son corps en monstruosité en raison des actes qu'elle a subis. Pourtant, Sorcha « [c]hang[e] d'identité » (SM 294) en devenant la veuve « Dame Sorcha de Mallaig » (SM 319), ce qui montre une émancipation de son rôle de jeune fille par son jeu théâtral. Sorcha va même apprendre les ficelles du métier de comédien auprès des ménestrels. Ces derniers sont à l'image de Dionysos : ils vont de ville en ville, participent à des soirées dans les châteaux et performant sur le parvis des églises, des mystères. Ces gens sont des as du déguisement : « J'ai l'habitude du jeu et des déguisements et je puis t'affirmer que les apparences ont parfois plus de poids que la réalité. » (SM 317) Comme Sorcha décide de les rejoindre et d'apprendre à jouer la comédie à leur côté, elle devient à son tour la figure du dieu Dionysos, le dieu des mascarades. Par le fait de devenir un membre des ménestrels, Sorcha se transforme en étrangère. Elle erre dans les villes et les villages en leur compagnie. La jeune fille apparaît presque comme une ménade de la thiasse de Dionysos, car elle suit sans hésitation les saltimbanques.

Une fois qu'elle a compris ce qui lui est arrivé, elle semble horrifiée et dégoûtée d'être la fiancée de Baltair le Jeune. L'idée de la perte de la pureté, de ne plus être « blanche » et, surtout, le regard que les autres portent sur elle affectent énormément la jeune fille. La virginité était très importante au Moyen Âge, ce qui reconforte les lecteurs qui n'ont qu'un savoir limité de cette époque. Le cliché de l'importance accordée à l'hymen permet de dresser un portrait cohérent des idées préconçues de cette période de l'histoire. Chantal Gionet a écrit que, dans la littérature médiévale de France rédigée en langue d'oïl, le pucelage transcende les récits grâce à une morale religieuse typiquement chrétienne : « Ceci n'est pas du tout surprenant si on considère que dans le

¹⁰⁰ Yvonne Knibiehler, *La virginité féminine: Mythes, fantasmes, émancipation*, Paris : Odile Jacob, 2012, p. 54.

christianisme, la femme qui incarne le modèle absolu de la vertu féminine est la Vierge Marie.¹⁰¹ » La vertu est donc fondamentale pour le Salut des jeunes filles. La majorité des critiques qui affectent Sorcha proviennent de Ceit MacNèil, fille aînée d'Iain MacNèil et fille adoptive de Gunelle Keith¹⁰². Elle porte atteinte à la réputation déjà fragile de Sorcha au château de Mallaig puisque celle-ci va épouser le châtelain alors qu'elle n'est qu'une simple domestique. Elle se déteste de n'avoir pu se défendre contre ses agresseurs. Cette jeune femme se sent dès lors telle une proie à la merci de son bourreau. Sorcha est dorénavant la victime d'un crime et non plus la jeune fille insouciant de d'antan.

1.2. La terreur face à la figure paternelle

Angusina MacDonnel est la seconde victime de sévices sexuels dans *Sorcha de Mallaig*. N'étant pas un personnage principal ni la narratrice, elle ne relate jamais son passé de victime. Toutefois, elle montre par ses actions qu'elle a peur que Sorcha ne subisse elle aussi des abus sexuels :

Il [le père de Sorcha] se pencha au-dessus de moi, tendit les bras et me souleva de terre. Je m'agrippai immédiatement à son cou, le cœur ravi. Ma mère n'aimait pas qu'il me prenne ainsi et le lui reprochait chaque fois, prétextant que je n'étais plus un enfant.
(SM 17)

Nous retrouvons ce comportement surprotecteur d'Angusina à l'église : « À notre entrée dans l'église, je me glissai tout près de mon père dans l'espoir qu'il m'entraînât avec lui en avant, du côté des hommes, ce qu'il faisait parfois, au grand déplaisir de ma mère. » (SM 42) Ainsi, la présence des hommes auprès de sa fille rend Angusina anxieuse du traitement qui sera réservé à Sorcha. Elle craint de voir l'histoire se répéter. Il est possible de voir la figure de l'Ouroboros dans la continuité de la « malédiction » (NM 97) d'Angusina chez sa fille. « Ce symbole renferme en même temps les idées de mouvement, de continuité, d'autofécondation et, en conséquence, d'éternel retour.¹⁰³ » Ne serait-ce pas ce que fait Sorcha en devenant à son tour la victime d'un viol ? Nous ne prenons ici que le versant négatif de ce symbole de l'éternel retour, ce qui confirme que la fille d'Angusina a été la victime d'un mauvais sort. Sans le vouloir ni en être consciente,

¹⁰¹ Chantal Gionet, *La représentation de la vertu féminine dans La cité des dames de Christine de Pizan et dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Toronto : York University, 1998, p. 74.

¹⁰² Ceit MacNèil est la bâtarde d'Iain MacNèil. En raison de l'amour que lui porte Gunelle Keith, le couple décide d'adopter officiellement la fillette. Il s'agit de l'unique enfant MacNèil qui n'aura pas pour mère biologique Gunelle.

¹⁰³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 828.

elle a imité sa mère, ce que René Girard appelle le désir mimétique¹⁰⁴. Sorcha reproduit le comportement d'Angusina parce qu'elle répète le « désir » de sa mère quant aux abus sexuels. Cette violence collective qui survient par la malédiction des filles MacDonnel sert de miroir au concept de victime émissaire. Parce que Sorcha imite sa mère, bien qu'inconsciemment, elle devient à son tour la victime désignée par la société : le bouc émissaire. Toutes deux doivent payer le prix de leurs « débauches » forcées.

Les habitants de Mallaig ainsi que quelques individus ayant vécu dans le comté de Ross sont au courant de ce qui est arrivé à la mère de Sorcha. En effet, la sœur Katherine offre à la fillette des indices quant au passé de sa mère :

Pauvre Angusina... elle a fini par se faire épouser malgré sa condition... Brave lieutenant qui en a bien voulu... Ce n'était pas sa faute à lui... Ha, l'ignoble homme qu'elle a eu comme père ! Des pourceaux que je dis... oui, tous des pourceaux galeux ! (SM 94)

Sœur Katherine discrédite les hommes afin de condamner leurs actes vis-à-vis des femmes. Son discours reflète la critique sociale de l'époque, soit qu'une femme enceinte à la suite d'une relation incestueuse ne peut pas faire partie de la noblesse. D'ailleurs, Angusina va même jusqu'à expliquer la place qu'elles occupent, elle et sa fille, dans la société moyenâgeuse des Highlands, en Écosse (SM 70-71). Angusina MacDonnel s'est surtout fait juger par les autres étant donné ce qui lui est arrivé. Elle est donc également la victime des rumeurs qui circulent à son sujet. Cette femme se voue ainsi un dédain profond, qu'elle n'arrive à soulager qu'en devenant une recluse. Au Moyen Âge, une recluse était une moniale qui s'enfermait dans une petite cellule, en général à proximité du monastère ou de l'église, afin de se consacrer exclusivement aux prières. Cette condition pouvait être perçue comme une forme de punition pour une durée de quelques années, allant parfois jusqu'à la mort de l'ermite¹⁰⁵. Dans une lettre, Sorcha apprend que sa mère a choisi de vivre ainsi au péril de sa vie. Selon les moniales, Angusina MacDonnel ne devrait pas survivre très longtemps à son isolation volontaire du reste de la société (SM 427). Cette attitude renvoie à l'idée de purification de son corps et de sacrifice personnel. Angusina essaie presque de se détacher physiquement afin d'obtenir le pardon du Seigneur et, ainsi, de réussir à oublier les événements traumatisants qu'elle a subis enfant. Aujourd'hui, nous pouvons relever ce comportement chez les

¹⁰⁴ Pour plus d'informations, voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 203-220.

¹⁰⁵ Deux articles ont été utilisés afin de définir le terme « recluse » : Denys le Chartreux, « Les premiers pas de la réclusion » et « Pourquoi la réclusion et la vie solitaire ? », in *Livre de vie des recluses*, Paris : Beauchesne, 2003, p. 22-24 et p. 28-29.

filles victimes d'abus sexuels : elles s'isolent et vont parfois même jusqu'à tenter de se suicider pour faire « sortir le méchant », pour se « vider » du mal qui les fait souffrir. Angusina s'auto-marginalise en choisissant de vivre éloignée de tout : le clan MacNèil et le reste de l'Écosse – n'oublions pas que le couvent est situé sur l'île d'Iona.

1.3. *L'horreur liée à la grossesse*

Lite MacGugan a été victime de deux abus sexuels qui ont entraîné une grossesse. La première fois, lorsqu'elle se rend compte qu'elle est peut-être enceinte, Lite est horrifiée. Elle tente « de faire porter par MacNèil la paternité de l'enfant à naître [...] en couchant avec lui » (HM 241), ce qu'elle n'avait jusqu'alors jamais fait. Elle est dégoûtée d'avoir commis l'adultère. Cette femme s'insulte même en se traitant d'« ignoble » (HM 254). Le fait de s'auto-injurier nous permet de comprendre qu'elle se condamne pour les actes qu'elle a commis. Est-elle véritablement dégoûtée d'avoir trompé son mari ou d'y avoir pris plaisir ? Il s'agit fort probablement d'un mélange des deux. Dès lors, un tel questionnement permet de créer une certaine polyphonie intérieure. Lite semble en proie à une crise personnelle entre le bien et le mal. Pour elle, le viol qu'elle a subi devient de cette manière un plaisir charnel. Cette envie de jumeler le mal au bien témoigne d'une manifestation du comportement dionysiaque chez Lite. Elle semble croire que le bien (l'ordre) peut apparaître malgré le malheur (désordre) qu'elle a subi. En tant que figure de la dualité, Dionysos est en mesure de rétablir l'ordre social grâce au désordre. Lite accepte sa mésaventure comme une merveilleuse aventure. L'auto-condamnation n'existe plus, il s'agit dorénavant d'une auto-approbation. Cette approbation est personnelle, c'est pourquoi la grossesse due à un viol est mal perçue par la société. Yvonne Knibiehler l'explique dans son livre *La virginité féminine* en affirmant que « [l]a fille qui tombe enceinte à la suite d'un viol est encore plus suspecte : selon les disciples de Galien, la grossesse résulte du mélange des semences masculine et féminine ; or l'émission des semences résulte du plaisir ressenti pendant le coït, plaisir qui témoigne de la complicité féminine.¹⁰⁶ » Le plaisir est donc nécessaire pour engendrer. Lite MacGugan a un faible évident pour son frère Alasdair, ce qu'elle témoigne à la manière d'une adolescente qui dessine des cœurs dans ses notes de cours, en écrivant dans un de ses carnets « *Dulcime Alasdair, totam tibi subdo me*¹⁰⁷ » (HM 133). Ce désir latent semble à son comble le soir où elle perd sa virginité

¹⁰⁶ Yvonne Knibiehler, *La virginité féminine: Mythes, fantasmes, émancipation, op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁷ En français, cette expression latine signifie « Je m'abandonne toute entière à toi, très cher Alasdair. » (HM 133)

avec Alasdair. Ainsi, Lite se déteste d'avoir succombé – rappelons qu'Alasdair l'a soulée (*HM* 231) – aux avances de son frère. Sans le savoir, elle est manipulée par cet homme dont le comportement rappelle celui de Dionysos par son ivrognerie (*HM* 229) et ses débauches. Ses inhibitions envolées, elle est vulnérable. En d'autres mots, Lite est dégoûtée de soi parce qu'elle n'a pu arrêter ses agissements.

Lors de son second enfantement, Lite a déclaré à son époux : « Je ne peux pas avoir cet enfant ; rien que de l'imaginer vagissant dans mes bras, le cœur me soulève. Je ne pourrai jamais l'aimer. Nous avons déjà un fils, et cela me suffit. » (*HM* 503) Ainsi, elle témoigne de sa répulsion par rapport à l'acte qu'elle a subi, affirmant qu'elle ne pourrait jamais aimer l'enfant de son agresseur, Alexandre Stewart. Elle souhaite même subir un avortement, comme si elle voulait reprendre le contrôle de son corps (*HM* 501-502). Contrairement à son premier viol, commis par son frère Alasdair, le second a été l'œuvre d'un homme ennemi du clan MacNèil et Lite n'a « consenti » que dans le seul et unique but de défendre le château d'une éventuelle guerre. L'ivresse joue à nouveau un rôle lors du viol de Lite. Cette fois-ci, le violeur est celui qui boit. Alexandre Stewart, se livre à la folie et à la débauche en s'adonnant au plaisir charnel avec Lite. Son agresseur est d'autant plus monstrueux qu'il la viole à plusieurs reprises pour se venger de l'affront qu'elle et Baltair MacNèil ont commis, soit de se marier alors qu'elle était promise à Stewart :

MacNèil est bigrement chanceux d'avoir une diablesse de ta trempe dans son lit, fit Stewart entre deux bouchées. C'est pas qu'on se prive à Lochindorb, et ton mari ne s'est pas privé du temps qu'il y cantonnait... il y a encore des drôlesses qui évoquent son vit là-bas... J'espère que tu garderas un souvenir aussi impérissable du mien... Un souvenir bien tangible... un comme ton mari ne leur en a jamais laissé... (*HM* 484)

Ainsi, Stewart espère qu'elle n'oublie jamais son « passage » à Mallaig, tout comme les prostituées de Lochindorb n'ont pas oublié celui de Baltair. Cependant, sa véritable revanche se situe dans les conséquences de ses actions : la grossesse. En effet, il s'agit bien plus que d'« [u]n souvenir [...] tangible ». Baltair est lui aussi humilié par le discours d'Alexandre Stewart puisqu'il s'attaque à sa virilité. Ce souvenir dont il est question, Baltair n'a jamais été en mesure d'en « offrir » un de la sorte aux prostituées puisqu'il est infertile. Il affirme d'ailleurs qu'il « doi[t] [sa] popularité auprès des femmes au labour sans conséquences de [son] vit... » (*HM* 499) De tels propos rendent compte de l'incapacité de Baltair à procréer, ce qui semble réjouir les prostituées qui se savent protégées d'un éventuel « accident » lorsqu'elles sont en sa compagnie. Pire qu'un tatouage, cette grossesse a bafoué son corps d'une manière inimaginable. La naissance a été difficile : l'enfant, se

présentant dans la position du siège, a « emport[é] la moitié de [son] sang. » (*HM* 508) De plus, « [l]es ravages sur [son] corps » (*HM* 508) ont été si nombreux que la période des relevailles a duré près de trois mois. Le souvenir d'Alexandre Stewart est donc terriblement monstrueux pour cette femme.

Lite est dorénavant constamment ramenée à la réalité dès qu'elle pose les yeux sur son fils. Elle a tellement détesté son deuxième enfant, Iain MacNèil, qu'elle l'a « renié sur son lit de mort » (*CM* 276). Le simple fait de le regarder est, pour Lite, un rappel constant du viol qu'elle n'a pu éviter. Cette femme hait tant son fils qu'elle ne veut pas le voir ni l'allaiter (*HM* 515). Pire encore, elle demande à son époux qu'il enseigne à Iain le maniement des armes puisque Baltair « ferai[t] même œuvre utile en [l]'en débarrassant. » (*NM* 43) Le verbe « se débarrasser » possède une forte connotation péjorative. Il rend compte de tout le dégoût qu'éprouve cette femme face à Iain. Elle semble même souhaiter que son fils meure. À la mort d'Alasdair, Lite se dissocie complètement de son cadet en lui disant : « Je ne suis plus ta mère et tu n'es plus mon fils. » (*CM* 250) Cette femme marquée par les événements essaie de s'éloigner autant que possible d'Iain, au point où ce dernier croit « que le cœur de sa mère était trop petit pour lui faire une place. » (*NM* 44) Aujourd'hui encore, nous pouvons assister à un dégoût vis-à-vis des enfants lorsque la victime se retrouve dans une situation semblable. Par exemple, dans une étude sur les victimes d'inceste, une femme a déclaré avoir avorté à trois reprises puisqu'elle avait l'impression que le père de l'enfant la possédait tout comme son père avant lui¹⁰⁸. Ces femmes ont perdu une partie de leur identité autant d'un point de vue psychologique que physique. Effectivement, il semble qu'elles se détachent de leur corps, comme si ce dernier ne faisait plus partie d'elles. D'ailleurs, n'est-ce pas ce qu'une majorité des victimes de viol font : se détacher de leur corps au point de ne plus rien ressentir ? Un changement physique aussi radical que la grossesse peut devenir un élément de perturbation et de crainte chez ces femmes. Julie Monty a écrit, par rapport au film *Baise-moi*, que « Despentès [...] considère le viol comme un moyen de rendre les femmes silencieuses et de leur supprimer leur sexualité.¹⁰⁹ » La représentation de la victime de viol, autant dans l'œuvre *Baise-*

¹⁰⁸ Elaine Westerlund, *Women's Sexuality After Childhood Incest*, New York : W.W. Norton & Compagny, 1992, p. 128.

¹⁰⁹ Julie Monty, « Virginie Despentès et Coralie Trinh Thi et le (post)féminisme. La vengeance de viol dans (le film) *Baise-moi* », in Efstratia Oktapoda (dir.), *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2013, p. 221.

moi que dans *La trilogie de Mallaig*, montre que la femme perd également une partie de son identité sexuelle.

En résumé, le rôle endossé par les trois victimes de *La trilogie de Mallaig* reflète le dégoût qu'elles éprouvent envers elles-mêmes. Le regard des autres y est aussi pour beaucoup puisqu'il accroît leur sentiment de culpabilité. Elles finissent par se morfondre, au point où elles ne peuvent agir normalement en société, ce qui les prive de leur identité. Sorcha perd une partie de sa personnalité en refoulant ses souvenirs. Son corps ne lui appartient plus, il est dorénavant la propriété exclusive de ses agresseurs, tant et aussi longtemps qu'elle ne retrouve pas la mémoire. Angusina MacDonnel a également perdu tout pouvoir sur son corps en étant abusée par la figure paternelle. L'autorité parentale brime la jeune fille en la dépossédant de son être. À nouveau, le corps de la victime devient la propriété de l'agresseur. Dans le cas de Lite, elle non plus n'a aucun droit de possession sur son corps. Le fait d'être enceinte de ses deux violeurs montre que son sexe n'appartient qu'aux hommes qui la maltraitent. Son propre mari ne peut pas concevoir avec elle, comme si le mariage se transformait pour Baltair en vasectomie. Le corps de Lite est dorénavant la propriété exclusive de ses agresseurs.

2. *L'inceste*

L'inceste est un problème social extrêmement controversé dans cette saga de Diane Lacombe. En effet, il semble que les victimes ne sont pas uniquement celles qui ont subi des abus sexuels de l'un des membres de leur famille puisqu'il y a également des répercussions sociales chez les enfants issus de ces relations. L'inceste est probablement la forme la plus horrible du viol : la personne en qui un enfant a une confiance absolue se trouve être le bourreau. Ces relations dénotent un comportement dionysiaque en raison de l'*hubris* qui y est rattaché, se définissant par la démesure et l'excès des Ménades et des satyres.

2.1. *Le fruit de l'inceste*

En ce qui concerne la jeune Sorcha Lennox, celle-ci n'a pas été violée par un membre de sa famille, comme c'est le cas pour les deux autres personnages analysés. Toutefois, elle est le fruit du rapport incestueux entre sa mère et son grand-père. Sa place dans la société se voit donc réduite au rôle de bâtarde issue d'une relation consanguine. D'ailleurs, Ceit MacNeil, fille aînée du Seigneur Iain MacNeil, a clairement expliqué la place de cette jeune femme dans la société :

Je sais qui je suis et ma condition est cent fois meilleure que celle de Sorcha Lennox qui est le fruit de l'inceste... [...] le lieutenant Lennox n'a jamais été que le père adoptif de cette gamine. Quand il a épousé Angusina MacDonnel, elle était déjà grosse des œuvres de son propre père. (SM 119)

Cette même fille est également celle qui apprend à Sorcha ses origines :

Je vois que tu ignores tout de tes véritables origines, Sorcha MacDonnel, de Loch Duich... Ne t'es-tu pas demandé pourquoi on ne t'avait jamais emmenée voir ton grand-père dans le comté de Ross ? pourquoi ta mère n'avait jamais porté son deuil quand il est mort ? pourquoi elle ne s'était même pas mariée à Loch Duich et avait accouché de toi six mois après son arrivée à Morar ? Non, bien sûr ! Mais si tout le monde s'est appliqué à te cacher la réalité depuis ces nombreuses années, je vais m'empresser d'y remédier. Sache que ton grand-père MacDonnel et ton père ne font qu'un ; tes oncles Innes et Eachan, l'assassin du roi, sont tes demi-frères ; et quelle horreur, ta mère est ta demi-sœur !... En fait, pas une seule goutte du sang du lieutenant Lennox ne coule dans tes veines et rien n'est plus faux que d'en parler comme s'il avait été ton père. (SM 416)

Une fois qu'elle a compris ses origines, Sorcha n'est plus. En d'autres mots, pour reprendre ce qu'elle-même dit dans le roman, « [elle] n'étais plus personne pour personne. » (SM 418) L'affront dont sa mère a été la victime s'est répercuté sur elle dans les propos des habitants de Mallaig. Son passé n'est donc qu'une mascarade à caractère dionysiaque. Encore une fois, la présence d'un seul mytheme ne suffit pas à ce qu'on décèle la manifestation de Dionysos, mais il est intéressant de le noter. Le lieutenant Lennox et Angusina MacDonnel ont préféré cacher à leur fille la véritable identité de son père afin de protéger, dans la mesure du possible, sa réputation. Le fait de mentir témoigne du jeu théâtral effectué par les parents. Le costume revêt aussi son importance puisque l'habit permet d'identifier le rang social¹¹⁰. La jeune fille désire représenter, par ses vêtements luxueux, son statut social. L'image est plus importante que tout. Les célébrités et les membres de la royauté doivent faire très attention à la manière dont ils se présentent lors d'une sortie publique. Comme ces « vedettes », Sorcha doit apprendre comment agir en public afin de ne pas ternir la réputation de sa famille.

De plus, Sorcha Lennox aurait très bien pu naître difforme puisqu'elle est le fruit d'une relation consanguine. Angusina affirme d'ailleurs qu'elle « porte un monstre » (NM 96). Olivier Roux a écrit qu'il existe une peur liée aux grossesses résultant de relations incestueuses, soit « celle de mettre au monde des enfants monstrueux. En effet, il ne faut pas attendre le XVI^e siècle pour voir

¹¹⁰ « J'avais présenté ma revendication de manière à flatter son orgueil et à stimuler l'intérêt qu'elle portait à toutes les marques confirmant le haut statut d'un clan, dont la tenue vestimentaire n'était pas la moindre. » (SM 19)

établi en Europe, le lien entre inceste et monstruosité.¹¹¹ » Le monstre du corps est ici associé à la possibilité que le physique de l'enfant soit difforme à la naissance. Il s'agit d'ailleurs d'une crainte d'Angusina : « La petite fille ne démontrait aucune tare apparente, ce qu'avait redouté sa mère qui la savait être le fruit de l'inceste. » (NM 106) Cette femme a tellement peur d'engendrer un monstre qu'elle promet à son futur époux que « [s]i l'enfant [qu'elle] porte est mal conformé, [elle] [s]'appliquer[a] à [lui] en donner un autre... » (NM 106) Encore une fois, il s'agit de bien paraître. L'importance des critères de beauté de la société apparaît par la promesse d'avoir un second enfant si le premier est malformé. Dans le cas de Sorcha, celle-ci ne semble aucunement être porteuse d'une maladie en lien avec ses parents biologiques. De cette manière, puisqu'elle a répondu aux critères de beauté de la société, Angusina n'a pas désiré avoir un second enfant.

2.2. Le complexe d'Électre

Dans le cas d'Angusina MacDonnel, ce personnage est la principale victime de l'inceste dans cette fiction québécoise. En effet, elle est la seule qui a été violée par un membre de sa famille sur une base répétée. Le simple fait qu'elle soit tombée enceinte prouve que les rapports entre elle et son père étaient fréquents. Elle semble détester à en mourir cet homme. On n'a, pour cela, qu'à relire ce qu'elle dit de lui à sa fille : « Personne, pas même Dieu, ne peut avoir pitié d'un tel homme... » (SM 98). Angusina décrit de cette manière le monstre qui a bafoué son corps d'enfant. La monstruosité de cet homme est telle qu'il en perd son nom. À aucun moment il n'est nommé par son prénom, ce qui participe à la construction de la « destruction » du personnage. Dans le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant, il est écrit que « [c]onnaître le nom, le prononcer d'une façon juste, c'est pouvoir exercer une puissance sur l'être ou sur l'objet.¹¹² » Pour le lecteur, une telle censure participe à la destruction de la figure paternelle. Cet homme ne peut plus être le vainqueur de l'esprit de sa fille puisqu'Angusina évite de le nommer et de l'identifier ; il ne peut pas faire de mal s'il n'existe pas. Le prénom témoigne de l'existence d'un individu et, en le perdant, cela renvoie à son décès. Ainsi, en évitant de le nommer, Angusina confirme que son père est mort pour elle. Toutefois, c'est également parce qu'elle refuse de parler de lui qu'elle participe à la construction du personnage. Les propos de cette femme influencent grandement l'opinion du lectorat par rapport à la figure paternelle. Angusina attise la curiosité du lecteur en

¹¹¹ Olivier Roux, *Monstres: Une histoire générale de la tératologie des origines à jours*, op. cit., p. 184.

¹¹² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 781.

noircissant certains éléments de son passé concernant cet homme sans nom, mais empêche toute chance d'éprouver de la sympathie en lui refusant d'en parler.

Si l'on se fie à la *Bible*, Dieu a dit à Moïse que « [n]ul de vous ne s'approchera de sa parente, pour découvrir sa nudité¹¹³ », et « [t]u ne découvriras point la nudité de ton père, ni la nudité de ta mère.¹¹⁴ » En d'autres mots, la *Bible* proscrit le comportement volage et plus particulièrement l'inceste¹¹⁵. Puisque le père d'Angusina a dérogé aux « ordonnances », il semble normal que cet homme ne puisse obtenir ni le pardon du Seigneur ni celui de la société. Cette idée d'une impossible rédemption religieuse se trouve confirmée dans la première Épître de Paul aux Corinthiens, par une liste des individus inadmissibles au Paradis : « ni les impudiques, ni les idolâtres, ni les adultères, ni les efféminés, ni les infâmes, ni les voleurs, ni les cupides, ni les ivrognes, ni les outrageux, ni les ravisseurs, n'hériteront le royaume de Dieu.¹¹⁶ » Ainsi, de tels pécheurs se retrouvent « dans l'étang ardent de feu et de soufre, ce qui est la seconde mort.¹¹⁷ » En ce qui concerne la société, elle semble avoir déjà jugé les actes du grand-père et père de Sorcha. Effectivement, sœur Katherine décrit les hommes qui agissent de la même manière que le père d'Angusina tels des « pourceaux galeux » (*SM* 94). Ces deux mots ont une forte connotation péjorative. Le père d'Angusina est maintenant un hybride entre l'homme et l'animal : il est dorénavant mi-homme, mi-porc. Un tel monstre a été décrit par Ambroise Paré dans *Monstres et prodiges* : « un monstre ayant face d'homme, ensemble bras et mains, représentant l'humanité généralement depuis les épaules, et les deux jambes et train de derrière de pourceau, ayant la nature de truie¹¹⁸ ». La transformation de l'homme en porc n'est d'ailleurs pas anodine. Effectivement, « [l]e porc est très généralement le symbole des tendances obscures, sous toutes leurs formes de l'ignorance, de la gourmandise, de la luxure et de l'égoïsme.¹¹⁹ » Il est également « un symbole, non seulement de perversité et de saleté, mais aussi de méchanceté¹²⁰ ». Le fait de comparer

¹¹³ Lev. 18.6

¹¹⁴ Lev. 18.7

¹¹⁵ La totalité du chapitre dix-huit du Lévitique est une liste des interdits liés à la sexualité où l'on retrouve, entre autres, l'homosexualité, la polygamie, la zoophilie et les relations pendant les menstrues.

¹¹⁶ 1 Cor. 6.10

¹¹⁷ Ap. 21.8

¹¹⁸ Ambroise Paré, *De monstres et prodiges*, op. cit., p. 119.

¹¹⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 900.

¹²⁰ *Id.*

l'homme à un pourceau indique clairement que la société voit dans le comportement du père d'Angusina les mêmes traits de caractère propres à cet animal.

Transposition et variante du mythe d'Œdipe, la relation entre Angusina et son père est complexe. Traditionnellement, le complexe d'Œdipe se définit par l'amour d'un enfant pour un parent et sa haine pour l'autre, ce qui se traduit, dans le récit originel, par la mort de cette personne. Ici, la figure maternelle est l'obstacle à l'épanouissement des désirs sexuels d'Angusina. Toutefois, la mère de ce personnage ne semble pas exister, comme si la jeune fille l'avait écartée pour n'avoir qu'à elle l'amour de son père. Un tel comportement renvoie dès lors au complexe d'Électre où « l'affection de la fille pour son père va de pair avec un sentiment de jalousie à l'égard de la mère.¹²¹ » Pourtant, Angusina est horrifiée du traitement que lui a infligé son paternel, infirmant de cette manière la possibilité qu'elle soit responsable de la disparition de sa mère. Deux hypothèses s'offrent à nous pour résoudre le mystère lié à l'absence maternelle : soit la mère ignore complètement les agissements de son époux, ne pouvant pas venir en aide à sa fille, soit le père est celui qui l'a repoussée du microcosme de la chambre, voire de la maison familiale. L'existence même de la mère d'Angusina peut être contestée puisqu'il n'est à aucun moment – ni dans *Sorcha de Mallaig* ni dans la nouvelle « Le devoir de Lennox » – fait mention de cette femme. Son père dévore, tel un ogre, l'innocence de sa fille en abusant d'elle. L'inversion du complexe d'Œdipe ou, devrions-nous plutôt dire, du complexe d'Électre se situe au niveau de celui qui éprouve le désir, c'est-à-dire le père. L'inceste non fantasmé par l'enfant relève d'un abus de pouvoir de l'autorité parentale, créant ainsi l'image du père monstrueux.

Sa vertu perdue, la femme n'a d'autre choix, après la découverte de sa grossesse, que de s'enfuir du domicile familial. Dans le cas contraire, elle aurait déshonoré sa famille puisqu'elle a eu des relations extraconjugales. En ce sens, il semble que la communauté du loch Duich accepte la relation incestueuse entre Angusina et son père tant et aussi longtemps que celle-ci ne tombe pas enceinte. Effectivement, la société expulse la jeune femme dès qu'elle apprend qu'elle porte le fruit d'une relation interdite par le catholicisme. Dans le livre *La virginité féminine : Mythes, fantasmes, émancipation*, il est écrit qu'« [u]ne fille qui a vécu une relation durable avec son père (ou son frère, ou un autre proche) est jugée aussi coupable que lui, même si cette relation a été,

¹²¹ Pierre Brunel, *Le mythe d'Électre*, Paris : Armand Colin, 1971, p. 33.

dès le début, imposée à la fille.¹²² » L'ironie de ce discours est que la victime d'inceste est également fautive. Toutefois, il semble que la société tente de se débarrasser à nouveau de cette femme en essayant de la brûler vive :

Ce qui se déroula ensuite à Carnach, les délégués de Mallaig n'en comprirent rien. Au mi-temps de la nuit, ils s'éveillèrent brusquement dans un nuage de boucane qui montait du rez-de-chaussée par les planches disjointes du plancher. Ils se précipitèrent à l'échelle pour découvrir qu'un incendie faisait rage, que deux intrus s'activaient à sortir les bêtes et que leurs chevaux avaient déjà disparu, entraînés par deux complices dont ils entendaient les appels au dehors. [...]

Étourdi, Lennox sortit prestement de la fournaise et il se recula de plusieurs pas en regardant la structure qui menaçait de s'effondrer sur les cadavres restés prisonniers. [...] Par cette large ouverture, les hommes entraperçurent une silhouette et un cri de détresse fusa. « Angusina ! » s'écria Lennox qui avait complètement oublié la jeune femme dans la fièvre du combat et l'hébétéude qui avait suivi. (NM 89-90)

Les deux intrus sont-ils en quête de justice en voulant tuer Angusina qui a dérogé aux lois sociales ? Sa mort aurait pu servir de sacrifice pour qu'il y ait un retour à la normale. Olivier Roux affirme qu'« [a]vec le monstre qui est la punition individuelle, le feu demeure l'élément important qui entre en action dans la punition collective de pratiques incestueuses.¹²³ » Le meilleur moyen de purger la communauté de cet être monstrueux est de le tuer par le feu. Les protecteurs d'Angusina meurent dans l'incendie parce qu'ils lui ont offert gîte et couvert. La société punit ainsi ceux qui viennent en aide à cette femme.

2.3. *L'amour fraternel poussé à son extrême*

Lite MacGugan a été violée par son frère Alasdair. Cependant, le lecteur comprend qu'elle a développé une variante du syndrome de Stockholm : résistant au début à son agresseur, elle finit par accepter ce qui lui arrive puisqu'elle « l'aime ». De plus, elle ira même jusqu'à nommer l'enfant issu de cette relation Alasdair en son honneur. Paul Bigourdan affirme que « malgré les faits, l'amour pour le père [dans ce cas-ci, l'amour pour le frère] demeure et la victime s'identifie à son tyran.¹²⁴ » Lite accepte inévitablement ce qui lui arrive puisque l'amour qu'elle voue à cet homme est plus fort que tout. Dans le livre *Rape and Woman's Identity*, l'auteur a écrit que « [w]hen advice to potential rape victims is “relax and enjoy it,” the implication is that rape is like

¹²² Yvonne Knibiehler, *La virginité féminine : Mythes, fantasmes, émancipation*, op. cit., p. 108.

¹²³ Olivier Roux, *Monstres : Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, ip. cit., p. 187.

¹²⁴ Paul Bigourdan, *Viol à domicile : la loi du silence*, Neuchâtel : Delachaux et Niestle, coll. « L'homme et ses problèmes », 1989, p. 107.

normal sex.¹²⁵ » Même au Moyen Âge, il était possible de retrouver dans la littérature de tels propos. En effet, Boccace, dans le *Décameron*, affirme que les femmes prennent autant de plaisir que l'homme pendant le viol :

Et disant ainsi, et ayant du tout au tout changé propos de ce pourquoy il y estoit allé, s'approcha plus près de la fille, et gratuitement la commença à conforter, et à la prier qu'elle ne pleurast plus. Puis d'une parole en une autre fit tant qu'il luy descouvrit son vouloir. La fille, qui n'estoit de fer ny de diamant, assez aysément se ploya à la voulenté de l'Abbé. Lequel l'ayant caressée, et baisée plusieurs foys, monta sur le lect du Moyne.¹²⁶

Ce chef-d'œuvre de la littérature médiévale a été écrit au milieu du XIV^e siècle. Lite se laisse « aimer » par son frère puisqu'elle-même semble le désirer. Cette manière de penser ressemble énormément à ce que l'on retrouve dans la culture du viol. Ce problème social

s'incarne dans un ensemble de comportements, de discours et d'attitudes qui font en sorte que les agressions sexuelles sont banalisées, voire érotisées. C'est notre propension à présumer que les victimes mentent, exagèrent, ou qu'elles ont couru après. C'est le réflexe qu'on a de défendre les agresseurs, d'excuser leurs gestes ou de croire en leur parole plutôt qu'en celle de leurs victimes. C'est l'énergie qu'on dépense à enseigner aux filles à ne pas se faire violer en évitant de se promener seules le soir ou en leur enjoignant de soigner leur habillement, sans consacrer autant d'énergie à faire comprendre ce qu'est le consentement aux garçons. C'est cette idée selon laquelle les pulsions sexuelles de l'homme sont incontrôlables et que les agressions sont en quelque sorte soumises à la fatalité. C'est notre réticence à accepter que des personnes qu'on aime, qu'on admire ou qui nous font rire puissent avoir commis des gestes monstrueux.¹²⁷

Il y a donc une inversion des rôles : la victime devient la coupable et l'agresseur, la victime. Le fait de minimiser le refus de la victime renvoie au « consentement » de cette dernière et, de ce fait, à la légalité de l'acte. En d'autres mots, Lite a accepté de faire l'amour avec son frère parce qu'elle le voulait. Lorsqu'Alasdair, pour continuer dans cette visée, lui a offert une coupe de vin, ce n'était que pour l'aider à se décontracter. Le verre qu'il lui tend renvoie à un autre problème de la culture du viol : le GHB. Cette drogue, communément appelée la drogue du viol, rend celui ou celle qui la prend aussi docile qu'une poupée. La victime ingère ce stupéfiant en le buvant. Le comportement de Lite dénote un flagrant changement d'attitude, rappelant celui des victimes de cette drogue : après avoir bu le vin, elle a de plus en plus de difficulté à repousser Alasdair. Un tel épisode semble véhiculer une critique sociale de la culture du viol.

¹²⁵ William B. Sanders, *Rape and Woman's Identity*, Londres : Sage Publications, 1980, p. 148.

¹²⁶ Boccace, *Décameron*, Paris : Isidore Liseux, tome 1, 1879, p. 101-102.

¹²⁷ Judith Lussier, « Les grands malentendus », in Nancy B.-Pilon (dir.), *Sous la ceinture : unis pour vaincre la culture du viol*, Montréal : Québec Amérique, 2016, p. 28.

Par contre, après son mariage avec Baltair, Lite l'informe qu'elle ne veut pas de relation sexuelle. Pourtant, après ses ébats avec Alasdair, elle consent à s'offrir à son mari, sachant qu'elle est grosse. Ce faisant, elle tente de dissimuler l'adultère qu'elle a commis en acceptant enfin de partager sa couche. Nous renvoyons ici au terme d'adultère puisque toute femme qui se retrouvait, au Moyen Âge, dans le lit d'un autre plutôt que celui de son époux – et ce, même s'il s'agissait d'un viol – était coupable d'infidélité. Ainsi, elle doit protéger sa réputation en ayant des rapports consentants avec son époux. La société n'aurait jamais admis qu'elle puisse avoir un enfant dont le père n'était pas son mari. Alasdair – comme Hadès qui piège Perséphone en lui donnant un grain de grenade – saoule, voire drogue Lite pour obtenir ce qu'il désire : partager sa couche, « ce qui, rompant le jeûne de rigueur aux Enfers, la condamnait à tout jamais.¹²⁸ » Comme Perséphone, Lite est condamnée à vivre dans le mensonge. Elle ne peut révéler à personne la véritable identité du père de son fils, au risque d'être désavouée par la société. D'ailleurs, lorsque Baltair le découvre, il est fou de rage puisqu'il sait qu'il ne peut être père étant donné sa stérilité. Donc, Lite crée sa propre prison lorsqu'elle décide de ne pas dénoncer l'agression. Cette prison brime son identité, car elle ne doit pas révéler la vérité sous peine d'être répudiée par la société qui ne pourrait comprendre, ou plutôt accepter, qu'elle s'est livrée à de telles actions. Comme de nombreuses victimes, elle préfère ne pas dénoncer, sauf à son mari, l'agression sexuelle dont elle a été la victime.

Ce rapt de séduction est prédit à Lite au moment où elle découvre des croquis à la sanguine d'Alasdair, représentant la fête de Belteine¹²⁹. Cette cérémonie, qui se déroule le premier mai, est l'une des quatre célébrations du calendrier druidique. Il s'agit d'une fête symbolisant l'arrivée de la nouvelle saison, le printemps, « une coutume pour bénir les brebis, les champs et célébrer le renouveau de la terre » (*HM* 232). Les dessins d'Alasdair reprennent différentes scènes de cette fête : « la célébration du feu, la cérémonie de l'union charnelle du dieu et de la déesse et les danses des jeunes filles autour du mât de mai. » (*HM* 226) Ces trois éléments sont bel et bien présents dans la trame du roman la nuit du premier mai. « [L]a célébration du feu » (*HM* 226) signifie le feu de Bel. Traditionnellement, deux bûchers étaient allumés et les fermiers faisaient avancer le bétail entre les brasiers à des fins de purification et de fertilité¹³⁰. Baltair assiste à cette cérémonie

¹²⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 861.

¹²⁹ Comme l'orthographe de ce mot change d'un ouvrage de références à l'autre, nous avons opté pour celle qui apparaît dans le roman, soit Belteine.

¹³⁰ Siusaidh Ceanadach, *Let's Talk About Pagan Festivals*, Winchester : Moon Books, 2012, p. 15.

où « défil[ent] les brebis entre les feux purificateurs. » (HM 232) L'union des dieux est celle de Bélénos et Belisama, respectivement nommés dans le roman « le dieu Beli, et [...] la déesse Maïa » (HM 232). Maïa est, dans la mythologie grecque, une « [n]ymphe qui abritait ses amours avec Zeus dans une caverne.¹³¹ » Elle symbolisait la fertilité et le renouveau qui survient par l'arrivée du printemps. Encore une fois, les paysans ont recours à cette tradition en choisissant un couple qui « honor[e] les dieux païens de la fertilité » (HM 233) dans « une hutte de branchage. » (HM 234) Enfin, le couple s'unit pendant toute la durée de la danse des jeunes filles autour du mât de mai, représentation symbolique du phallus. Par l'acte sexuel célébré, il est possible de retrouver l'image des débauches dionysiaques des ménades. Michel Maffesoli, auteur de *L'ombre de Dionysos : Contribution à une sociologie de l'orgie*, affirme que « [l]es fêtes et les réjouissances campagnardes alliaient avec justesse les pratiques orgiaques et le culte des produits naturels. Déméter et Dionysos, voilà un raccourci frappant qui symbolise bien l'union cosmique et l'union orgiaque.¹³² » De cette manière, la fête autour de la renaissance de la terre témoigne des pratiques orgiaques des ménades. Toutefois, cette union de la chair est double : le couple choisi par les paysans n'est pas le seul à représenter les dieux. En effet, nous retrouvons le personnage de Lite MacGugan et son frère Alasdair en tant que Belisama et Bélénos. D'ailleurs, sur les croquis d'Alasdair, Lite est la seule figure féminine représentée. Tous les visages esquissés sont à son effigie et chaque croquis est titré « *Belteini Lititia* » (HM 226), ce qui signifie en français « Lite de Belteine » (HM 226). Alasdair semble donc vouer un immense culte à sa sœur : il l'élève en divinité. Belisama est la déesse des beaux-arts. En tant qu'artisan, il n'est pas anodin qu'Alasdair l'admire. Transposer Lite en cette figure du panthéon celtique montre qu'il se place, sa sœur et lui, sur le même piédestal. Il vénère sa sœur qui est devenue pour lui sa muse puisqu'elle « [a] été [s]a source d'inspiration » (HM 230). En d'autres mots, Alasdair et Lite sont les véritables représentants des dieux celtes dont la fête de Belteine célèbre Belisama et Bélénos. Ensemble, frère et sœur dérogent aux lois chrétiennes en s'unissant de la sorte.

Bref, deux des trois personnages féminins analysés de *La trilogie de Mallaig* ont connu une initiation aux relations sexuelles par un membre de leur famille. Angusina est hantée par ses souvenirs jusqu'à sa mort, tandis que Lite a su s'en remettre assez rapidement. Sorcha, elle, n'ayant

¹³¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 691.

¹³² Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos : Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 97.

pas connu l'inceste, ne peut qu'imaginer ce que sa mère a vécu. Toutefois, les répercussions de ce crime l'atteignent également puisqu'elle est le fruit de la monstruosité de son père biologique. Sorcha aurait très bien pu naître malformée à cause de ses origines incestueuses. Pendant neuf mois, sa mère a cru qu'elle viendrait au monde sous la forme d'un monstre. Angusina semble détester son corps, car il est l'instigateur des désirs sexuels amoraux de son père. Lite est idolâtrée par son frère au point où Alasdair fait du corps de sa sœur une monstruosité. L'amour qu'il lui porte n'est que physique. Le viol qu'il a commis rend compte du concept empreint de misogynie que la femme n'est qu'un objet de convoitise.

3. *La honte*

La honte que les victimes ressentent après un viol peut aller jusqu'à la perte de leur identité. En vérité, certaines d'entre elles sont dépossédées de leur identité féminine et adoptent celle d'un animal meurtri. Elles se dissimulent, entre autres, derrière des artifices afin de garder la face et de cacher leurs tourments. Ces femmes jouent un rôle, tel Dionysos. La honte vient aussi du fait que les victimes peuvent, majoritairement au Moyen Âge, perdre leur statut dans la classe sociale si leur-s viol-s venai-en-t à se savoir. La vertu féminine était cruciale à cette époque et il fallait la conserver jusqu'au mariage.

3.1. *La peur que l'on découvre la vérité*

Sorcha Lennox se sent coupable de ce qui lui est arrivé. Ayant pris conscience de son viol, elle a besoin du support moral de Baltair pour l'aider à traverser cette épreuve, mais elle a surtout besoin qu'il taise ce qui lui est arrivé : « N'en parle pas ! Je t'en prie, Baltair, n'en parle pas. Jamais. À personne... » (SM 370) Sorcha supplie presque à genoux Baltair de ne pas révéler qu'elle a été agressée. L'usage de la répétition met l'accent sur l'importance du secret, ce qui permet au lecteur de ressentir le désarroi du personnage. Le mutisme dont Sorcha et Baltair s'entourent montre qu'il y a un refus de divulguer la vérité. La particularité chez Sorcha est que sa vie entière est une mascarade. Elle a davantage vécu sous l'influence du secret que sous celle de la vérité et de la franchise : ses origines, son départ de Morar, sa correspondance avec Baltair, son amitié avec le frère Gabriel, sa fuite du couvent, sa fausse identité ou encore ses agressions sexuelles. Tous ces moments se caractérisent par le secret qui les entoure. Mensonge après mensonge, cette fille ne peut guère échapper à ce cercle vicieux puisqu'elle a toujours vécu de la sorte. Sans le vouloir, ses

parents l'ont amenée à devenir mythomane en ne lui inculquant pas l'honnêteté. Sa peur de connaître la vérité montre qu'elle tente de fuir une réalité qui pourrait la blesser. Or lorsqu'elle doit faire face à la vérité, Sorcha finit toujours par être blessée. Chaque fois que Sorcha démêle le vrai du faux, elle est atterrée et considérablement meurtrie. Elle préfère ainsi mentir à elle-même et à son entourage pour éviter de souffrir à nouveau. Son besoin de silence est devenu une drogue pour elle. Sans ce support, elle peut s'effondrer à tout moment, car ses malheurs peuvent se retourner contre elle une fois divulgués.

Le personnage de Sorcha ressemble quelque peu à Pandore, c'est-à-dire la première femme façonnée par les dieux grecs. Pandore signifie « qui a tous les dons¹³³ » et Sorcha possède plusieurs dons associés à cette femme, comme « la ruse, l'audace, la force¹³⁴ ». La manière dont elle s'est enfuie du couvent d'Iona témoigne bel et bien du fait qu'elle possède ces trois qualités. Le cadeau qu'Hermès a offert à Pandore est également très présent chez Sorcha : il « mit dans son cœur la perfidie et les discours trompeurs.¹³⁵ » Ces deux femmes n'ont d'autre choix que de mentir. Dans le cas de Sorcha, comme ses parents ne lui ont pas inculqué les valeurs d'honnêteté et de franchise alors qu'elle n'était qu'une enfant, elle ne peut faire autrement que de mentir. Le fait de vivre dans le mensonge et le déni montre que la jeune femme a, dans une certaine mesure, à son tour ouvert la boîte de Pandore. Dès qu'une vérité éclate au grand jour, un nouveau malheur s'abat sur elle. Ainsi, la jarre contenant tous les maux de l'humanité se transforme en vase ne renfermant que les malheurs personnels de Sorcha. Elle n'est que l'unique victime de ses tourments. Chaque vérité devient une brèche supplémentaire dans son vase. De cette manière, le fait de mentir permet de sceller les différentes fissures qui risquent de laisser s'échapper un nouveau malheur. Lorsqu'elle décide de dire la vérité, Sorcha, comme Pandore, ouvre la boîte contenant toutes ses souffrances.

Pour Baltair, le fait qu'elle a été violée lui répugne uniquement parce qu'il n'a pas pu la protéger de ses agresseurs au moment des faits. Dans les romans de littérature courtoise du Moyen Âge, on retrouve l'idée que le chevalier doit agir en honnête homme auprès des jeunes filles : « Dames et pucières servés, / Si serés partout honerés ; / Et, si vous aucune en priés, / Ne faites rien qui li

¹³³ Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologies*, op. cit., p. 796.

¹³⁴ *Id.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 127.

desplaise.¹³⁶ » Selon Chrétien de Troyes, il ne faut pas forcer une fille à l'acte sexuel ; il faut qu'elle le veuille bien. Ainsi, Sorcha sait qu'elle n'a pas à dissimuler son mal lorsqu'elle est auprès de Baltair le Jeune, elle n'a pas à se voiler la face. Toutefois, ce n'est pas du tout le cas de la sœur de Baltair le Jeune, Ceit MacNèil. En effet, cette fille tente à tout prix de la honnir en étalant au grand jour le fait que Sorcha a perdu son innocence hors des liens du mariage. Les rumeurs et les propos salaces de sa future belle-sœur affectent énormément Sorcha, au point où cette dernière se sent obligée de fuir Mallaig. De plus, les origines incestueuses de Sorcha n'aident en rien sa recherche d'identité. Effectivement, comme il est mentionné dans le livre *Sorcha de Mallaig*, « [l]a honte des hontes [lui] enserrait le cœur comme la terre autour d'un cercueil, comme l'écorce autour d'un tronc. » (*SM* 417-418) Encore une fois, l'atteinte à l'honneur est ce qui cause le sentiment de honte et de culpabilité chez la victime.

3.2. *La lente montée de la honte*

Dans le cas d'Angusina MacDonnel, il apparaît plus difficile de percevoir sa honte. Puisqu'elle n'est pas le personnage principal de l'un des trois romans, le lectorat n'obtient que des indices de ce qu'elle a pu ressentir, qu'il est possible de déceler à travers certains gestes, comme baisser les yeux lorsque quelqu'un la regarde (*NM* 89), et son comportement renfermé (*NM* 89). Un conte d'origine celte semble raconter son histoire. Il s'agit de la légende de Mess Buachalla :

When the fairy queen or goddess Étain eloped with her fated lover, the fairy king Midir, her human husband Eochaid Airem set off in hot pursuit of the pair. By the time he caught them at Midir's stronghold of Brí Léith, Étain had given birth to a girl, a daughter conceived with Eochaid [Mess Buachalla]. When Eochaid demanded his wife back, Midir responded with a fairy trick: He sent out 50 identical women, one of whom was Étain while the rest were bewitched to look just like her.

True love sees even through fairy glammers, and a true lover would have been able to tell Étain from the others, but Eochaid was more interested in having a queen to assure him the throne of Tara than Étain herself. Thus he was unable to tell his real wife from the 49 enchanted versions of her. He picked a woman and took her back to Tara, where she reigned, looking exactly like the lost queen. She was in fact his own daughter, who eventually went mad with the knowledge of their incest. She raved about the countryside, living in the open, for which she gained the name of Mess Buachalla, "the herdsman" or "The cow herd's fosterling."¹³⁷

¹³⁶ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, Mons : Dequesne-Masquillier, vol. 1, 1866 [1190], v. 1735-1738.

¹³⁷ Patricia Monaghan, *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, New York : Facts on File, 2004, p. 328.

À première vue, ce récit ne ressemble en rien à l'histoire d'Angusina. Pourtant, le mythe de la relation incestueuse entre le père et la fille semble très proche de celui qui est présent dans le mythe celte. En effet, comme nous l'avons précédemment indiqué, la mère d'Angusina n'est jamais présente. Elle n'existe tout simplement pas. En ce sens, son père a très bien pu décider de prendre sa fille comme la remplaçante de son épouse. Mieux encore, le fait d'être l'enfant de la mère « perdue » permet au père de revoir son épouse dans les traits d'Angusina. Ainsi, la jeune fille devient le reflet de sa mère. Angusina perd son identité pour revêtir celle de sa propre mère manquante. Par ailleurs, parmi toutes les femmes célibataires du comté de Ross, le père d'Angusina a choisi sa propre fille. Il aurait très bien pu prendre pour maîtresse une veuve, une jeune femme célibataire ou encore une prostituée. Tout comme la fille d'Eochaid, Angusina sombre dans la folie en songeant à sa relation avec son père. Contrairement à Mess Buachalla, ce qui pousse Angusina à quitter sa famille, c'est la découverte de sa grossesse. Elle va donc vivre en campagne avec des parents éloignés qui habitent sur une ferme, possédant d'ailleurs « un mulet, trois bœufs et deux chèvres. » (NM 86) Angusina se transforme de cette manière en bergère. Angusina et Mess Buachalla sont toutes deux honteuses de la relation qui les unit à leur père.

Angusina a dû épouser le lieutenant Lennox afin que la naissance de son enfant soit légitime. Cette noble action de la part du nouveau laird de Morar renvoie au titre de la nouvelle qui relate la rencontre entre le lieutenant et Angusina, « Le devoir de Lennox ». Le terme « devoir » signifie de faire ce qui est bien, à une obligation de respecter la morale sociale. De cette manière, Sorcha a pu être baptisée grâce au mariage de ses parents, ce qui lui assure le Salut du Seigneur. Dans l'éventualité où Angusina ne se serait pas trouvée d'époux, Sorcha aurait été considérée comme une bâtarde et donc répudiée par la société, comme c'est d'ailleurs le cas pour l'enfant illégitime du Seigneur Iain MacNèil, Ceit (CM 230). Par ailleurs, la mère d'un bâtard est également sujette au déshonneur et au rejet social, ce que confirme Angusina lorsqu'elle dit qu'« après [la] naissance, [elle] ser[a] incontestablement rejetée et [qu'elle] devr[a] quêter [sa] pitance dans un milieu hostile qui [la] méprisera. » (NM 94) Cette réalité montre que la société cherche à respecter les lois chrétiennes et les valeurs sacrées du mariage ; en épousant Angusina, Lennox lui promet de la protéger par la valeur de son bras contre quiconque voudrait s'attaquer à elle.

Les signes qui montrent la honte d'Angusina sont de plus en plus nombreux depuis qu'elle et Sorcha ont quitté Morar. Avant de partir du domaine, il est possible de voir son embarras dans son

refus de parler de sa famille. Sa fille va même jusqu'à dire d'elle qu'« elle [est] de nature secrète » (SM 21). Pendant le déménagement, Angusina commence petit à petit à se sentir davantage honteuse des épreuves qu'elle a subies enfant. En effet, parce qu'elles ont quitté Morar, Angusina et Sorcha perdent la protection du clan MacNèil et donc celle du nom de Lennox. Elles sont d'ailleurs présentées par l'abbesse Béga d'Islay ainsi : « Dame Angusina et sa fille Sorcha, du comté de Ross » (SM 74). Il semble qu'Angusina a, dans une certaine mesure, réussi à surmonter la douleur que son passé lui avait infligée. Or, ses souvenirs refont surface lorsqu'elle doit se séparer de son époux. Il s'agit presque d'un cas de divorce, car le couple n'est plus. Comme c'est le cas pour de nombreux couples aujourd'hui, la séparation demande de diviser les biens en parts égales entre les deux conjoints. Angusina est partie de Morar avec plusieurs meubles et coffres, au point où la voiture était « chargée comme celle d'un marchand » (SM 48). À leur arrivée à Iona, Angusina s'est enfermée dans un mutisme digne de celui des moniales du couvent qui les héberge (SM 77). Sa honte est telle qu'elle ne trouve de repos que dans la réclusion et les prières ; son livre d'heures et sa *Bible* lui servent d'échappatoire. Elle perd de cette façon toute forme de personnalité et de caractère qui faisaient d'elle une femme. Elle devient une ombre, voire un spectre de plus se promenant dans l'enceinte du couvent d'Iona, prêchant la Parole de Dieu. La religion est donc la seule et unique réponse à la honte qu'elle ressent à la suite des sévices que son père lui a fait subir. Angusina, à force de ressasser ce qui lui est arrivé, s'auto-flagelle métaphoriquement. Elle se punit pour ce qu'elle a vécu. En guise de dernier châtiment, cette femme décide de devenir une recluse. Elle se coupe volontairement du monde extérieur. Ce faisant, Angusina se morfond davantage sur son sort, au point où ce n'est qu'en mourant qu'elle arrive à se repentir des péchés dont elle a été victime.

3.3. *L'ombre de soi-même*

Lite MacGugan a consenti à être la victime d'Alexandre Stewart afin de protéger le château de Mallaig et ses habitants. Lorsqu'elle apprend les intentions de son agresseur, Lite demande conseil à dame Égidia, sa belle-mère. Elle doit choisir entre partager le lit d'un homme pour le bien du clan ou refuser, ce qui aurait été perçu comme une déclaration de guerre. Dame Égidia comprend son dilemme et lui donne sa bénédiction : « Faites ce qui doit être fait, ma fille, et agissons afin que cela soit accompli le plus honorablement possible. Je vous couvrirai de mon mieux et que Dieu nous préserve ! » (HM 482) Le fait que l'agression a été décrite par une narratrice autodiégétique

à focalisation interne rend compte de la cruauté des actions de Stewart. En effet, puisque les événements sont racontés du point de vue de la victime, le lecteur est mal à l'aise. Il a l'impression d'être un intrus dans la scène, comme s'il violait à son tour Lite en lisant cet épisode.

L'agression sexuelle subie par Lite se concentre sur les sentiments de la victime plutôt que l'événement traumatisant. Effectivement, Lite se réfugie dans le mutisme. Elle n'a jamais ouvert la bouche pendant son viol. Son silence est plus riche en paroles qu'on ne pourrait le croire puisqu'il en dit long sur sa perception du mal qui lui a été fait. Dans la mythologie grecque, le récit du viol de Philomèle prouve que la parole n'a pas besoin de mots. Philomèle a été abusée par le mari de sa sœur, Térée. Il l'a enfermée dans un antre au milieu de la forêt pour y accomplir son méfait. Pour l'empêcher de raconter à quiconque ce qui s'est passé, Térée lui a coupé la langue. Philomèle a créé une tapisserie, qu'elle a remise à sa sœur Procné, qui dépeint l'affront qu'elle a subi¹³⁸. Dans le cas de Lite, son corps et sa gestuelle suffisent à exprimer son malheur. Alexandre Stewart a métaphoriquement retiré à Lite le pouvoir de parler en la violant à de multiples reprises. D'ailleurs, les quelques fois où elle prend la parole, après le départ de son tourmenteur et jusqu'au retour de son mari, elle ne discute que de son agression ou de son agresseur. Aucun autre sujet de conversation ne semble l'intéresser. D'une certaine manière, c'est comme si cette femme parlait dorénavant dans le langage des signes. Son corps sert de messager. Les cris qu'elle aurait tant voulu pousser n'ont jamais pu franchir ses lèvres. À l'inverse de Philomèle seule en forêt avec Térée, Lite est enfermée dans le cabinet du château. Elle ne peut pas crier à l'aide puisque son violeur aurait pris cela, de toute façon, pour une déclaration de guerre. Philomèle est, de son côté, dans un lieu si éloigné de la civilisation que personne ne peut entendre ses cris. La célèbre question du bruit que fait ou ne fait pas l'arbre qui tombe dans une forêt rend compte de l'isolement de la victime de Térée. Bien que Lite soit séparée de l'extérieur par son enfermement dans le cabinet, elle reste à la frontière de deux mondes. Selon Joseph Campbell,

le héros poursuit son aventure qui le mène devant le « gardien du seuil », à l'entrée de la zone de pouvoir accru. De tels gardiens bornent les frontières du monde dans les quatre directions – en haut et en bas également – délimitant ainsi la sphère réelle, ou horizon de vie, du héros. Au-delà, c'est l'obscurité, l'inconnu et le danger [...].¹³⁹

¹³⁸ Giovanna Angeli et Luciano Formisano (dirs.), *L'imaginaire courtois et son double*, Salerne : Edizioni scientifiche italiane, 1992, p. 363.

¹³⁹ Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, op. cit., p. 112.

Lite MacGugan est ainsi à la frontière du monde obscur et du monde réel. Tout ce qui se trouve à l'extérieur du cabinet constitue son quotidien ; le bureau, lui, devient un univers dangereux. Certes, son isolement physique est temporaire, mais elle continue à être la victime de Stewart par son renfermement psychologique. Au départ de l'étranger, Lite essaie de garder bonne figure et de prétendre que l'événement n'a jamais eu lieu. Toutefois, le retour à la normale, qui devrait avoir lieu, est impossible pour la châtelaine. En effet, Lite reste marquée par le passage à Mallaig de cet homme, qui semble être « une incarnation diabolique¹⁴⁰ » de l'étranger. Stewart laisse une trace indélébile de son court séjour au château dans l'esprit et le corps de Lite MacGugan.

Lorsque Procné apprend ce que son mari a fait, elle console Philomèle du mieux qu'elle peut. Dans le cas de Lite, ce n'est pas sa sœur qui lui offre support et réconfort, mais sa belle-mère. Dame Égidia a su sécher les pleurs de Lite après le départ d'Alexandre Stewart. Toutefois, la belle-mère dit à Lite de garder secret le viol : « Pour Guilbert Saxton [le secrétaire] et nos gens, il [Alexandre Stewart] vous a parlé affaires durant tout ce temps et, si vous le voulez bien, nous adopterons cette version de la pénible visite en conservant l'autre comme un secret entre nous. » (HM 485) Le support dont Lite a besoin est de courte durée. Cette manière de procéder n'est pas recommandée, car cela empêche la victime de guérir complètement. Dans le livre *Le viol : acte de pouvoir et de colère*, les auteurs affirment :

L'écoute attentive et le soutien moral s'avèrent essentiels pour assurer une récupération plus adéquate et plus rapide. L'entretien de sentiments d'abandon, d'isolement, d'indifférence et de colère accentue la honte et la culpabilité ressenties par la victime et freine gravement sa réintégration sociale.¹⁴¹

Ainsi, sa belle-mère n'est en vérité d'aucun support. Elle n'a offert qu'une seule fois à Lite de pleurer sur son épaule. Dame Égidia préfère oublier ce qui est arrivé, et ce, même si elle n'a jamais subi l'agression. Cette femme propose plutôt des distractions à Lite, mais refuse que la châtelaine lui parle ouvertement de cette journée. En d'autres mots, la mère de Baltair désire empêcher Lite de parler pour préserver la réputation du château.

Lite redoute le retour de son mari puisqu'elle devra s'expliquer auprès de lui quant à ce qui s'est passé lors de la « visite » de Stewart au château. Elle plonge lentement vers la dépression et la

¹⁴⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 486.

¹⁴¹ Célyne Lacerte-Lamontagne et Yves Lamontagne, *Le viol : acte de pouvoir et de colère*, Montréal : La Presse, 1980, p. 38.

honte l'envahit. Cette femme ne devient plus que l'ombre d'elle-même en public. Elle est d'ailleurs décrite dans *L'hermine de Mallaig* avec un « air absent » (HM 486). Lite ne se perçoit également qu'en tant que le reflet d'elle-même :

Les visions grotesques d'Alexandre Stewart s'activant à me soumettre affluaient sans cesse à mon esprit et l'imprégnaient profondément, comme encre noire sur vélin blanc. L'air me manquait, mes tempes bourdonnaient et mes mains tremblaient chaque fois que mon regard croisait la glace qui me renvoyait l'image de la femme avilie et dépossédée que j'étais devenue. (HM 487)

La honte et la culpabilité qu'elle ressent après le viol, comme le dit elle-même, la « dépossèdent » de son être. Elle n'est plus Lite MacGugan, mais la victime d'un abus, ou plutôt de multiples abus sexuels. Elle a peur de la réaction de son époux s'il venait à découvrir ce qu'Alexandre Stewart lui a fait. Le Moyen Âge est une époque où, selon les récits d'amour courtois, l'honneur était primordial pour un homme. Le fait que sa femme ait pu être violée était un affront à l'honneur du mari. Ainsi, il n'est pas surprenant de retrouver chez Baltair l'envie de venger son épouse. Lite n'est plus, mais elle s'incarne plus que jamais dans son rôle de victime. Dans le récit de Philomèle et Procné, les deux sœurs parviennent à se venger de Térée en tuant son fils. Pire encore, elles ont décidé de découper ce garçon en morceaux et de le servir à manger au mécréant. Une fois le repas terminé, elles jettent la tête d'Itys sur la table. Assoiffé de vengeance, Térée les poursuit de son épée¹⁴². En ce qui concerne Lite, elle ne veut pas que Baltair parte à la poursuite de son assaillant puisqu'elle a peur de perdre son mari au cours d'un duel.

En d'autres mots, Sorcha Lennox, Angusina MacDonnel et Lite MacGugan ont toutes les trois dû faire face à la honte. Le fait d'être honnies et honteuses à l'égard des sévices qu'elles ont subis les amène à se créer une nouvelle identité. La culpabilité et le changement de comportement qui s'opèrent chez elles en font des êtres marginalisés :

La femme violée se trouve ainsi doublement traumatisée : soit elle s'avoue son impuissance à prévenir et combattre l'agression et sa représentation d'elle-même comme du monde s'en trouve sévèrement affectée, soit elle se reproche les conditions de l'agression et la voici confrontée à une culpabilité sans fin.¹⁴³

Les femmes victimes de viol sont donc constamment prises entre le sentiment de honte et celui d'impuissance. Elles ne peuvent accepter la cause de leur tourment. Elles se morfondent sur leur

¹⁴² Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologies*, op. cit., p. 232.

¹⁴³ Sandrine Treiner, « Les viols dans le monde », art. cit., p. 235.

sort au point d'être dénuées de toute personnalité. Ces trois personnages féminins se détachent de leur corps pour ne plus ressentir le mal qui leur a été fait. Elles mentent, prient et se taisent dans le but d'oublier leurs agressions sexuelles.

*

La perte de l'identité des victimes survient souvent après un événement aussi dramatique que le viol. Paul Bigourdan a d'ailleurs écrit que « [l]a perturbation la plus importante semble être la perte de confiance en soi et en les autres, jointe au sentiment de culpabilité.¹⁴⁴ » L'univers moyenâgeux de cette fiction québécoise rend compte de la dureté et de la cruauté des mœurs de l'époque en ce qui a trait au viol et à l'inceste. L'innocence perdue de ces femmes se joint à la perte identitaire. Elles ont ressenti un dégoût profond d'elles-mêmes et de leurs agresseurs. Ce dédain se voit également dans le regard de l'autre, ce qui implique que les victimes culpabilisent et se renferment en elles-mêmes. L'inceste réduit à néant leur chance de retrouver un semblant de personnalité. Elles s'effacent. Leurs agresseurs les ont ainsi empêchées de retrouver la femme qu'elles ont un jour été. La honte se voit ici aussi de deux façons : par le regard de la victime et celui de la société. La critique sociale rabaisse ainsi les trois personnages de ces romans, ne faisant d'elles que le reflet stéréotypé des femmes aliénées.

Ces trois victimes perdent également tout contrôle de leur corps. Leurs agresseurs en sont les nouveaux « propriétaires ». Le sexe féminin devient dès lors le simple « réceptacle » du plaisir masculin. Cette conception misogyne de la femme rend compte de toute la monstruosité qui est associée à son corps. L'homme « prend et part », mais la femme reste. Elle est marquée autant physiquement que psychologiquement. Son corps est le témoin de ce crime. La pire forme de (dé)possession du corps est certainement liée à l'inceste. En effet, le parent qui commet cet acte possède à un tout autre niveau son enfant puisqu'il est dorénavant le détenteur de la clé du jardin secret. Il abuse la chair de sa chair. Son pouvoir parental ne lui suffit plus, il a besoin de posséder l'enfant encore plus profondément. Le corps de la victime n'existe plus : il n'apparaît que pour satisfaire les besoins charnels de l'agresseur.

¹⁴⁴ Paul Bigourdan, *Le viol à domicile : la loi du silence*, op. cit., p. 108.

Chapitre 3 : La réparation par la violence domestique

Le monstre cliché et stéréotypé que nous avons jusqu'alors analysé se transforme peu à peu pour se redéfinir. Il ne s'agit plus du corps monstrueux mais du comportement hors norme. La perversion morale à laquelle s'adonnent certains personnages permet l'émergence d'un monstre plus contemporain. La vision que la société a de cet être aujourd'hui n'est plus la même que celle du Moyen Âge. Le monstre moderne n'est pas lié à l'apparence physique, mais plutôt aux agissements des individus qui ne se conforment pas aux normes sociales.

1. *La représentation de la violence domestique*

La violence domestique est un sujet vaste et difficile à définir tant il revêt de multiples formes. En effet, les spécialistes – les psychologues et les intervenants par exemple – incluent dans ce qu'ils appellent la violence domestique toute forme de violence économique, physique, psychologique, sexuelle ou verbale¹⁴⁵. La violence économique est un concept beaucoup trop contemporain pour notre corpus – rappelons que *La trilogie de Mallaig* se déroule en Écosse médiévale –, de sorte que nous ne pourrions point l'intégrer dans notre analyse. D'autre part, nous n'aborderons pas la violence sexuelle puisqu'elle est absente de la trame. Nous nous concentrerons sur les formes les plus connues et étudiées de la violence domestique, soit la violence physique et psychologique. Il faut aussi différencier la violence domestique de la violence conjugale. Ce que nous appelons « violence domestique » correspond à la violence perpétrée au sein de la sphère privée, c'est-à-dire la famille, tandis que la violence conjugale n'apparaît que dans une relation maritale.

1.1. *Le refus de voir la réalité*

La violence conjugale est un sujet tabou dans *La trilogie de Mallaig*. Elle existe, mais la famille MacNèil tente de s'en dissocier coûte que coûte. C'est Baltair qui confirme cette censure en disant à Gunelle : « Je sais qu'Iain ne vous battra jamais. Même si c'est chose coutumière dans les Highlands, ce n'est pas de cette façon qu'ont été élevés les fils MacNèil, les fils de Lite MacNèil. » (CM 83) Ainsi, cette violence est admise et acceptée par la société – ce qui renforce la vraisemblance du décor moyenâgeux en raison des stéréotypes que le lecteur a de cette époque –,

¹⁴⁵ Pour plus d'informations, voir Daniel Welzer-Lang, *Arrête ! Tu me fais mal ! La violence domestique : 60 questions, 59 réponses...*, Montréal : VLB éditeur, coll. « changements », 1992, p. 27-36.

sauf dans le microcosme de la famille MacNèil. Le fait de taire une telle réalité revient à dire qu'elle n'existe pas au château de Mallaig, comme si les habitants refusaient de prendre toute forme de responsabilité pouvant les lier à la violence domestique. Toutefois, elle est bel et bien présente. Nous observons un comportement typiquement dionysiaque chez les MacNèil lorsqu'ils nient l'existence d'une telle agressivité. En effet, le fait de le nier indique que ces individus jouent la comédie. Ils se mentent à eux-mêmes et à leur entourage. Cette famille porte un masque qui permet l'appropriation symbolique du mensonge qu'elle tente de faire passer pour une vérité. Dans le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant, il est écrit que « la personne s'est identifiée à tel point à son personnage, à son masque, qu'elle ne peut plus s'en défaire, qu'elle ne peut plus arracher le masque ; elle est devenue l'image représentée.¹⁴⁶ » En d'autres mots, la famille MacNèil croit véritablement que la violence domestique n'existe pas au château de Mallaig. À force de répéter ce mensonge, les MacNèil sont persuadés qu'ils ne participent pas à une telle perversion morale, à ce mensonge par omission.

Pour les étrangers de la communauté de Mallaig, cette censure n'est pas de mise. Lorsque Daren, le frère de Gunelle, remarque le comportement anormal du couple, il en vient à la conclusion que sa sœur est victime d'agression physique. Cet homme a grandi dans les Lowlands d'Écosse, ce qui signifie qu'il n'a pas les mêmes repères culturels que les Highlanders, ce qui place ce personnage dans la catégorie des étrangers. Ce faisant, il est possible de retrouver l'un des mythes associés au dieu du vin Dionysos. L'incipit du livre *Dionysos and His Circle* de Caroline Houser confirme la représentation ambiguë de ce dieu : « Dionysos is different.¹⁴⁷ » C'est par sa différence qu'il se démarque, tout comme Daren, du reste de la société. D'ailleurs, comme il ne comprend pas le gaélique, Daren ne peut que parler en scot, ce qui l'isole des habitants de Mallaig et participe à la construction de son altérité. Contrairement au frère de la châtelaine, le lecteur est en mesure de suivre la discussion qui passe du scot au gaélique (CM 206), ce qui lui permet d'avoir un regard neutre et omniscient sur l'histoire. Comme le passage est écrit en français, il s'agit d'une contrainte d'écriture de la part de l'auteure. De cette manière, la lecture devient plus digeste, plus confortable et agréable puisqu'il n'y a pas d'interruption du texte par une traduction en note de bas de page ou un changement de langue qui interrompt la fluidité du récit.

¹⁴⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 713.

¹⁴⁷ Caroline Houser, *Dionysos and His Circle : Ancient through Modern*, op. cit., p. 1.

En tant qu'étranger, Daren sème un sentiment d'inconfort qui est signe annonciateur de perturbations au sein du couple de sa sœur. Gunelle conteste le commentaire de son frère en affirmant qu'elle « mentirai[t] en disant [qu'Iain la] maltrait[e]. » (CM 208) Puisque cette femme vit depuis quelques temps déjà à Mallaig, ce qui lui a permis d'apprendre le gaélique et les coutumes de la région, elle n'est plus considérée comme une étrangère. Gunelle est devenue un membre à part entière de la société, ce qui explique la raison de son déni. Elle affirme que la manière dont Iain agit à son égard n'est pas de la maltraitance conjugale. Ainsi, Gunelle semble protéger son époux, comme de nombreuses victimes de violence domestique le font. Elle refuse de porter plainte. Le fait de ne pas dénoncer son agresseur renvoie au problème social qui entoure le silence des victimes, ce que certains spécialistes appellent la « conspiration du silence¹⁴⁸ ». Le terme « conspiration » semble bien choisi puisqu'il renvoie à un groupe d'individus qui ont, d'un commun accord, choisi de ne rien divulguer de la réalité. Certaines femmes sont même prêtes à mentir, comme c'est le cas de Gunelle Keith, pour justifier la violence de leur conjoint, ce qui confirme à nouveau le consensus entre l'agresseur et la victime. Dans le livre *La violence conjugale : développer l'expertise infirmière*, les auteures affirment que les victimes « opposent des rationalisations qui leur servent à normaliser, à accepter ou à justifier les comportements violents du conjoint. Elles intègrent aussi les rationalisations proposées par le conjoint.¹⁴⁹ » Ce faisant, les victimes excusent les actions de leur agresseur au point de minimiser la violence qu'elles subissent. Gunelle joue son rôle de châtelaine sans laisser paraître les traces de la violence laissées par son mari. Elle fait comme si rien de tel ne lui était arrivé. C'est parce qu'elle refuse de voir la vérité, en minimisant les actes d'Iain, que Gunelle ne se voit pas en tant que victime.

Après avoir nié qu'elle est maltraitée, Gunelle dit : « Ici, je jouis de tous les égards dus à une châtelaine. » (CM 208) Elle persiste à contredire qu'elle est victime de violence conjugale. Pourtant, elle parle de sa vie de châtelaine plutôt que de son mariage. Puisque Gunelle est en charge de la gestion du château, il apparaît normal qu'elle « joui[sse] de tous les égards » que son titre lui apporte. Toutefois, son rôle n'implique pas sa relation de couple avec Iain. En effet, le fait d'être châtelaine ne signifie pas que son mari doit s'intéresser à elle. Ainsi, elle a obtenu le respect de la

¹⁴⁸ Daniel Tremblay, « La problématisation de la violence en milieux de vie conjugal et familial : la part du secret et celle du spectacle », *Déviance et société*, 1999, vol. 23, n° 3, p. 279.

¹⁴⁹ Hélène Lachapelle et Louise Forest, *La violence conjugale : développer l'expertise infirmière*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2000, p. 91-92.

maisonnée en tant que maîtresse du domaine, mais elle ne « joui[t] [pas] de tous les égards dus à une » (CM 208) épouse. Gunelle Keith affirme donc qu'elle est négligée, mais sans le déclarer haut et fort. Cette forme de déni renvoie à l'appropriation du personnage qu'elle joue. Gunelle accepte la perversité de son mari, mais en la maquillant de manière à dissimuler les élans de folie d'Iain ; son silence lui permet de s'éloigner de l'inhumanité qu'elle endure.

La performance théâtrale a servi à représenter sur le devant de la scène, de la trame un sujet peu abordé par la société. Dans notre corpus, la catharsis ne semble pas exister puisque le problème de la violence domestique est ignoré. De cette manière, le lecteur ne se libère pas de ses angoisses, de ses démons personnels : « Le blocage de la perception consolide les frontières sociales et met l'individu à l'abri des sentiments de honte, de culpabilité et de désarroi. Qui ne remarque rien est libéré de la plaie que constitue la conscience morale¹⁵⁰. » Bien qu'il arrive à distinguer les épisodes de violence, il préfère se protéger en niant qu'une telle réalité existe. Lorsque Baltair a affirmé qu'Iain ne battra jamais sa femme, le lecteur s'est senti rassuré de ne pas avoir à être le témoin d'un tabou social.

Le refus de voir qu'une telle réalité existe dans *La trilogie de Mallaig* témoigne de la présence d'un tabou social. Le lectorat est au courant qu'il s'agit d'un problème de notre société, mais il préfère ignorer que la violence domestique apparaisse également dans ces romans, ce qui est confirmé par l'assertion de Baltair. D'un autre côté, le « spectateur¹⁵¹ » est étonné d'apprendre que la famille MacNèil ne commet pas de violence dans la sphère privée. En effet, la violence domestique participe à la construction du décor moyenâgeux en raison des clichés qui lui sont associés : la saleté, la noirceur de cette époque et la violence.

1.2. Une amorce à la violence physique

De toutes les violences domestiques répertoriées par les spécialistes, la violence physique est la plus médiatisée. Elle peut se faire de manière progressive, passant de la simple bousculade au meurtre¹⁵². La sécurité physique de la victime est compromise au point où cette dernière se méfie,

¹⁵⁰ Wolfgang Ickinger, *Traité de la violence*, Paris : Gallimard, coll. « nrf essais », 1998, p. 95.

¹⁵¹ Nous reprenons le terme utilisé par Wolfgang Ickinger dans son *Traité de la violence*. *Ibid.*, p. 91-106.

¹⁵² Hélène Lachapelle et Louise Forest, *La violence conjugale : développer l'expertise infirmière*, op. cit., p. 12.

se sent impuissante, est dépressive et a l'impression de trahir son conjoint¹⁵³. Dans l'imaginaire collectif, la violence physique va de pair avec la violence domestique.

Aussi étrange que cela puisse paraître, la violence physique est peu présente dans *La trilogie de Mallaig*. C'est chez les époux Iain MacNèil et Gunelle Keith que nous retrouvons une forme d'agression physique. Sans jamais lever la main sur sa femme, Iain empoigne à plusieurs reprises Gunelle par les épaules au point de lui faire mal, ce qui lui permet de montrer son statut de dominant dans le couple. Iain effraie considérablement Gunelle : « Je ne voyais plus que les yeux de mon mari sous son casque. Ils me fixaient avec dureté. Je me sentis glacée de peur. » (CM 159) Un simple regard de son mari pétrifie la châtelaine. La froideur de cet homme témoigne de ses sentiments de dégoût, de dédain et de haine à l'égard de sa femme. En vérité, ces émotions sont le résultat de sa jalousie : Iain n'accepte pas l'idée que son épouse s'intéresse à son cousin et vice-versa. Le triangle amoureux qui se crée entre Iain, Tòmas et Gunelle rend compte de la discorde entre cousins quant à leur désir commun : Gunelle. Le désir mimétique est présent parce que les cousins imitent le désir de l'autre¹⁵⁴. Effectivement, Iain ne commence à s'intéresser à la châtelaine que lorsque Tòmas se lie d'amitié avec Gunelle. La haine d'Iain est telle qu'il devient la proie de multiples accès de folie, à l'image de Dionysos. Il ne se maîtrise plus, au point où le chaos régit dorénavant sa raison. Sa frénésie déverse sur la châtelaine un torrent de supplices reflétant toute la colère et l'animosité du chef du clan MacNèil.

Lorsque la châtelaine répond à son mari, ce dernier « [la] saisit violemment par les épaules qu'il ser[re] à [lui] faire mal. » (CM 178) Iain semble vouloir avoir le dernier mot et ne peut accepter que son autorité soit remise en cause. La violence physique apparaît dans le comportement atypique du fils MacNèil qui, rappelons-le, « ne blessera jamais sa femme » puisqu'il n'a pas été élevé de la sorte. Par la frénésie, la démesure de son comportement et la folie qui le consume, il est possible de voir chez ce personnage une manifestation de Dionysos. Iain n'est plus lui-même, il devient un monstre lorsqu'il se laisse emporter par ses sentiments qu'il ne semble plus maîtriser :

La même frayeur face à sa violence que celle que j'avais éprouvée sur les remparts s'empara de moi, à la différence que je ne pouvais pas fuir. Je gémissais de douleur. Il me broyait littéralement les épaules par la seule force de ses mains. Avec horreur, je l'entendis me

¹⁵³ Claire Chamberland, *Violence parentale et violence conjugale : des réalités plurielles, multidimensionnelles et interreliées*, Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. « Problèmes sociaux & interventions sociales », 2003, p. 36.

¹⁵⁴ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 26.

déclarer qu'il me lâcherait quand il aurait obtenu une réponse. Je fermai les yeux pour retenir les larmes que je sentais monter [...]. (CM 178)

La focalisation interne de ce passage permet au lecteur de s'identifier à Gunelle, de vivre avec elle cette terrible épreuve. Le fait de gémir en raison de la douleur prouve que l'agression affecte le physique du personnage. La phrase « Il me broyait littéralement les épaules par la seule force de ses mains » témoigne, hors de tout doute, du fait que Gunelle est victime de violence physique. Il obtient des aveux par la force. Gunelle sait que, pour mettre fin à ses souffrances, elle doit lui donner une réponse. Ce faisant, elle confirme son statut de femme soumise à son mari en obéissant à ses ordres puisqu'elle a peur de ses crises de colère. Le comportement violent d'Iain se caractérise par sa démesure, par l'*hubris* dionysiaque lié à ses accès de colère et de violence. Iain MacNèil n'est plus un homme, mais un monstre moral dont le comportement tient davantage de la bestialité que de la raison.

La manière dont Iain traite sa femme est inacceptable pour Daren, le frère de Gunelle. Celui-ci est persuadé que sa sœur est victime de maltraitance : « [il] finit par conclure qu'elle [Gunelle] était maltraitée, mal mariée et malheureuse à Mallaig. » (CM 202) Daren va même jusqu'à demander à Iain « s'il [est] dans ses habitudes de terroriser son épouse, de la blesser par arme, de la négliger.¹⁵⁵ » (CM 206) Ainsi, pour les étrangers de la famille MacNèil, le comportement d'Iain est considéré comme un acte de violence envers sa femme. En effet, comme Daren ne connaît pas les coutumes des Highlands, il ignore que la violence conjugale est chose courante et socialement acceptée dans cette région de l'Écosse. Il vient bouleverser le microcosme de Mallaig en accusant ouvertement son beau-frère de maltraiter Gunelle, ce qui sème le chaos dans la relation de sa sœur. En ce sens, il s'apparente à Dionysos puisqu'il déstabilise Iain et Gunelle et détruit l'ordre social. La folie est signe du passage de ce dieu puisque nombreux sont les dirigeants des villes qu'il a visitées qui sont devenus fous dès son départ. Dans le cas de Daren, il provoque la colère d'Iain en l'accusant d'être violent envers sa sœur :

[Iain] quitta son siège, marcha sur mon frère, l'empoigna par les revers de son surtout et le souleva de terre comme s'il eût été un enfant. Il lui ordonna de quitter la pièce avec une telle violence que Daren fut saisi. Iain me faisait dos, mais j'imaginai assez bien le visage qu'il devait avoir en disant cela, et un frisson de panique me parcourut. (CM 207)

¹⁵⁵ La blessure par arme qu'Iain a infligée à Gunelle n'est qu'un simple accident. Gunelle s'est interposée entre Tòmas et son mari lors d'un combat et elle a reçu un coup de claymore à la main. Nous avons décidé de ne pas considérer cet épisode comme de la violence physique puisqu'Iain n'a jamais eu l'intention de blesser sa femme (CM 164).

Iain MacNèil apparaît aux yeux de Daren et de Gunelle comme s'il était possédé, rappelant ainsi sa ressemblance à Dionysos. Selon René Girard, « [i]l suffit d'être possédé par la frénésie dionysiaque pour devenir Dionysos lui-même.¹⁵⁶ » L'époux de la châtelaine ne maîtrise plus ses émotions et se décrit comme l'« esclave de ses impulsions. » (CM 212) Dès le départ de Daren, Iain retrouve son aplomb et commence à se comporter comme le seigneur du clan MacNèil. La venue de l'étranger laisse une trace indélébile au château après son passage. En effet, le seigneur MacNèil réalise que son comportement vis-à-vis de son beau-frère est inapproprié. Daren est sans aucun doute la représentation de la figure de Dionysos puisqu'en tant qu'étranger, il sème le chaos sur son chemin et provoque des accès de folie chez le seigneur du château qu'il a visité.

Bref, Iain est sous l'influence de Dionysos en raison de son comportement violent. Les accès de folie et de colère de cet homme l'ont menés à effrayer et à blesser sa femme. La jalousie d'Iain l'a poussé à justifier ses actions par la force. Aux yeux des étrangers, il faut protéger Gunelle de son mari. D'ailleurs, Daren tente d'effectuer une mission de sauvetage pour enlever des griffes d'un mari tyran sa sœur Gunelle (CM 201). Cet homme dénonce les tourments que la châtelaine a subis, ce que cette dernière n'a jamais pu dénoncer avant l'arrivée de son frère. Gunelle encaisse la colère de son mari en silence. C'est grâce à son frère qu'elle se libère de son mutisme de victime, qu'elle s'émancipe de la figure de la femme soumise. Daren apparaît à son tour comme le dieu du vin en raison de l'impact qu'il a laissé au château après son départ. Gunelle n'a pu se révolter que grâce à ce visiteur qui lui a montré le chemin vers l'indépendance.

1.3. La violence psychologique

Cette forme de violence est « défini[e] comme la destruction systémique de l'estime de soi ou du sentiment de sécurité d'une personne, qui survient souvent dans des relations où il y a des différences de pouvoir et de contrôle¹⁵⁷ ». La violence psychologique est plus monstrueuse – dans une certaine mesure – que la violence physique. En effet, à l'inverse des blessures physiques qui marquent le corps de la victime, cette violence peut passer inaperçue puisqu'elle « ne laisse pas de cicatrices ou d'ecchymoses visibles¹⁵⁸ ». La violence psychologique meurtrit ainsi l'âme de la

¹⁵⁶ *Id.*, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 268.

¹⁵⁷ Deborah Doherty et Dorothy Berglund, *La violence psychologique : un document de travail*, Ottawa : Agence de la santé publique du Canada, 2008, p. 1.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

victime plutôt que son corps, ce qui permet à l'agresseur de détruire petit à petit l'identité de sa proie.

Dans *La trilogie de Mallaig*, Gunelle est la principale victime de la violence psychologique. Cette jeune femme est, en tant que nouvelle venue à Mallaig, sujette à cette forme de violence. Lorsque la châtelaine se remémore son arrivée au château, elle se souvient qu'elle était l'étrangère : « Et étrangère, combien dame Gunelle l'avait-elle été à son arrivée à Mallaig ! » (*SM* 66) Parce qu'elle est étrangère à la communauté, Gunelle est plus vulnérable à la violence que les habitants de Mallaig. Elle ne connaît ni la langue ni les coutumes des Highlands écossais dû au fait qu'elle est issue d'une famille marchande des Lowlands. Selon Deborah Doherty et Dorothy Berglund, le fait qu'il y a « *des barrières linguistiques et culturelles*¹⁵⁹ » augmente le risque d'être victime de violence psychologique. Ces « barrières » deviennent une véritable prison pour la châtelaine puisqu'elle n'appartient pas à ce monde qu'elle imagine être « sauvage » (*CM* 50-51). Sans le vouloir, les lacunes de Gunelle par rapport aux us et coutumes de Mallaig la forcent à s'isoler du reste de la communauté. Lors de la première rencontre entre le seigneur Iain MacNèil et Gunelle Keith, il est possible d'entrevoir la barrière linguistique qui les divise. En effet, dame Gunelle dit à son futur époux : « Ne pourriez-vous pas parler en langue scot, mon seigneur ? Je n'ai pas le bonheur de comprendre ce que vous dites » (*CM* 69). Le fait qu'elle ne sache pas discourir en gaélique est problématique : comment pourrait-elle diriger le château alors que les habitants ne parlent pas la même langue qu'elle ? Et pire encore, comment se faire comprendre par son futur époux qui ne sait pas un mot de scot ? La seule manière pour Gunelle de devenir un membre à part entière de la société de Mallaig est de s'adapter. Pendant son apprentissage, elle brise peu à peu les barrières qui la séparent de son intégration sociale. Comme la narratrice est Gunelle lors de leur rencontre, le point de vue du passage est homodiégétique avec focalisation interne, ce qui empêche le lecteur néophyte d'avoir accès aux paroles échangées en « gaélique ». Ainsi, tout ce qui a trait à cette langue celtique est absent de la conversation, ce qui signifie que le lectorat est également victime de cette barrière linguistique.

Comme Gunelle est isolée de la société de Mallaig en raison de son étrangeté, elle devient une parfaite victime de violence psychologique. Iain insulte la châtelaine à propos de son apparence

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

physique, plus précisément par rapport à son « teint rousselé » (CM 33) : « D'ailleurs, vous buvez trop d'eau. Elle vous ternit de rouille. » (CM 101) Dans le *Dictionnaire de la méchanceté*, il est écrit que « [l]a rousseur constitue une forme d'altérité.¹⁶⁰ » Ceux et celles qui ont les cheveux roux ou des taches de rousseur souffrent souvent d'intimidation puisqu'ils sont différents. De plus, comme cette distinction physique semble rare, ils sont « victimes d'une forme de marginalisation qui transcende les époques et les cultures.¹⁶¹ » Gunelle est donc la victime de son mari qui prend plaisir à l'humilier à cause de sa différence physique. Elle en vient même à accepter comme une tare ses taches de rousseur. D'ailleurs, Gunelle dit à son mari qu'« [i]l est dommage que je ne puisse [...] enlever de moi ce qui vous déplaît. » (CM 278) En ayant insinué que la peau tachetée de la châtelaine est disgracieuse, Iain a perverti l'image que Gunelle voit d'elle-même. La différence physique de la jeune femme sert de critique sociale puisque ce personnage vient à douter de sa propre beauté. Les commentaires acerbes d'Iain et le désir de Gunelle de retirer ce qui lui déplaît reprend le concept de la chirurgie esthétique : changer son apparence physique afin de s'intégrer à la norme sociale. Le temps de l'histoire et le temps de l'auteure ne sont pas les mêmes, ce qui permet la présence d'un tel anachronisme dans notre analyse. Cette différence temporelle favorise l'apparition d'enjeux contemporains, comme celui de la chirurgie esthétique, dans le décor médiéval de notre corpus. Les propos d'Iain sur le physique de sa femme permettent le développement du désir de Gunelle de modifier qui elle est pour se conformer aux critères de beauté de son époux quant aux femmes. Cette volonté de changer son apparence rend compte de la violence de la société qui ne peut accepter la différence. Gunelle ne veut pas être rejetée, sacrifiée par la communauté parce que sa peau n'est pas d'une blancheur laiteuse, ce qui l'oblige ainsi à émettre son souhait de modifier son apparence physique.

La violence psychologique exercée sur Gunelle apparaît également dans son isolement forcé. Cette femme se voit interdite de développer une relation d'amitié avec les habitants de Mallaig, plus particulièrement avec Tòmas. Iain est extrêmement jaloux et refuse que son épouse s'attache à tout autre homme que lui. La châtelaine lui dit d'ailleurs qu'il la « priv[e] de toute personne susceptible de [lui] apporter quelque amitié [...] et [qu'il] [l]'empêch[e] de revoir les [s]iens en [la] tenant prisonnière » (CM 209). Ainsi, Iain contrôle les fréquentations de sa femme, ce qui nuit à

¹⁶⁰ Christophe Regina et Lucien Faggion (dirs.), *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris : Max Milo, coll. « Beaux livres », 2013, p. 312.

¹⁶¹ *Id.*

l'adaptation de Gunelle à Mallaig. L'emprisonnement dont Gunelle est victime montre qu'il y a un abus de pouvoir. Iain, lui, peut s'attacher à autant de femmes qu'il le désire. En effet, il s'intéresse davantage à dame Beathag qu'à sa propre femme. D'ailleurs, dame Rosalind dit d'Iain que « [s]on neveu [...] n'a jamais été sous la seule emprise de dame Beathag. Il est ce [qu'elle] [...] appel[e] un libre coucheur, comme bien des hommes. » (CM 268) Iain est à l'image de Dionysos puisque ce dieu est lui aussi un homme à femme, ce que confirme Maria Daraki : « Dionysos aime la compagnie des nymphes¹⁶² ». Daraki affirme également que « Dionysos est comme un autre dieu de l'amour. Son charme, il est vrai, est inquiétant, comme s'il venait d'"ailleurs" et qu'il tenait de la magie¹⁶³ ». Tout comme ce dieu du vin, Iain charme avec facilité les femmes qu'il croise. L'époux de Gunelle se livre à des débauches lors des fêtes orgiaques, ce qui lui confère un comportement typiquement dionysiaque. L'infidélité d'Iain fait partie de la violence subie par Gunelle. Daniel Wezler-Lang affirme qu'il s'agit de violence maritale lorsque le conjoint « [a] des relations sexuelles extérieures au couple et interdi[t] à sa compagne d'en faire de même.¹⁶⁴ » Comme Iain empêche déjà Gunelle de s'attacher à un autre homme que lui, il va jusqu'à lui refuser de partager sa couche : « Je vous prie de ne pas m'attendre. Ni cette nuit ni les prochaines. » (CM 118) Ce faisant, Iain apparaît comme un véritable monstre moral. Cet homme n'applique pas à lui-même les exigences qu'il a envers Gunelle. La châtelaine est prisonnière d'un homme qui ne la considère pas comme son égal.

D'autre part, Iain dicte à Gunelle sa conduite au château. Il détruit peu à peu son identité de femme des Lowlands pour la modeler sur celle des femmes des Highlands. Pour ce faire, Iain lui dit : « Je vous interdis de parler scot au château désormais. » (CM 130) Comme il s'agit de la langue maternelle de la châtelaine, Iain montre qu'il désire transformer son épouse selon ses désirs, qu'il souhaite briser les liens qui la rattachent à sa famille et à sa terre natale. Il empêche donc Gunelle de parler dans une langue qu'il ne peut comprendre (CM 130). Cette interdiction lui permet de s'affirmer en tant que dominant du couple. En agissant de la sorte, Iain témoigne de sa peur d'être critiqué sans le savoir. Cet homme accepte de lever l'interdiction de la langue à condition que sa femme lui enseigne le scot (CM 150). Toutefois, il s'agit d'un demi privilège puisqu'Iain persiste

¹⁶² Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, op. cit., p. 101.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶⁴ Daniel Wezler-Lang, *Arrête ! Tu me fais mal ! La violence domestique : 60 questions, 59 réponses...*, op. cit., p. 160.

à proscrire le droit de Gunelle à parler en scot à quiconque autre que lui : « Il va de soi que cette interdiction est levée, mais avec moi seul. » (CM 150) Le chef du clan MacNèil décide d'apprendre à parler une autre langue pour ne plus se sentir inférieur face à sa femme. De cette manière, il tente de garder le contrôle sur cette dernière tout en acquérant de nouvelles connaissances. Ainsi, Iain confirme qu'il a toujours le contrôle sur sa femme et qu'elle lui doit obéissance. Le fait qu'Iain essaie de changer l'identité de cette femme signifie qu'il tente de créer, comme Dionysos, un cortège de Ménades. Les femmes sur qui il exerce déjà son contrôle sont Anna, Beathag et dame Ceit, aussi connu sous le nom dame Catherine (NM 76), la mère biologique de Ceit. René Girard a écrit que « [l]e chœur des Ménades lydiennes définit en Dionysos le gardien jaloux de toutes les règles, le protecteur farouche d'un ordre qui est le sien.¹⁶⁵ » Iain se présente en tant que protecteur d'une tradition culturelle. Comme dame Beathag lui est déjà soumise, cet homme essaie de faire de même avec sa femme.

En résumé, Iain maltraite sa femme en la dénigrant et en l'humiliant. Il se rapproche du stéréotype de l'homme violent par sa noirceur, sa cruauté et sa méchanceté¹⁶⁶. Il est l'emblème de la figure dionysiaque de ce roman par ses mœurs et son comportement volage. Le chef MacNèil apparaît comme un monstre moral qui prend plaisir à brimer l'identité de Gunelle. Cette femme, elle, semble être la parfaite candidate à ce type de violence puisqu'elle est isolée de la société en raison de son étrangeté et de sa différence culturelle, ce qui reprend le stéréotype lié à la victime de violence conjugale.

2. *Les victimes*

Qui sont les victimes de violence conjugale ? De quels milieux proviennent-elles¹⁶⁷ ? Ce sont deux questions qui posent problème en raison des multiples clichés qui y sont associés. Presque tous les spécialistes – que ce soit des universitaires, des psychologues, des intervenants en maison d'hébergement ou des médecins – élaborent sur les mythes liés à la violence domestique. L'un des stéréotypes les plus répandus est que la femme soit la victime d'un homme à comportement violent. Or il ne faut surtout pas croire que la femme tient toujours le rôle de la victime. Ces mythes sont

¹⁶⁵ René Girard, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *art. cit.*, p. 267.

¹⁶⁶ Daniel Wezler-Lang, *Arrête ! Tu me fais mal ! La violence domestique : 60 questions, 59 réponses...*, *op. cit.*, p. 130.

¹⁶⁷ « Elles » parce que ce sont les victimes et non pas les femmes dont il est question. Nous englobons les deux sexes dans notre propos.

renversés dans *La trilogie de Mallaig* afin d'offrir un portrait plus réaliste de la violence domestique.

2.1. *La femme*

De manière générale, il est presque toujours question de la femme en tant que victime de violence conjugale. Étant le « sexe faible », elle est beaucoup plus « vulnérable » que l'homme, ce qui signifie que « [l']intégration extrême de [ce] stéréotyp[e] maintien[t] la femme dans une situation de victime.¹⁶⁸ » Dans *La trilogie de Mallaig*, la femme est bel et bien la victime de violence domestique. Or, le cliché de l'homme en tant qu'unique agresseur est ici renversé.

Dans *Sorcha de Mallaig*, Sorcha est victime de violence domestique. Son agresseur n'est pas Baltair, comme on pourrait le croire, mais la sœur Béga. Cette femme est l'abbesse du couvent Sainte-Marie. Comme Angusina s'occupe de moins en moins de sa fille, nous pourrions voir dans le personnage de la religieuse une mère de substitution. En effet, la mère de Sorcha commence à se désintéresser de sa fille : Angusina ne parle presque plus à sa fille, elle change de chambre pour être seule (*SM* 114), ne célèbre plus l'anniversaire de Sorcha (*SM* 99) et ne la punit plus comme une mère le devrait (*SM* 156). Il est évident qu'Angusina ne joue plus son rôle de mère vis-à-vis de Sorcha. D'ailleurs, la jeune fille en vient à se dire que « [s]es sentiments à [l']endroit [de sa mère] [sont] équivoques, balançant entre l'amour et l'indifférence. » (*SM* 99) L'attitude d'Angusina favorise l'éloignement entre elle et Sorcha. C'est l'abbesse qui prend le relais de la figure maternelle. Même s'il n'est jamais indiqué dans le roman que sœur Béga devient la mère de Sorcha, cette femme a recours auprès de la jeune fille à une autorité semblable à celle des parents sous forme de règlements : elle lui interdit de parler (*SM* 77), surveille sa correspondance (*SM* 99), lui donne des corvées (*SM* 86, 92, 158, 182) et lui crée un horaire pour prier ainsi que pour étudier les Saintes Écritures (*SM* 75-76). De plus, si Sorcha commet une infraction à l'un de ces règlements, elle est punie par l'abbesse. Par exemple, lorsque Sorcha revient en retard de l'une de ses rares sorties du couvent, sœur Béga lui dit :

Sorcha, vous êtes en retard. Vous deviez travailler à l'hostellerie jusqu'à l'office de none, que vous avez évidemment manqué. Vous ne souperez pas ce soir et je veux vous voir aux

¹⁶⁸ Maryse Rinfret-Raynor et Solange Cantin (dirs.), *Violence conjugale : Recherches sur la violence faite aux femmes en milieu conjugal*, Boucherville : Gaëtan Morin, 1994, p. 178.

vêpres. Les consignes sont là pour être respectées et les permissions, pour être méritées. Je crois que je ne peux m'exprimer plus clairement. (SM 203)

Comme une véritable mère, sœur Béga n'hésite pas à punir la jeune fille lorsqu'elle déroge à l'une de ses règles. Ce faisant, il est possible de voir un échange des fonctions entre Angusina et sœur Béga, entre la mère et la religieuse. La première femme est plus pratiquante que la moniale, tandis que la seconde est plus maternelle que la mère.

Sorcha semble prisonnière de la vie monastique. D'ailleurs, la chambre qu'elle partage avec sa mère ressemble énormément à une cellule de prison :

Notre cellule ressemblait à celle des recluses aux portes des cathédrales. Tout juste si elle faisait vingt pas par dix ; pas de cheminée, ni de tapis sur son plancher de bois, ni de cuvette pour l'eau. Une minuscule fenêtre avec volet ouvrait sur le détroit et l'île de Mull, large d'un mile. Une literie de lin garnissait deux lits placés tête à tête. (SM 73)

La jeune fille meurt symboliquement en s'installant dans ce couvent puisqu'elle trace un trait sur son passé. Sorcha comprend que son passé à Morar n'est plus qu'un souvenir : elle peut le voir, sans jamais pouvoir y accéder. La vue qu'elle et sa mère ont de la fenêtre de leur chambre est la métaphore de cette réalité : la vue de l'île de Mull représente la liberté qu'elles viennent de perdre en s'installant au couvent Sainte-Marie. Sorcha et Angusina peuvent voir le monde extérieur qui est pourtant si près du leur, mais elles n'en font désormais plus partie. Sœur Béga désire ardemment que Sorcha prononce ses vœux, au point où elle l'empêche de s'épanouir à Iona. Alors que Gunelle s'est soumise au contrôle de son mari, Sorcha n'arrive pas à s'adapter au mode de vie des moniales. Cette enfant comprend, avec l'aide de son amie Etta, que la seule manière d'éviter le noviciat est de s'échapper de l'île : « Si tu veux vraiment quitter Iona, ma chérie, il te faudra t'enfuir. » (SM 239) Pour que Sorcha en vienne à prendre cette décision, il faut que la vie qu'elle mène au couvent soit un véritable supplice. C'est en quittant l'île d'Iona, le sanctuaire du monstre, que la jeune fille renaît.

Ce qui rend l'abbesse monstrueuse est son désir de cloître Sorcha (SM 239) au point où elle « ne [la] laisser[a] tout simplement pas partir » (SM 239) du couvent. La religieuse agit comme un véritable geôlier. Dans le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, il est écrit que « [l]e monde [que le monstre] garde et dans lequel il introduit n'est pas le monde extérieur de trésors fabuleux, mais le monde intérieur de l'esprit, dans lequel on n'accède que par une

transformation intérieure.¹⁶⁹ » La sœur Béga s'occupe d'un couvent où les pèlerinages permettent d'élever l'âme des visiteurs, de les transformer de l'intérieur. Elle se présente donc comme le monstrueux gardien du monde religieux. L'abbesse ne peut laisser une pensionnaire quitter son antre. Elle désire modeler Sorcha pour qu'elle entre dans la communauté religieuse. Sœur Béga va même jusqu'à contrôler et arrêter la correspondance de la jeune fille afin de s'assurer qu'elle ne soit pas distraite pendant son noviciat (*SM* 245). De cette façon, la moniale est en mesure de contrôler les fréquentations ainsi que les conversations de Sorcha. Cette religieuse, en voulant diriger la vie de la jeune fille, ne fait que détruire et opprimer l'identité de Sorcha. L'oppression que Sorcha ressent vis-à-vis des agissements de cette moniale rend compte d'une critique de la vie religieuse. Ce monde s'apparente à de nombreux égards au milieu carcéral.

En raison de ses desseins, Sœur Béga ressemble beaucoup à Pygmalion. Dans la mythologie grecque, cet homme est un sculpteur tombé amoureux de sa statue. Félix Guirand et Joël Schmidt ont écrit au sujet de Pygmalion que

[p]assionné pour son art, il se plaisait uniquement parmi ce monde muet de statues que son ciseau avait créées. [...] Pygmalion fuyait [...] la société des femmes, mais n'en honorait pas moins Aphrodite d'un culte fervent. Il advint qu'il tailla dans l'ivoire une statue de femme d'une beauté si extraordinaire qu'il en tomba amoureux. Hélas ! la froide image ne répondait pas à ses transports. Aphrodite eut pitié de ce singulier amant. Un jour qu'il pressait dans ses bras la statue inerte, Pygmalion sentit soudain l'ivoire s'animer ; des baisers répondirent à ses baisers : ô miracle, la statue était vivante !¹⁷⁰

Plusieurs éléments du récit de Pygmalion coïncident avec le personnage de l'abbesse. Tout comme le sculpteur, sœur Béga vit dans un environnement où le mutisme est à l'honneur. De plus, il est possible de voir les moniales du couvent Sainte-Marie comme des représentations des statues de Pygmalion puisque l'abbesse les a façonnées selon ses désirs. Les multiples règles qui régissent le couvent permettent d'affirmer l'autorité et le pouvoir de sœur Béga sur les autres femmes quant au suivi des instructions. D'autre part, la religieuse semble fuir la société en ayant choisi la vie monastique et en résidant sur l'île d'Iona. La solitude qui est synonyme de ce choix de vie et le caractère désertique de ce lieu de pèlerinage montrent l'isolement, la réclusion sociale des femmes qui entrent au sein d'une communauté religieuse. En tant qu'abbesse, sœur Béga prêche avec dévotion la parole de Dieu, avec la même ferveur que Pygmalion honore Aphrodite. Lorsque

¹⁶⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 745.

¹⁷⁰ Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologies, op. cit.*, p. 171.

Sorcha arrive au couvent, elle commence à dépérir. La jeune fille n'est plus qu'une froide représentation de celle qu'elle a été puisque sœur Béga essaie de la modeler comme ses autres statues. L'unique différence entre le mythe de Pygmalion et sœur Béga est que l'abbesse ne réussit pas à modeler, à convertir Sorcha au noviciat. Ainsi, la jeune fille réussit à fuir le contrôle du monstre qui dirige le couvent, elle arrive à s'échapper des mains qui essaient de changer qui elle est.

Sorcha souffre du rejet de sa mère biologique. L'indifférence d'Angusina dévoile sa monstruosité vis-à-vis de sa fille. Elle ne semble plus s'intéresser à Sorcha, au point où elle offre symboliquement son rôle maternel à sœur Béga. Cette dernière poursuit le mauvais traitement, débuté par Angusina, auprès de Sorcha. Puisque l'abbesse est maintenant en charge de la jeune fille, elle décide de l'enfermer au couvent pour faire d'elle une religieuse, pour la façonner à sa guise. Ce faisant, elle s'affiche en tant que monstre dévorant la jeunesse de Sorcha. Prisonnière de ses mauvaises mères, l'enfant s'enfuit pour pouvoir renaître.

2.2. *La fausse victime*

La femme se présente également en fausse victime, ce que Liliane Daligand définit comme étant « la femme [qui] profite de sa position pour endosser le rôle de la victime.¹⁷¹ » Il s'agit donc des individus qui tirent avantage de leur sexe. Cette forme de victimisation renvoie au stéréotype de la supériorité de l'homme sur la femme.

Lite MacGugan, en tant qu'étrangère, joue ce rôle à la perfection. En effet, lorsqu'elle arrive à Mallaig, les gens peinent à croire qu'elle est l'épouse de Baltair : « il réclama mes documents officiels de mariage en avouant ouvertement ne pas y croire. » (HM 91) Comme la famille MacNèil n'a pas eu de contact depuis plusieurs années avec son fils Baltair, il paraît peu probable que, du jour au lendemain, une jeune femme se présente au château en affirmant être l'épouse de cet homme. Les parents de Baltair sont réticents à l'égard de cette nouvelle justement à cause de cette soudaine apparition : « Baltair aurait pu nous écrire, nous avertir de votre arrivée, enfin... C'est si soudain, si incroyable... » (HM 90) Bien que ce ne soit pas suffisant pour justifier que ce personnage est la manifestation de Dionysos, il est intéressant de noter que René Girard affirme

¹⁷¹ Liliane Daligand, *La violence féminine*, Paris : Albin Michel, 2015, p. 31.

que « [c]e dieu se heurte à l'incroyance de sa propre famille.¹⁷² » En raison des agissements de Baltair, sa propre famille doute de la véracité des propos de la jeune mariée.

Pour ajouter à leur consternation et renforcer l'image de son époux cateran, Lite adopte l'histoire relatée par son beau-père comme étant sienne : « Baltair vous a probablement forcée et de surcroît engrossée et, quand la comtesse s'en est aperçue, elle a dû faire vite pour trouver le moyen de vous éloigner de sa cour. Il n'y a rien de bien sorcier là-dedans et ça ressemble aux manières de mon chenapan de fils... » (*HM* 92-93) Ce à quoi Lite répond : « Le seigneur Mânas a vu juste. Mais [...] je suis désolée de vous apprendre que j'ai perdu l'enfant pendant la traversée, ma dame. » (*HM* 93) Évidemment, cette réponse semble bouleverser tous ceux qui sont présents au moment de cette révélation : « Dame Égídia ouvrit la bouche et écarquilla les yeux d'incrédulité, son mari se tut, la tête engoncée dans les épaules et sir Bertram devint rouge de confusion. » (*HM* 93) Lite apparaît de cette manière en femme qui a dû épouser un cateran pour sauver sa réputation. Elle n'est en réalité qu'une fausse victime : Lite tente d'obtenir le droit de résider au château en donnant une explication mensongère à sa belle-famille par rapport à son mariage précipité. Elle théâtralise la situation comme s'il s'agissait d'un rôle, ce qui l'apparente à Dionysos par cette mascarade. Cette femme « [est] frappée par la facilité avec laquelle [elle] [a] menti et endossé l'habit de la femme abusée en déshonorant MacNèil. » (*HM* 93) En affirmant avoir joué la comédie, Lite se présente, grâce au costume qu'elle revêt, en victime de Baltair. Cette femme salit impunément la réputation de son mari – déjà entachée par ses activités illégales – et manipule ses beaux-parents pour obtenir ce qu'elle désire. Elle profère de fausses accusations de viol dans le but de provoquer la pitié. À la suite de ces déclarations, il est aisé de comprendre que la famille MacNèil accepte de loger Lite au château.

Toutefois, même si la famille de son époux l'héberge, Lite ne semble pas être véritablement la bienvenue si l'on considère le comportement des MacNèil à son égard : « Mon accorte belle-famille observait une politesse froide à mon égard et je sentais que je marchais sur des œufs chaque fois que je faisais une remarque. » (*HM* 94) Après deux ans au château, elle est toujours considérée comme « une invitée de marque. » (*HM* 95) L'attitude réservée de sa belle-famille montre qu'un certain doute subsiste toujours quant à son mariage. Lorsqu'elle a raconté son histoire

¹⁷² René Girard, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *art. cit.*, p. 266.

invraisemblable, elle a misé sur la pitié de ses interlocuteurs. Or, l'empathie des MacNèil se limite à lui offrir le gîte. Comme son apparition à Mallaig est soudaine et imprévue, elle est considérée comme une étrangère à la communauté. Le fait qu'elle soit érudite et, de surcroît, la pupille de Ross lui permet d'être admirée des dames du château, mais cette vénération reste secrète (*HM* 95). Donc, Lite est adulée par les autres, mais elle n'est jamais totalement acceptée par le clan MacNèil. Les soupçons de la famille MacNèil servent au lecteur d'avertissement par rapport au fait que Lite n'est pas ce qu'elle prétend. La personnalité machiavélique et égocentrique de cette femme se précise pour le lectorat populaire : en jouant la fausse victime, Lite manipule les émotions de sa belle-famille pour obtenir ce qu'elle désire. Ainsi, la fausse victime n'existe que pour le lecteur, car seul celui-ci a instantanément découvert la vérité au sujet de Lite.

Baltair est l'unique personnage qui a démasqué sa femme : « Je te reconnais : tu changes de couleur comme l'hermine, selon la circonstance. » (*HM* 138) Lite est ainsi un as du déguisement : elle adapte son rôle en fonction de la situation, ce qui renvoie aux propos mensongers qu'elle a tenus à sa belle-famille pour être acceptée. Pour Baltair, cette femme n'est qu'une arnaqueuse. D'ailleurs, il lui dit : « Malgré tes grands airs de comtesse et tes apparences immaculées, tu n'es pas plus blanche et respectable que moi... » (*HM* 138) De cette manière, cet homme confirme que le comportement de sa femme est aussi amoral que les crimes qu'il a commis en tant que cateran puisque Lite « es[t] une menteuse et [...] abus[e] [les] parents [de Baltair] sur [le] compte » (*HM* 139) de son mari. Le mensonge a ceci de particulier qu'il détruit la confiance que les gens portent à notre égard. Baltair doute dorénavant de sa femme – « Que vaut la parole de Lite MacGugan ? Comment lui faire confiance ? » (*HM* 187) – parce qu'elle a ouvertement et volontairement manipulé sa famille. Lite apparaît donc sous un nouveau jour pour le lecteur dû au fait qu'elle n'est en aucune façon celle qu'elle prétend être. La fausse victime se présente comme une mythomane au quotidien.

Lite, en tant que fausse victime, est la représentation du dieu Dionysos par la comédie qu'elle joue, par le costume qu'elle revêt, par son statut d'étrangère et par son surgissement spontané. Cette femme a su tirer profit de la pitié de ses beaux-parents pour avoir le droit de séjourner à Mallaig. Elle reprend le cliché que la femme est le sexe faible en affirmant avoir été agressée par Baltair MacNèil. Le mensonge de Lite permet de soutenir l'image que la famille MacNèil a de son fils

désavoué, soit celle d'un brigand. Cependant, cette femme n'est victime que pour les personnages du roman puisqu'elle est démasquée par le lecteur.

2.3. *L'homme*

La violence domestique dont la victime est l'homme semble quasi inexistante dans *La trilogie de Mallaig*. Le lecteur n'est pas surpris de lire que la femme est maltraitée, mais il est extrêmement étonné de retrouver l'homme en tant que victime. La femme n'est évidemment pas l'unique cible de la violence conjugale, mais il est très rare de voir l'homme dans cette situation. En 1992, en France, les spécialistes estimaient qu'« environ 1% des personnes battues¹⁷³ » étaient de sexe masculin. Par ailleurs, les hommes sont moins enclins à dénoncer qu'ils sont victimes de violence conjugale. Christophe Regina le confirme d'ailleurs en stipulant que « [l]a violence subie par les hommes est silencieuse et difficilement appréciable, tant il est dur pour eux de reconnaître une violence, taxée de faiblesse et de lâcheté.¹⁷⁴ » Ils gardent le silence puisqu'admettre leur faiblesse, c'est avouer la perte de leur virilité¹⁷⁵. Toutefois, il faut se demander, comme Jocelyne Le Bourdais, qui est à l'origine de cette violence envers les hommes¹⁷⁶. Les rapports de forces sont inversés : l'homme n'est plus le dominant de la relation.

Dans notre corpus, nous ne retrouvons qu'un seul homme victime de violence conjugale, soit Baltair MacNeil. Cet homme a échappé à la peine de mort grâce à son mariage avec Lite MacGugan. Il lui est « redevable de la vie même que le Créateur [lui a] donnée. » (*HM 77*) Lite n'a pas choisi cet homme par amour, mais parce qu'elle sait qu'il peut la protéger contre Alexandre Stewart fils, à qui elle avait été promise. De plus, Baltair « vou[e] au comte [de Buchan] une haine équivalente » (*HM 65*) à celle de Lite. Ainsi, le mariage entre Baltair et Lite n'est en vérité qu'une porte de secours inespérée pour la mariée. Les époux ne sont en aucun cas sur un pied d'égalité, ce qui détermine le dominant de la relation : Lite. En effet, puisque cette femme est à l'origine de leur mariage précipité, elle se démarque de son mari par son autorité. D'ailleurs, Lite dit à Baltair : « ce n'est pas un contrat de catering que je passe avec toi : tu ne gagnes pas une somme d'argent pour éliminer mon prédateur. Je t'ai sauvé la vie pour que tu protèges la mienne et ma dot va nous

¹⁷³ Daniel Welzer-Lang, *Arrête ! Tu me fais mal ! La violence domestique : 60 questions, 59 réponses...*, op. cit., p. 174.

¹⁷⁴ Christophe Regina, *La violence des femmes : Histoire d'un tabou social*, Paris : Max Milo, 2011, p. 180.

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ Jocelyne Le Bourdais, *La violence familiale*, Montréal : Quebecor, 1990, p. 41.

servir à m'installer à l'abri dans une place forte éloignée de ses territoires. » (HM 80) Elle affiche ainsi sa personnalité dominante en choisissant son futur époux de même que son indépendance, en tant que femme, à l'abri du joug de son conjoint. Lite affirme également qu'« il n'est pas question de paillardise » (HM 80) entre elle et Baltair. De tels propos affirment à nouveau l'autorité et le pouvoir de cette femme sur son époux.

La première fois que Lite a été violente envers son époux, ils n'étaient pas encore mariés. Cette femme a giflé Baltair (HM 77). Or cet homme n'a rien dit ou fait qui prédispose à un tel acte de la part de Lite :

Ne te fâche pas, l'Hermine, fit-il tout bas. Je ne quémande pas : je dis seulement que j'ai faim. Je sais très bien que je dois tout ce que j'ai à ta tutrice et à son fils, et qu'à toi je suis redevable de la vie même que le Créateur m'a donnée. Vois, je suis repentant. Et si tu continues à me lancer des éclairs avec tes yeux de velours bleu, je vais tomber foudroyé... (HM 77)

Bien qu'il plaisante légèrement, le geste posé par Lite ne semble aucunement justifié. De ce fait, la pupille de Ross apparaît comme une femme ayant un fort tempérament et sujette à d'énormes accès de colère. Cet épisode de la gifle est un préambule à la violence perpétrée par Lite auprès des membres de sa famille et plus particulièrement auprès de son fils Iain.

Lite est un personnage très manipulateur. Elle obtient ce qu'elle désire grâce à ses performances théâtrales qui subjuguent son public, ce qui la rapproche de Dionysos. Cette femme se rebelle contre son mari en agissant comme elle l'entend. Par exemple, Lite prend des libertés en s'opposant aux normes sociales imposées aux femmes mariées :

Depuis mon mariage, la liberté que j'avais prise face à la règle vestimentaire voulant que les femmes mariées couvrent leur chevelure d'une guimpe, d'une aumusse, d'un touret ou d'un hennin m'avait plusieurs fois été reprochée par ma belle-mère et Mariota, mais je n'en avais jamais tenu compte. Je savais que la couleur de mes cheveux retenait les regards et j'aimais sentir leur poids mouvant sur mes épaules et dans mon dos. Or, c'était incontestablement un geste de défi que je posais en parant ma tête comme une jouvencelle [...]. (HM 157)

Ainsi, le fait que Lite refuse de porter une coiffe montre son désir d'indépendance maritale, ce qui se confirme lorsqu'elle ignore les commentaires des femmes qui lui reprochent de ne pas respecter les règles sociales. Elle aime être le centre d'attention et tous les moyens sont permis pour y arriver. Cette femme « réussit tout ce qu'elle touche et elle plie ses adversaires à ses idées et à ses volontés. » (HM 237) Lite a un véritable don pour la manipulation et personne ne peut lui résister. Il en va de même avec son époux. Pour obtenir de Baltair ce qu'elle souhaite, c'est-à-dire coucher

ensemble, elle n'hésite pas à avoir recours à la ruse et à la manipulation, ce que lui reproche d'ailleurs son mari : « C'est toi qui m'insultes, l'Hermine... Tu m'humilies en me demandant ce que tu me demandes avec la manière et les prétextes dont tu uses... » (HM 254) Pourtant, même s'il est conscient que Lite essaie de le manipuler, Baltair succombe aux avances de sa femme, ce qui témoigne de la faiblesse de cet homme face aux désirs et aux desseins de son épouse. D'ailleurs, plusieurs femmes ont dit à Lite qu'« [e]lles estiment que le pouvoir que [Baltair lui] concèd[e] est prodigieux. » (HM 466) Il n'arrive pas à s'affirmer véritablement en tant que dominant du couple. Il reste toujours au second plan.

Baltair MacNèil souffre de la domination de sa femme. Il n'est pas en mesure de supplanter le pouvoir de Lite par le sien. Cette femme est une véritable arnaqueuse puisqu'elle arrive à manipuler les gens pour que ses désirs soient réalisés. Lite discrédite, humilie, dénigre et blesse son mari par ses agissements. De cette manière, Baltair ne lui sert que de faire-valoir.

3. *Les agresseurs*

Encore une fois, l'imaginaire collectif prime la réalité. Le cliché veut que l'homme soit l'unique instigateur de la violence domestique. Nous tenterons de renverser ce stéréotype en nous concentrant sur l'homme et la femme en tant qu'agresseur-e. De cette manière, il est possible de retrouver une meilleure représentation de la société dans *La trilogie de Mallaig*.

3.1. *Le besoin de tout contrôler*

Au cours de nos recherches, un même élément est constamment revenu pour décrire le comportement des agresseurs : la domination de l'un sur l'autre. En effet, dans la *Déclaration sur l'élimination de la violence à l'égard des femmes* de l'Assemblée générale des Nations Unies, il est fait mention de cette inégalité entre les sexes :

la violence à l'égard des femmes traduit des rapports de force historiquement inégaux entre hommes et femmes, lesquels ont abouti à la domination et à la discrimination exercées par les premiers et freiné la promotion des secondes, et qu'elle compte parmi les principaux mécanismes sociaux auxquels est due la subordination des femmes aux hommes¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Organisation des Nations Unies, *Déclaration sur l'élimination de la violence à l'égard des femmes*, New York : Commission de l'Assemblée générale des Nations Unies, 48^e session, résolution 104, vol. 1, 20 décembre 1993, p. 2. [En ligne] : http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/48/104 (23 janvier 2017)

L'abus de pouvoir de la part du dominant est essentiel à la violence domestique, qui repose sur une iniquité sociale.

Les femmes sont considérées comme le sexe faible. Dans la *Bible*, il est écrit : « Femmes, soyez soumises à vos maris, comme au Seigneur ; car le mari est le chef de la femme, comme Christ est le chef de l'Église, qui est son corps, et dont il est le Sauveur. Or, de même que l'Église est soumise à Christ, les femmes aussi doivent l'être à leurs maris en toutes choses.¹⁷⁸ » Il est donc évident que la femme, selon cette idéologie chrétienne, doit obéissance et soumission à son époux. Nous comprenons aisément que l'inégalité entre les sexes est ici acceptée, voire encouragée. Le fait de dire « le mari est le chef de la femme » prouve que la femme est considérée comme un être inférieur, ce qui permet de concéder à l'homme tous les pouvoirs. D'ailleurs, les femmes doivent être soumises « à leurs maris en toutes choses », c'est-à-dire que l'époux est celui qui détermine tout ce qui les concerne : les enfants, la maison et même leur vie. Elles perdent leur identité de femme pour devenir l'esclave de l'homme. Simone de Beauvoir affirme que

l'homme rencontre la Nature ; il a prise sur elle, il tente de se l'approprier. Mais elle ne saurait le combler. Ou bien elle ne se réalise que comme une opposition purement abstraite, elle est l'obstacle et demeure étrangère ; ou bien elle subit passivement le désir de l'homme et se laisse assimiler par lui ; il ne la possède qu'en la consommant, c'est-à-dire en la détruisant.¹⁷⁹

La Nature peut également signifier la femme. Ainsi, le besoin de contrôler la nature renvoie à celui de dominer les femmes. L'abus de pouvoir apparaît si la femme « se laisse assimiler par [l'homme] », ce qui permet de brimer l'identité de la personne qui lui est soumise. En d'autres mots, le « sexe faible » n'existe que pour satisfaire les désirs des hommes.

Dans *La trilogie de Mallaig*, Iain et Lite sont tous deux des individus qui aiment avoir le contrôle et cela transparaît dans leur interaction avec les membres de leur famille. Iain MacNèil est un homme extrêmement jaloux. Jocelyne Le Bourdais a écrit que « [l]e conjoint jaloux accusera sa femme de regarder ou de parler à d'autres hommes.¹⁸⁰ » Iain ne peut supporter que sa femme ait des amis de sexe masculin. Comme certains conjoints violents, Iain décide de réduire le cercle d'amis de sa femme : il demande à Tòmas de partir de Mallaig pendant quelques temps lorsqu'il se rend compte que son cousin a des sentiments pour Gunelle et Gunelle pour Tòmas (*CM* 209).

¹⁷⁸ Eph. 5.22-24.

¹⁷⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, tome 1, 1949, p. 239.

¹⁸⁰ Jocelyne Le Bourdais, *La violence familiale, op. cit.*, p. 33.

De cette manière, Iain isole sa femme du reste de la société dans le but de la dominer. Il est celui qui choisit les fréquentations de Gunelle, ce qui lui permet de contrôler ses activités. Cette tactique est également fréquente chez les agresseurs puisque l'isolement de la victime permet une meilleure domination de cette dernière. La femme devient prisonnière de son foyer, comme c'est le cas de Gunelle. Tout comme Perséphone, Gunelle est prisonnière de son époux (Hadès) qui la séquestre, ce qui l'empêche de voir sa famille et ses amis. De plus, la Reine des Enfers doit rester auprès de son mari pendant l'automne et l'hiver¹⁸¹, idée que l'on retrouve dans *La châtelaine de Mallaig* lorsqu'Iain affirme que Gunelle ne peut pas partir de Mallaig avant l'été (CM 208). Ce personnage manifeste son désir de contrôler tous les faits et gestes de sa femme en raison de sa jalousie. Ce faisant, il s'assure de la garder près de lui, de limiter ses fréquentations de sexe masculin, de l'isoler dans le microcosme de Mallaig et de déterminer chacune de ses sorties.

Dans le cas de Lite MacGugan, celle-ci contrôle son fils d'une tout autre manière. En effet, cette femme préfère ne pas avoir de relation avec Iain. Pour ce faire, elle tente de l'éloigner d'elle autant que possible. Le contrôle qu'elle a de son enfant provient de son détachement maternel vis-à-vis d'Iain. Dès la naissance de son cadet, Lite refuse de s'en occuper. Cette femme limite le temps qu'elle passe avec son fils. Ainsi, Iain a l'impression que sa mère ne l'aime pas (NM 44), qu'il est responsable du détachement affectif de Lite. Claire Chamberland affirme que

dans les situations où le lien affectif parent-enfant est déficient, l'enfant « travaille plus fort » pour maintenir une proximité physique et un lien affectif avec le parent. La non-réceptivité de l'adulte est plus associée à l'absence de valeur de l'enfant qu'au rejet du parent. [...] La représentation de la relation parent-enfant est à la limite de l'aliénation : l'enfant se voit à travers le regard de l'adulte ; son expérience directe, même si elle s'apparente à de la victimisation, est reconstruite de telle sorte qu'elle coïncide davantage avec la perception de l'adulte. L'attitude des enfants ressemble en cela étrangement à celle des femmes victimes de violence conjugale : l'agresseur est innocenté et la victime culpabilisée.¹⁸²

Iain travaille plus fort pour attirer l'attention de sa mère et cette dernière projette l'image que son fils ne mérite pas son amour. De cette façon, Lite est innocentée de son rôle d'agresseur, tandis qu'Iain culpabilise, ne croyant pas être un bon fils. Nous retrouvons cette déresponsabilisation de la part de Lite lorsqu'Iain dit à son père :

C'est constamment moi qu'on repousse. Alasdair me chasse de la chambre des dames, de la classe et même de la salle d'armes. Depuis une semaine, il m'empêche d'avoir accès aux

¹⁸¹ Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologies*, op. cit., p. 802.

¹⁸² Claire Chamberland, *Violence parentale et violence conjugale : des réalités plurielles, multidimensionnelles et interreliées*, op. cit., p. 24.

voûtes et aux tourelles de l'enceinte, sous prétexte que c'est le territoire exclusif de l'aîné dans un château. Dès qu'un objet disparaît sur les étages ou aux cuisines, je suis accusé par mère à l'instigation d'Alasdair. Ils n'ont qu'une idée en tête, c'est de m'enfermer... mère surtout. (NM 49)

Comme Lite ne s'intéresse pas à Iain, elle ne sermonne pas Alasdair quant à la manière dont il traite son frère. Tout ce qui semble digne d'attirer l'attention de cette femme devient un prétexte pour punir son cadet. Liliane Daligand a écrit que les hommes victimes de violences domestiques dont la femme est l'agresseur souffrent « [du] dénigrement, [du] mépris, [de] la dévalorisation au quotidien, ce harcèlement qui leur assène qu'ils ne sont pas à la hauteur, qu'ils ne sont pas des hommes.¹⁸³ » En agissant de la sorte, Lite contrôle le peu d'amour que reçoit Iain¹⁸⁴.

Iain MacNèil est constamment à la recherche du contrôle dans sa vie amoureuse. Il a besoin d'être le dominant pour s'affirmer en tant qu'homme et Gunelle souffre de ses excentricités. Ce comportement est le résultat de plusieurs années de la maltraitance de sa mère qui lui a refusé son amour. Tous les deux se présentent comme de véritables bourreaux. Le premier apparaît en tant que mari oppressant et oppresseur, tandis que Lite se démarque par son détachement et son désintérêt pour son fils.

3.2. Iain MacNèil : du mari violent au mari amoureux

Cet homme a de fréquents accès de colère en raison de sa jalousie qui puise ses sources dans son enfance. Dès sa naissance, Lite a refusé d'aimer son fils, au point où ce dernier a « désespérément [cherché] à conquérir l'amour maternel dont il [a été] privé. » (CM 194) À dix-sept ans, il a fait la rencontre de Dame Beathag. Cependant, cette dernière l'a rejeté dès qu'elle a rencontré son frère aîné, Alasdair, ce qui n'a fait qu'accroître la haine et la jalousie d'Iain (CM 242). On le voit, chaque fois que ce personnage tente d'aimer une femme, il se fait repousser. Comme il n'a connu que l'amour de son père, Iain est persuadé que personne d'autre ne peut l'aimer. Il se demande d'ailleurs ce qu'il a « fait à ce maudit château pour n'y être jamais aimé » (CM 180). Iain n'a pas grandi dans un environnement favorable à la tendresse et, maintenant adulte, il reproduit ce schéma en repoussant sa femme. En d'autres mots, il empêche Gunelle de s'épanouir à Mallaig.

¹⁸³ Liliane Daligand, *La violence féminine*, op. cit., p. 26-27.

¹⁸⁴ D'ailleurs, elle est celle qui choisit pour son fils la première femme qu'il a connu intimement (CM 232 ; NM 82).

En comparant le conte de la Belle et la Bête à la relation d'Iain MacNèil et Gunelle Keith, nous observons de nombreuses similitudes : la fille d'un marchand devient la prisonnière d'un tyran dans un château et doit apprendre à voir au-delà du monstre pour apercevoir en ce dernier l'homme qui s'y cache. L'adaptation de Gunelle au château est en réalité une réécriture du conte pour enfant. À titre d'exemple, reprenons le passage où la châtelaine se révolte contre sa condition au château auprès de son époux :

Après m'avoir accueillie ici avec dédain et m'avoir infligé toutes vos sautes d'humeur, vous m'utilisez à votre gré pour parfaire votre éducation, tenir vos livres et votre table. Vous me déshonorez avec votre belle-sœur au vu et au su de tous, me privez de toute personne susceptible de m'apporter quelque amitié, insultez mon frère et m'empêchez de revoir les miens en me tenant prisonnière dans vos murs. (CM 209)

Il est aisé, ici, de voir que l'adaptation de la châtelaine au sein du château apparaît aussi complexe que l'était celle de la Belle. Ces deux femmes se voient également réduites au rôle de prisonnières et ne peuvent jouir des plaisirs de la vie. Iain humilie et isole volontairement sa femme parce qu'il a peur de ses sentiments à son égard : « je suis fatigué de vous faire la guerre et j'abandonne. Désormais, je ne lutte plus contre les sentiments que j'éprouve pour vous. » (CM 225) Comme il n'a connu que le rejet lorsqu'il est question d'amour, il semble normal qu'Iain ait peur d'être à nouveau repoussé. Il va d'ailleurs dire à Gunelle : « Tant pis si vous devez un jour me rejeter ! » (CM 225) De tels propos montrent que cet homme est persuadé qu'en ouvrant son cœur il souffrira. Iain agit de la sorte dans le but de se protéger, et ce, même s'il risque de blesser Gunelle au passage.

Tout comme la Bête, Iain subit une métamorphose. Il décrit, dans une missive adressée à sa femme, sa transformation de bête à homme :

Il était un loup que la meute tenait à distance, car, bien qu'il fût vigoureux et redoutable chasseur, il n'était pas aimé. Ce loup solitaire devint triste et amer. Arriva un jour où il surprit sur son territoire une biche qui avait perdu son troupeau. Il avait grand-faim, la proie était facile et il la prit en chasse. La biche allait, désorientée, et ne savait où fuir tellement ce territoire lui était inconnu. C'est alors qu'elle décida de faire face à son prédateur et lui parla son propre langage. Jamais loup n'eut moins faim que ce jour-là.

J'ai connu ce loup, ma dame. Ce loup tombé amoureux d'une biche. Ce loup qui a retrouvé sa meute et en est devenu le chef. Ce loup invincible parce qu'il est aimé de cette biche. (CM 466)

Le seigneur MacNèil se positionne en tant que bête dévorante qui a su remettre de l'ordre dans sa vie depuis qu'il a découvert son amour pour sa biche, surnom qu'il a donné à sa femme. Cette petite réécriture de l'histoire amoureuse entre les protagonistes commence de la même manière

qu'un conte pour enfant, ce qui réaffirme la réadaptation du conte de la Belle et la Bête. Le fait qu'il a écrit que « [l]a biche allait, désorientée, et ne savait où fuir tellement ce territoire lui était inconnu » (CM 466) est une référence directe à la manière dont Gunelle a été accueillie au château. En effet, elle est déstabilisée en arrivant à Mallaig puisque rien ne lui est familier, y compris la langue et les coutumes de la région. Iain n'a d'ailleurs pas facilité son intégration puisqu'il s'est amusé à la déstabiliser, comme un prédateur jouant avec sa proie. De cette façon, Iain indique qu'il est à « la poursuite de la sagesse¹⁸⁵ » en chassant cette créature svelte, ce qui renvoie à sa transformation de mari violent – la bête – en mari amoureux – l'homme. Dans une étude semblable de Swann Paradis, il est fait mention de cette transformation de l'animal en homme : « Marthésie finit par épouser le prince, acceptant l'animalité qui graduellement devient de moins en moins repoussante, voire de plus en plus désirable, au cours des six mois qu'elle passa dans la grotte avec le sanglier¹⁸⁶ ». C'est exactement ce qui se produit pour Gunelle : elle tombe amoureuse de son mari qui se cache derrière une forme d'animalité. Paradis explique plus loin que « cette modification se produit en miroir¹⁸⁷ ». Ce concept de production en miroir rend compte de l'importance que la femme soit celle qui identifie l'animalité de l'homme, comme l'a fait Gunelle lorsqu'elle a « décid[é] de faire face à son prédateur » (CM 466). Puisqu'elle confronte son mari, la châtelaine permet la métamorphose du loup en l'homme qu'est Iain.

Lorsqu'il accepte enfin ses sentiments, Iain se rend compte qu'il est également aimé par les habitants de Mallaig (CM 227). Il comprend que c'est lui qui a repoussé son entourage plutôt que l'inverse, ce qui termine symboliquement sa métamorphose en homme. Nous pourrions voir dans sa transformation une renaissance. Iain devient une nouvelle personne lorsqu'il apprend à aimer. Le mari violent disparaît pour laisser la place au mari amoureux. Comme Joseph Campbell l'a écrit, cela « équivaut à une mort et à une naissance¹⁸⁸ », ce qui crée ainsi un rappel au dieu Dionysos et à sa double naissance. Étant « le dieu de la végétation¹⁸⁹ », il incarne le cycle de la renaissance. Cette idée de renouveau renvoie au concept de seconde chance. C'est exactement ce dont il est question ici : l'amour d'Iain lui confère une nouvelle opportunité pour devenir un homme meilleur. Ce personnage montre la possibilité de changer de comportement, de se repentir

¹⁸⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 139.

¹⁸⁶ Swann Paradis, « Les fiancés-animaux illustrés du *Cabinet des fées* », *Féeries*, n° 11, 2014, p. 187.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁸⁸ Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, op. cit., p. 78.

¹⁸⁹ Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologies*, op. cit., p. 206.

pour les péchés commis. Lorsqu'il sauve la vie de sa femme (CM 226), Iain prouve qu'il a choisi le chemin de la droiture et qu'il réintègre la communauté de Mallaig en tant que nouvel homme.

Iain MacNèil est une véritable bête qui n'arrive pas à déceler l'amour des autres pour lui. Il croit être un incompris, ce qui l'oblige à s'auto-marginaliser. Cet homme a eu un comportement violent auprès de sa femme jusqu'à ce qu'il arrive à faire la différence entre le bien et le mal, comme s'il laissait derrière lui son innocence, sa jeunesse pour faire place à l'âge adulte. Ce changement d'attitude témoigne de l'importance de la seconde chance. Notre société favorise le pardon et la rédemption, ce que le personnage d'Iain montre par son amour pour Gunelle. Il fait maintenant face à ses sentiments, ce qui lui permet de délaisser son animalité, sa bestialité pour devenir un homme épanoui en amour.

3.3. *Lite MacGugan : la mauvaise mère*

T'ai-je peint ces tristes Tisiphones,
Ces monstres pleins d'un fiel que n'ont point les lionnes ?
- Nicolas Boileau-Despréaux, *Satires X*

Cette femme est la mère de deux fils, mais son amour pour l'aîné prime le cadet. Iain MacNèil a toujours été privé de l'amour de sa mère pour la simple raison qu'il est le fruit du viol commis par Alexandre Stewart. Alors même qu'elle est enceinte d'Iain, Lite affirme qu'elle préférerait avorter plutôt que de laisser l'enfant grandir en son sein (HM 501). Ce faisant, Lite pose son premier geste de dédain envers son fils, ce qui devient un véritable leitmotiv de leur relation. D'ailleurs, elle a continué à détester son cadet jusque sur son lit de mort (CM 276). Liliane Daligand énumère les multiples formes que peuvent prendre l'indifférence d'une mère pour son enfant comme suit : « non-disponibilité psychique, absence d'écoute, absence de réponse, limitation des interactions, manque d'intérêt, froideur, absence de marques d'affection et d'attachement.¹⁹⁰ » Lite MacGugan est sans aucun doute une mauvaise mère puisque toutes les formes répertoriées par Daligand sont présentes dans la manière dont ce personnage interagit avec Iain. Cette femme est même prête à humilier son fils en le faisant participer aux cours d'amour (CM 232). Elle s'amuse des malheurs de son fils : « Mon manque d'instruction et mon inexpérience des femmes me rendaient maladroit et ridicule, ce dont s'amusait ma mère. Elle en vint à prendre du plaisir à mon embarras et à mes

¹⁹⁰ Liliane Daligand, *La violence féminine, op. cit.*, p. 37.

premiers émois d'homme et manigança pour me pousser dans les bras de sa suivante. » (CM 232)
En humiliant Iain de la sorte, Lite a recours à la violence psychologique. On peut clairement supposer, pour qu'une telle rancœur existe chez Iain, qu'elle a agi de cette manière à plusieurs reprises auprès de son fils. Le lectorat ressent un immense dégoût pour cette femme et une grande pitié pour le jeune garçon qu'a été Iain.

Joseph Campbell a lui aussi défini la figure de la mauvaise mère en la décrivant comme « 1) la mère absente, inaccessible, contre laquelle s'exerce l'imagination agressive et dont on redoute une contre-agression ; 2) la mère qui entrave, celle qui interdit, qui châtie ; [...] 4) la mère désirée mais interdite (complexe d'Œdipe) dont la présence suscite le désir dangereux (complexe de castration)¹⁹¹ ». Lite représente ainsi la dualité entre le bien et le mal, ce qui nous renvoie au combat constant entre l'amour et la haine, voire la mort. Cette opposition témoigne de la présence d'une dispute d'origine divine : Éros et Thanatos. Lite est capable d'aimer, mais sa haine pour le père biologique d'Iain l'amène à rejeter son cadet et même à souhaiter la mort de ce dernier. En raison de cette dualité, il est possible de retrouver chez Lite un comportement dionysiaque. L'opposition binaire amour-haine fait référence au dieu du vin puisque ce dernier symbolise la mort et la renaissance. Il s'agit donc d'une critique sociale quant à la négligence maternelle, c'est-à-dire au manque de soins nécessaires au développement de l'enfant.

La violence maternelle, prise à son extrême, est l'infanticide. Bien que Lite n'ait jamais tué son enfant, elle a réussi à détruire une parcelle de l'identité de son fils. Il garde les cicatrices de la violence de sa mère par les souvenirs qu'il conserve de cette femme. En reniant Iain dès sa naissance et à nouveau lorsqu'elle est sur son lit de mort, Lite montre qu'elle a de tout temps considéré son fils comme étant mort à ses yeux. Dans le livre *La violence féminine*, Daligand affirme que

[c]ette perspective du destin maternel à son crépuscule a fait de l'enfant honni le révélateur de sa limite de toute-puissance. L'enfant qui fait entorse à sa puissance, celui qui lui résiste et la contrarie est précisément celui qu'elle n'aurait pas voulu avoir, celui qu'elle conspu. Comme par hasard, il est le seul de sa progéniture à ne pas avoir été prénommé par elle-même, qui a laissé ce soin au géniteur.¹⁹²

¹⁹¹ Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, op. cit., p. 154.

¹⁹² Liliane Daligand, *La violence féminine*, op. cit., p. 80.

Ainsi, Iain, en tant qu'enfant non désiré, témoigne de la limite de la puissance de sa mère : Lite perd une partie de son pouvoir, de son autorité en ne pouvant empêcher sa grossesse. Son fils est la raison de sa déchéance, à tel point qu'elle souhaite ne jamais l'avoir eu. En ce qui concerne le prénom de l'enfant, il est vrai que Lite n'est pas celle qui l'a choisi. En effet, c'est Baltair qui a pris la décision. Comme il revendique la paternité de l'enfant, cet homme devient le géniteur d'Iain. De cette manière, il obtient le droit de choisir le prénom de son fils : « Baltair prénomma l'enfant Iain » (*HM* 509). Ce prénom participe de l'exotisme du roman en raison de sa graphie peu commune pour le lecteur allemand, espagnol, francophone et tchèque. Iain est un prénom assez commun en Écosse et d'origine gaélique, ce qui assure une cohésion entre les personnages et le lieu où se déroule le récit. Cette manière de présenter leur enfant est somme toute assez froide, comme si Lite n'avait pas pris part à cette décision et qu'elle n'avait pu contester le choix de son époux. Pire encore, elle laisse sous-entendre que tout ce qui concerne son fils ne lui est d'aucun intérêt, au point où elle abandonne symboliquement son enfant aux mains de son mari.

Francesca Arena a écrit que « la violence maternelle [...] est représentée comme étant soit une expression de la folie, soit un acte délibéré et lucide.¹⁹³ » On comprend donc que ce protagoniste est sujet à des épisodes de folie lorsqu'il est question de son fils. De cette manière, Lite s'apparente à Dionysos par ses excès colériques et hors normes. Notons que la folie de la châtelaine n'est pas un épisode *post-partum* puisqu'au début de sa grossesse, elle a affirmé vouloir avorter, voire se suicider plutôt que de laisser vivre le fils d'Alexandre Stewart. De plus, cette femme a peut-être intentionnellement agi de la sorte, ce qui montre son côté calculateur et monstrueux. Elle ne commet pas d'infanticide à proprement parler, mais Lite assassine l'homme que devient Iain. Cette horrible mère est un monstre dévorant qui attise le dégoût du lecteur.

Dans les contes de fées, la mauvaise mère est souvent la belle-mère. Dans le cas d'Iain, nous pourrions dire que sa belle-mère est sa nourrice Anna. Cependant, le rôle que joue Anna auprès du garçon tient davantage de celui d'une mère que d'une gouvernante. En effet, Anna s'occupe de l'enfant comme si c'était le sien (*CM* 194). Iain va même jusqu'à dire que cette femme est la première fée de sa vie (*CM* 275), ce qui signifie qu'il la considère comme sa propre mère en raison

¹⁹³ Francesca Arena, « Le discours sur la violence des mères au XIX^e siècle : folie et infanticide », in Lucien Faggion et Christophe Regina (dirs.), *La violence : regards croisés sur une réalité plurielle*, Paris : CNRS, 2010, p. 317.

de tout l'amour qu'elle lui a donné lorsqu'il était enfant. Elle est ainsi une mère de substitution, comme l'ont été les nymphes sur le mont de Nysa pour Dionysos.

Dans la mythologie celte, Ana est considérée comme « [I]a déesse-mère primordiale¹⁹⁴ », c'est-à-dire « Ana la Bienveillante¹⁹⁵ ». Robert Graves a écrit que cette déesse « était la mère des trois dieux danéens originels, Brian, Iuchurba et Iuchar. Elle les avait allaités et élevés si bien que son nom “Ana” en était venu à signifier “pleinement” ; elle était honorée dans le Munster en tant que déesse de la plénitude.¹⁹⁶ » Dans *La châtelaine de Mallaig*, Anna a allaité et élevé les deux fils de Lite MacGugan. Il n'est donc pas anodin qu'Iain perçoive en sa nourrice l'idéal de la figure maternelle. En fait, dans *La mythologie du monde celte*, il est écrit que cette divinité est également connue sous l'appellation « la Mère, la Nourrice¹⁹⁷ », ce qui confirme l'hypothèse qu'Anna est la mère substitut d'Iain. Graves affirme aussi que « si l'on avait besoin d'un nom unique, simple et complet pour désigner la Grande Déesse, Anna serait le meilleur choix.¹⁹⁸ » Le choix du prénom de la mère adoptive d'Iain participe, aux yeux du lecteur qui a fait ses propres recherches sur la signification de ce patronyme, de l'exotisme gaélique et celtique du roman. L'écriture de Diane Lacombe laisse croire que le choix du prénom reflète la personnalité ainsi que le rôle de ce personnage auprès d'Iain.

Cette femme est également présente au chevet du seigneur Baltair tout au long de sa maladie, comme une fidèle épouse qui « se dévou[e] inlassablement à répondre [à ses] besoins » (CM 86). Il y a donc une inversion du rôle parental et conjugal entre Anna et Lite. Cette dernière n'est en vérité que la marâtre de l'histoire. Dans le *Dictionnaire de la méchanceté*, il est écrit que « la méchanceté de la marâtre repose sur la maltraitance des enfants.¹⁹⁹ » C'est exactement ce que fait Lite : elle maltraite son fils. En tant que seconde figure maternelle, Lite n'apparaît pas comme un modèle parental puisqu'elle « diffère en tout point de la mère qui prodigue tendresse, amour et protection.²⁰⁰ » Elle dénigre son cadet pour favoriser et même idolâtrer son fils aîné, Alasdair. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques des belles-mères : elles privilégient leurs enfants plutôt

¹⁹⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 723.

¹⁹⁵ Robert Graves, *Les mythes celtes : La Déesse blanche*, Monaco : Éditions du Rocher, 2007, p. 432.

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ Claude Sterckx, *La mythologie du monde celte*, Paris : Marabout/Hachette, coll. « Vie quotidienne », 2009, p. 218.

¹⁹⁸ Robert Graves, *Les mythes celtes : La Déesse blanche*, op. cit., p. 434.

¹⁹⁹ Christophe Regina et Lucien Faggion (dirs.), *Dictionnaire de la méchanceté*, op. cit., p. 215.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 214.

que ceux de leur époux²⁰¹. Comme Baltair revendique la paternité d'Iain, l'enfant n'appartient plus à sa mère, au point où Lite se permet de le martyriser, alors qu'elle idolâtre son aîné. La marâtre est ainsi l'« antithès[e] de la bonne mère²⁰² ». En d'autres mots, ce personnage typique des contes de fées se définit par son incapacité à être une mère attentionnée et protectrice.

Bref, Lite MacGugan est la mauvaise mère, la marâtre. Elle détruit l'innocence d'Iain en le privant de son amour. Cette femme perçoit la naissance de son cadet comme une malédiction et le punit constamment de sa venue au monde. Lite offre à Anna son rôle d'épouse et de mère symboliquement. L'intendante voit à ce que l'enfant négligé reçoive tout l'amour qui lui est nécessaire pour grandir. Anna apparaît comme une véritable fée venue délivrer Iain de sa souffrance par sa tendresse. La châtelaine de Mallaig présente une image froide et hautaine d'elle-même, ce qui encourage le lecteur à l'identifier comme un antihéros maternel.

*

Une toute nouvelle définition du monstre s'offre à nous. Il ne s'agit plus de s'attarder sur le physique hors norme, mais bien sur l'anormalité du comportement des individus. Claude-Claire Kappler a écrit que « [l]es monstres d'aujourd'hui sont beaucoup plus abstraits que ceux du Moyen Âge, ils sont plus intérieurs, ils hantent l'individu comme son propre fantôme peut le hanter, et ils pèsent sur les collectivités humaines dans la mesure où les systèmes totalitaires, où la machine économique et politique se donnent les moyens de broyer l'humain pour en tirer profit ou vengeance.²⁰³ » En d'autres mots, le monstre change en fonction des époques et des mentalités.

Le monstre moral apparaît chez l'individu en quête de pouvoir dès que ce dernier entre dans le cercle vicieux de la violence domestique. Les jalons de la violence posés, la perversité des agresseurs se dévoilent derrière un comportement typiquement dionysiaque en raison de la folie, des accès de colère et de la comédie jouée. La maltraitance de la sphère privée montre que les agissements des hommes et des femmes violent-e-s servent à détruire la personnalité de la victime. L'immoralité du comportement des dominants permet de découvrir un tout autre versant du monstre.

²⁰¹ *Id.*

²⁰² Liliane Daligand, *La violence féminine, op. cit.*, p. 72.

²⁰³ Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge, op. cit.*, p. IV-V.

La trilogie de Mallaig reflète fidèlement la société d'aujourd'hui quant à la violence domestique. Il est possible d'entrevoir le problème lié à la « conspiration du silence » chez les victimes. Le mutisme représente bien le dilemme posé par les victimes qui gardent pour elles-mêmes les tourments qu'elles endurent. De plus, les stéréotypes qui ont trait au genre des victimes et des agresseurs sont ici contestés : Lacombe se permet des associations libres qui représentent de manière réaliste la société moderne. Les hommes et les femmes se présentent comme les victimes ainsi que les agresseurs, ce qui offre une vision plus vraisemblable de l'égalité entre les genres tant recherchée par la société. Les victimes masculines et les agresseurs de sexe féminin sont encore peu présents dans les médias, ce qui est bien illustré dans notre corpus.

Chapitre 4 : La parole méchante ou la rédemption

La violence verbale fait aussi partie de la violence domestique. Toutefois, elle est également présente hors de la sphère privée dans *La trilogie de Mallaig*. Les mots peuvent être une arme au même titre que les poings. Dans le *Dictionnaire de la méchanceté*, il est écrit que « [s]e montrer méchant par l'énonciation d'une parole assassine, c'est faire sourdre, émerger une parole en guise d'arme, de prolongement de la main.²⁰⁴ » La force de frappe des invectives est parfois plus dangereuse que les blessures corporelles. Le corps peut rapidement guérir d'une ecchymose, mais l'esprit requiert plus de temps afin de se relever. La bouche possède une symbolique qui montre cet aspect négatif lié à la parole : « La force capable de construire, d'animer, d'ordonner, d'élever est également capable de détruire, de tuer, de troubler, d'abaisser : la bouche renverse aussi vite qu'elle édifie ses châteaux de paroles.²⁰⁵ » De cette manière, il est possible de comprendre que la parole peut également servir à l'anéantissement de l'identité d'un individu.

La violence verbale, c'est rabaisser, menacer et effrayer quelqu'un en ayant recours à la parole : « la violence s'inscrit [...] dans le manque de respect, dans le fait de ne pas prendre l'autre en considération, ou de ne pas tenir compte du tort que certaines paroles peuvent causer.²⁰⁶ » C'est à cause des discours haineux et méprisants que l'émotivité et l'agressivité des interlocuteurs apparaissent. Le but d'une telle violence du langage est d'assurer sa suprématie, sa domination sur le sujet faible. Les agresseurs utilisent cette forme de perversité morale dans le but de se valoriser, de prouver qu'ils sont au pouvoir. Ceux qui sont les victimes de cette violence se retrouvent dans une position d'infériorité sociale.

Nous ne parlerons pas de Lite MacGugan puisque nous avons démontré que la violence qu'elle inflige est de l'ordre du psychologique, bien qu'elle se serve de la parole pour humilier son fils. C'est en sa qualité de mauvaise mère qu'elle est violente plutôt qu'en ayant recours aux mots.

²⁰⁴ Lucien Faggion et Christophe Regina (dirs.), *Dictionnaire de la méchanceté*, op. cit., p. 268.

²⁰⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 161.

²⁰⁶ Mariette Danis, *Survivre aux soins : Défi du soignant*, Montréal : Médiaspaul, 2001, p. 42.

1. La menace de l'étrangère : la parfaite victime

Robert Édouard, auteur du *Traité d'injurologie*, affirme qu'« [e]n règle générale, on se moque de l'*infirme*, du *faible*, du *vaincu* [...]. On se moque de ceux qui nous ont fait trembler, pour bien se convaincre qu'ils ne sont plus à redouter.²⁰⁷ » La victime de la violence verbale est donc celui ou celle qui semble différent. La nouvelle venue, tout comme Dionysos, bouleverse le microcosme de Mallaig en raison de sa différence. En rabaissant son adversaire par la parole, l'agresseur a l'impression d'écraser son rival pour se prouver qu'il n'est pas une menace. « On se moque du *sage*, ajoute Édouard, pour le déprécier à nos propres yeux, le désacraliser, justifier le peu de cas que l'on fait de ses adjurations.²⁰⁸ » Gunelle Keith et Sorcha Lennox sont toutes deux les intruses du château dans *La trilogie de Mallaig*. Ces deux femmes apparaissent comme les victimes idéales en raison de leurs connaissances qui reflètent toute la sagesse et l'érudition de ces personnages.

1.1. Le cas de dame Gunelle

Gunelle Keith est une femme étrangère à la communauté de Mallaig puisqu'elle ne connaît ni le gaélique, langue parlée dans les Highlands, ni les us et coutumes de la région. Cette femme est originaire des Lowlands. Une annotation du poème *La dame du lac* de Walter Scott confirme le rôle de l'étrangère chez Gunelle : « The Scottish Highlander calls himself *Gael*, or *Gaul*, and terms the Lowlanders, *Sassenach*, or *Saxons*.²⁰⁹ » Le terme gaélique « Sassenach », popularisé par Diane Gabaldon dans ses romans *Le chardon et le tartan*, signifie « étranger »²¹⁰. Ainsi, le simple fait que le personnage de Gunelle soit originaire de cette région de l'Écosse implique qu'elle doit être considérée comme une étrangère. Elle bouleverse tout le château par son arrivée, car elle est celle qui doit devenir la nouvelle châtelaine en épousant l'indomptable fils MacNèil.

Gunelle apporte également de nouveaux savoirs avec elle, dont celui de l'enseignement. Après la mort de la précédente châtelaine, Lite MacGugan, l'école du bourg a été fermée puisque personne n'en a repris la charge (CM 267). Grâce à l'épouse d'Iain MacNèil, les enfants habitant près du château peuvent retourner en salle de classe. De cette manière, cette femme s'apparente au dieu du vin en raison de l'enseignement qu'elle promulgue. Bien que l'enseignement ne fasse pas parti

²⁰⁷ Robert Édouard, *Traité d'injurologie*, Paris : Éditions 10/18, coll. « Domaine français », 1983, p. 172.

²⁰⁸ *Id.*

²⁰⁹ Walter Scott, *The Works of Walter Scott, Esq. : The Lady of the Lake*, Édimbourg : John Ballantyne, 1813, p. 192.

²¹⁰ Diana Gabaldon, *Le chardon et le tartan*, Montréal : Libre expression, 1997, p. 16.

des mythes liés à Dionysos, nous croyons que la propagation des savoirs apparaît comme un aspect essentiel de la figure de cette divinité. Le principe de l'allégorie de la caverne permet la diffusion des connaissances de l'initié au profane. De cette manière, Gunelle partage ses savoirs comme Dionysos le fait avec la culture de la vigne. D'ailleurs, l'enseignement de la culture de la vigne a contribué à la civilisation « which includes the cultivation of land and the organization of time and the seasons.²¹¹ » La châtelaine aide à former une communauté savante. Gunelle a aussi enseigné à deux individus considérés comme des cas désespérés. À aucun instant la société de Mallaig n'a cru possible que Ceit puisse parler parce que les habitants sont persuadés qu'elle est muette. En ce qui concerne son mari, Gunelle a réussi un miracle selon certains, car Iain n'a jamais montré un quelconque intérêt pour les études : « [il] ne sai[t] ni lire ni écrire. [Il s'est] toujours refusé à l'instruction. » (CM 149) Dionysos bouleverse le microcosme des villes qu'il visite en semant la pagaille. C'est exactement ce que fait Gunelle en changeant les habitudes et le mode de vie de Mallaig. Les habitants semblent possédés par une frénésie, une folie qui leur fait faire des choses inimaginables avant la venue de l'étrangère. Les personnages commettent des actes qui ne peuvent être possibles sans un incitateur à la transgression, ce que sont Dionysos et Gunelle.

De plus, la châtelaine fascine la communauté de Mallaig parce qu'elle est polyglotte et a une facilité pour les langues. Avant son arrivée dans les Highlands, Gunelle connaît déjà un peu l'allemand, l'anglais, le français, le latin (CM 149) et le scot. Bien qu'elle ne parle pas un mot gaélique, elle a rapidement maîtrisé cette langue, ce qui fascine et effraie les gens qui la voient évoluer. Beathag se sent délaissée lorsque la châtelaine s'exprime en scot puisqu'elle ne parle pas cette langue (CM 343). Pour se venger de Gunelle, Beathag « [lui] envo[ie] des piques » (CM 343). Le fait que l'agresseur de la châtelaine soit une femme n'est pas anodin. Linda Mills affirme que « emotional abuse is one of women's most powerful weapons.²¹² » Les femmes utilisent les mots pour blesser quelqu'un, c'est-à-dire que leurs discours trouvent leur équivalent masculin dans les coups de poings.

Beathag est celle qui ne peut accepter Gunelle dû au fait que la nouvelle châtelaine dirige dorénavant l'activité du château. Depuis la mort de Lite MacGugan, dame Beathag a pris en charge

²¹¹ Renate Schlesier (dir.), *A Different God ? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin/Boston : Walter de Gruyter, 2011, p. 166.

²¹² Linda Mills, *Insult to Injury*, Princeton : Princeton University Press, 2003, p. 76.

l'intendance de Mallaig (*CM 120*). Or elle ne peut accepter que Gunelle reçoive le droit de diriger le château, ce qu'elle fait comprendre à Iain par des propos méprisants :

Mon seigneur, donnons à votre épouse plus de temps pour connaître parfaitement les habitudes de la maison et tirer le meilleur parti de nos gens. La vie de couvent, on le sait, diffère beaucoup de la vie à la cour, et les talents certes forts grands de dame Gunelle ne seront assurément pas d'un grand concours dans le projet que vous exposez. Confiez-moi tout cela, je me débrouillerai on ne peut mieux. (*CM 120*)

Beathag se sert du sarcasme et de l'ironie pour faire passer son message : en tant qu'étrangère, on ne peut laisser la gérance du château à Gunelle. Son commentaire reflète donc le contraire de ce que la veuve d'Alasdair pense. Le fait de dire « les talents certes forts grands » témoigne du mépris du personnage qui atteste l'incompétence de la châtelaine. Dépendamment de l'intonation que le lecteur accorde à cette section de la réplique en la lisant, l'ironie peut disparaître pour faire place au compliment. Cependant, la personnalité de ce personnage se construit par sa jalousie et sa haine vis-à-vis de Gunelle. D'ailleurs, lorsqu'Iain lui explique que sa femme dirige dorénavant le château, « [d]ame Beathag adress[e] à Gunelle un large sourire que dément[ent] ses yeux chargés de mépris. » (*CM 121*) La violence langagière dont fait ici usage la belle-sœur d'Iain est somme toute douce. Toutefois, sa méchanceté va en augmentant au fil du récit. Il s'agit, de cette manière, d'établir les prémisses de la relation à caractère violent entre la châtelaine et la bru de Baltair MacNèil.

D'autre part, dame Beathag perd également, par l'union de Gunelle et d'Iain, le droit de coucher – légalement – avec son beau-frère. Cette femme n'apprécie en aucun cas que son partenaire sexuel lui soit ravi par les liens sacrés du mariage. Elle s'efforce donc d'intervenir et d'empêcher que le couple ne s'adonne aux plaisirs de la chair. Pour elle, le meilleur moyen d'y parvenir est d'occuper la place réservée à la mariée dans le lit d'Iain :

[Beathag] s'informait du succès qu'il avait remporté dans le lit de sa femme. Il s'était immobilisé, les bras ballants, et elle l'avait rejoint dans le corridor. Le dernier souvenir qui lui revint de cette nuit [de noces] était celui de Beathag, sa langue fouillant sa bouche, une main fourrageant dans ses cheveux et l'autre cherchant à détacher la boucle de sa ceinture. (*CM 107*)

Iain MacNèil est ensorcelé par cette femme fatale. Il ne semble pas assez fort pour se dégager de son emprise. En agissant de la sorte, Beathag s'assure que le mariage ne soit pas officialisé. Gunelle va même dire à propos de sa nuit de noces qu'elle « n'[a] rien à reprocher au seigneur Iain » (*CM 104*). En vérité, la coupable est la belle-sœur de son mari, qui ne peut accepter de perdre

son amant. Coucher avec Iain fait partie de la vengeance de cette femme. C'est grâce à ses débauches orgiaques (*CM* 274) typiquement dionysiaques qu'elle peut humilier Gunelle plus tard par ses propos déplacés. Robert Édouard mentionne justement que le sexe est un sujet de prédilection pour ceux qui ont recours à la violence verbale : « Et surtout, on se moque de quiconque évoque, par ses succès ou son infortune, le monde ténébreux du sexe : du *cocu*, du *jaloux*, du *suborneur* ; de la *pucelle*, de la *gourgandine*... L'autre, c'est d'abord *son cul* avec les perversions et les déficiences qu'on lui prête ; ses malheurs qui nous réjouissent ; ses bonheurs, qu'on lui envie.²¹³ » Dame Beathag est ainsi jalouse de Gunelle pour avoir marié son amant, mais elle est également heureuse de savoir qu'Iain la délaisse. Les malheurs de la châtelaine font le bonheur de la veuve d'Alasdair. Cette dernière ne se prive d'ailleurs pas de ramener le sujet de la sexualité inexistante de Gunelle sur le devant de la scène. Ce faisant, elle affirme grâce à la violence verbale qu'elle maîtrise toujours l'art de la possession phallique : « Iain est un homme généreux et exigeant au lit. Il ne connaît jamais de longues périodes d'oisiveté et on ne s'ennuie pas avec lui. Encore la nuit dernière, j'ai eu le plaisir de mordre son cou tendu de désir. » (*CM* 236-237) Beathag peut manipuler à sa guise Iain MacNèil en lui offrant son corps, blessant par le fait même Gunelle.

En somme, dame Beathag se présente comme une femme rancunière qui ne peut accepter d'être délaissée par un homme parce qu'il est marié ni d'être destituée de son rôle d'intendante de Mallaig. Lorsqu'il est question de la sexualité, il semble que cette femme devienne autre, en proie aux plaisirs orgiaques qui l'animent. Dionysos apparaît de cette manière dans les (nombreuses) débauches de la veuve d'Alasdair. Le fait de coucher avec Iain est un bonus pour cette femme qui ne cherche qu'à blesser Gunelle. La cruauté de Beathag se distingue donc par son sadisme puisqu'elle tire son plaisir dans la souffrance émotionnelle de la châtelaine.

1.2. *Sorcha Lennox dite la sorcière*

Dans le second tome, la figure de l'étrangère n'apparaît que vers la fin du roman. Effectivement, Sorcha devient l'étrangère dès son arrivée au château de Mallaig, événement qui survient tardivement dans la trame. Elle est la rivale de Ceit MacNèil, la fille de Gunelle Keith et d'Iain MacNèil. Ceit la « consid[ère] déjà comme l'intruse du château » (*SM* 386) puisqu'elle se sent

²¹³ Robert Édouard, *Traité d'injurologie, op. cit.*, p. 172.

menacée par la présence de cette femme qui s'est entichée de Baltair le Jeune et qui obtient le respect de sa mère, dame Gunelle. Lorsqu'elle apprend que Baltair a l'intention d'épouser Sorcha, Ceit devient anxieuse quant à son avenir à Mallaig :

Dans la foule en liesse, dame Ceit serrait les dents. L'anxiété était à son comble dans son cœur depuis que son frère avait fait part à leur mère de son projet d'épouser Sorcha. Quand elle surprit l'air comblé de Baltair, elle ne put en supporter davantage et sortit de la salle d'armes en remorquant Colm par le bras. Ce dernier avait l'habitude de déceler les excès de jalousie chez son exaspérante épouse et, chaque fois, il s'ingéniait à l'en distraire par ses talents de conteur. (SM 451)

Ceit est jalouse de la place que prend peu à peu Sorcha au château. Cette jalousie la dévore et développe un monstre : Ceit se bat contre ses démons personnels, contre l'idée qu'elle doit céder le devant de la scène à Sorcha :

[Ceit] ne tolérait pas encore la présence de la fille du lieutenant Lennox au château, en particulier auprès de son frère Baltair. Jalouse de la complicité qui s'installait entre eux, Ceit multipliait les interventions afin de les séparer, tantôt en réclamant son frère à ses côtés, tantôt en assignant une tâche à Sorcha pour l'éloigner. (SM 402)

Il est possible de comprendre que la fille du seigneur MacNèil est effrayée par l'idée de redevenir l'enfant invisible qu'elle a été avant son adoption. Sa jalousie est le signe d'un sentiment d'insécurité face à son avenir. Ceit a peur du chaos social que Sorcha sème sur son passage. L'enfant du lieutenant Lennox pourrait ainsi être la représentation de Dionysos qui chamboule le mode de vie des habitants de Mallaig, qui transgresse l'ordre social, si nous étions en présence de quelques autres mythes liés à ce dieu.

La jeune fille semble étrangère par ses connaissances. Comme Gunelle, elle arrive à Mallaig avec un savoir inconnu de la majorité des habitants : « [Baltair] s'étonnait de l'étendue de ses connaissances sur les animaux, les poissons, le temps et les saisons de fleuraison des différentes plantes. » (SM 359) Elle se spécialise plus précisément dans le domaine de la médecine. En effet, Sorcha a appris « à guérir avec les religieuses et [sa] science est la leur : la médecine des plantes et des simples. » (SM 287) Elle arrive même à guérir la châtelaine de Mallaig en établissant un diagnostic et en lui prescrivant un traitement par correspondance (SM 199). Toutefois, le métier de guérisseur est mal vu au Moyen Âge puisque les remèdes concoctés par ces individus sont perçus comme relevant d'un acte de sorcellerie perpétré par la main des disciples du diable. Sorcha est même confrontée au châtement infligé à celles qui auraient pratiqué la magie noire : la peine de mort par pendaison (SM 335). La peine de mort pour sorcellerie confirme le contexte historique

du roman, soit le Moyen Âge, puisque de tels événements sous-tendent les clichés associés à cette période de l'Histoire que l'on assume être une époque sombre où la terreur de l'Inquisition règne²¹⁴. La chasse aux sorcières permet également d'illustrer la peur de l'inconnu et la discrimination vis-à-vis des femmes de cette époque.

Or, voilà que l'on accuse la jeune fille de s'adonner aux arts occultes : « Vous êtes guérisseuse, damoiselle ? J'espère que vos traitements ne sont pas de la sorcellerie » (*SM* 286). La malade questionne Sorcha pour se protéger contre le mauvais sort que la fille peut lui jeter. De tels propos peuvent être considérés comme une insulte. Marie-Hélène Larochelle explique que « [l]'insulte [a] [...] une puissance supérieure [à l'injure] du fait qu'elle touche davantage au "vrai".²¹⁵ » Pour Sorcha, il s'agit d'une attaque personnelle qui critique ce qu'elle est et qui elle est. Sans la médecine, cette femme n'existe plus puisque ce savoir est ce qui la définit. En effet, l'apprentissage des simples et des plantes est presque l'unique sujet qu'elle aborde dans sa correspondance avec Baltair et Gunelle. De plus, Sorcha déteste la vie qu'elle mène à Iona, à l'exception des courtes leçons de médecine qu'elle suit (*SM* 97). C'est grâce à l'apprentissage de cette science qu'elle a pu s'échapper de la prison que le couvent a été pour elle. De cette manière, nous comprenons que cette insulte a un fondement véridique à valeur dépréciative : en se demandant si la science de Sorcha découle de la sorcellerie, la malade crée un doute sur les compétences de la jeune guérisseuse. Le lecteur ressent également cette incertitude qui ne fait qu'augmenter au fil du récit.

La sorcellerie semble présente chez Sorcha dû au fait qu'elle peut guérir les blessures grâce à des onguents et des cataplasmes, sans compter qu'elle a des visions. Effectivement, Sorcha rêve qu'elle doit amputer quelqu'un – elle assume qu'il s'agit de Baltair – à l'aide de son couteau de chasse (*SM* 372-373). Lorsqu'elle rencontre Iain MacNèil, Sorcha réalise qu'elle a rêvé à la blessure du chef du clan (*SM* 385). Elle a donc eu un rêve prémonitoire, ce qui confirme son association aux arts occultes. Cette faculté qu'elle a de prédire l'avenir était déjà présente alors qu'elle n'était qu'une enfant. Par exemple, Sorcha sait que quelque chose ne va pas lors d'une messe puisqu'elle a « l'impression [qu'elle] assist[e] à [s]on dernier office religieux avec [son père]. » (*SM* 43) Comme elle est encore jeune au moment des faits, Sorcha ne réalise pas que cette

²¹⁴ Henry Charles Lea, *A History of the Inquisition of the Middle Ages*, New York : MacMillan Company, vol. 3, 1922, p. 427.

²¹⁵ Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective romanesque : L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Montréal : XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2008, p. 44.

sensation est le signe d'une prémonition. Sans mentor, l'enfant n'arrive pas à comprendre ce qui lui arrive, car elle ne peut découvrir ni apprendre à contrôler les pouvoirs qu'elle possède ; Sorcha ne peut que subir ses dons. La jeune fille comprend plus tard de quoi il retourne : « C'est alors que je réalisai que je ne lui écrirais jamais ni ne reparlerais plus avec lui, car, à en croire ma mère, je n'avais aucune chance de le revoir vivant. C'était donc cette désolation et ce malaise que j'avais ressentis aux côtés de mon père, ce dimanche à l'église du bourg de Morar, la dernière fois que nous avons été en présence l'un de l'autre. » (SM 141) Il est intéressant de noter que cette constatation n'apparaît qu'après le début de son apprentissage auprès de sœur Katherine (SM 96). Ainsi, l'enfant a pu être initiée à la sorcellerie par un maître lui permettant enfin de découvrir et de contrôler ses « pouvoirs ». En d'autres mots, Sorcha se rend compte qu'elle peut pressentir certains événements. Toutefois, ce don semble davantage appartenir au lecteur populaire qu'au personnage parce qu'il réalise à son tour que l'auteure a parsemé le roman d'indices quant au futur de Sorcha. Le lectorat devient de cette manière le devin du récit, car il se plaît à émettre des hypothèses au sujet de la suite de l'histoire et, plus particulièrement, du sort réservé à la fille du lieutenant Lennox.

Pour le lecteur qui ne s'attarde pas à une véritable étude onomastique, le nom de Sorcha incite à l'association de la figure de la sorcière. En effet, il se rapproche énormément des mots « sorcier » et « sorcellerie ». Cependant, l'origine de ce prénom est gaélique et ne signifie en aucun cas sorcière. En réalité, ce nom renvoie à la lumière²¹⁶. Seuls les lecteurs des *Nouvelles de Mallaig* ont pu connaître la signification de ce prénom sans avoir à faire de recherches puisqu'il y est révélé que Sorcha « signifie “clair et brillant” en gaélique. » (NM 106) Cependant, le lecteur de littérature populaire a peut-être eu connaissance de ce prénom dans une tout autre œuvre paralittéraire dont l'histoire se déroule en Écosse : *Le chardon et le tartan*. En effet, dans le cinquième tome de la série, il est écrit :

— *Sorcha*, murmura-t-il de nouveau.

[...] Ce mot était la traduction de son nom [Claire] en gaélique, mais il ne l'utilisait jamais. Il aimait le fait qu'elle soit d'ailleurs, qu'elle soit Anglaise. Elle était sa Claire, sa *Sassenach*.

²¹⁶ Martin Sheerin, « Sorcha », *Baby Names of Ireland*, 2016, [en ligne] <http://www.babynamesofireland.com/s-names> (4 avril 2016)

Pourtant, au moment où elle était passée devant lui, elle avait été *Sorcha*, ce qui ne signifiait pas seulement Claire, mais aussi « lumière ». ²¹⁷

Comme le roman *La croix de feu* a été publié en 2001 et que *Sorcha de Mallaig* est paru en 2004, il y a de fortes chances que ce passage ait servi d'inspiration à Lacombe à la suite de sa lecture de l'œuvre de Gabaldon. Le fait que l'auteur de *La trilogie de Mallaig* a choisi un tel prénom pour ce personnage témoigne de deux intentions précises : le premier objectif est d'amener le lecteur ignorant de la langue gaélique à imaginer que ce prénom reflète la véritable identité de Sorcha, soit être une sorcière, tandis que le second est d'inciter le lectorat à découvrir les indices qui permettent l'avancée de la quête du personnage principal vers la véritable sagesse. Un tel prénom participe également à l'exotisme du roman, car il est peu commun.

Toutefois, il est à se demander si la lumière à laquelle son prénom fait référence ne renvoie pas à la magie blanche. Pour les Celtes, cette forme de magie s'apparente au druidisme. D'ailleurs, après la christianisation de l'Écosse et de l'Irlande, les druides ont été accusés de pratiquer la sorcellerie ²¹⁸, ce qui renvoie à l'accusation portée contre la fille du lieutenant Lennox. Sorcha peut ainsi représenter la figure du druide : « le druide est celui qui “sait”. Le terme irlandais qui lui est appliqué, *ollam*, se traduit même par “docteur”. La définition qui sied le mieux au “druidisme” est celle de la sagesse, une sagesse et une science. ²¹⁹ » L'idée qu'une femme soit druide semble saugrenue compte tenu du fait que l'imaginaire collectif réserve cet art aux hommes. D'ailleurs, la représentation que l'on se fait du druide est celle d'un vieillard vêtu d'une tunique blanche qui porte une longue barbe. Il est de cette façon difficile de démentir un cliché que la littérature populaire – *Les aventures d'Astérix* par exemple – perpétue. Or homme et femme peuvent choisir de devenir un mage. D'ailleurs, en gaélique irlandais, il existe un terme qui signifie « femmes druides », soit « bran-drui » ²²⁰. L'enseignement de ce savoir se faisait à l'oral ²²¹ puisque « les druides se défiaient de l'écrit qui, selon eux, fige la pensée. ²²² » Sorcha apprend auprès de sœur Katherine et d'Etta l'art de soigner sans jamais prendre un livre pour étudier puisque chaque leçon n'a été prodiguée qu'à l'oral (*SM* 96-97, 180-181). Sa mémoire est son unique source de référence.

²¹⁷ Diana Gabaldon, *La croix de feu*, Montréal : Libre expression, 2002, p. 331.

²¹⁸ George de Maubertuis, *L'évolution spirituelle de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Lanore, 2015, p. 239.

²¹⁹ Thierry Jigourel, *Sagesse celtique*, Paris: Hachette, 2016, p. 19.

²²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²²¹ Robert Graves, *Les mythes celtes : La Déesse blanche*, *op. cit.*, p. 18.

²²² Thierry Jigourel, *Sagesse celtique*, *op. cit.*, p. 15.

De cette manière, il est possible de voir Sorcha comme une jeune druide grâce à l'enseignement qu'elle a reçu et à ses connaissances médicinales.

Ainsi, puisque cette jeune femme est étrangère aux us et coutumes du château et qu'elle possède un savoir peu répandu, elle fascine et effraie les habitants de Mallaig. D'ailleurs, Jenny – l'intendante de Mallaig – est intimidée et nerveuse lorsqu'elle se trouve en présence de Sorcha (SM 382), comme si elle était au courant des pouvoirs de la jeune fille. De plus, cette dernière impose le silence par sa seule présence en entrant dans la grand-salle (SM 384). Sorcha effraie tant les habitants de Mallaig qu'ils ne peuvent que se taire et l'observer pour satisfaire « leur curiosité en éveil. » (SM 385) Cette enfant est véritablement l'étrangère de la communauté de Mallaig, comme l'a été Dionysos. Bien qu'elle ait vu le jour à Morar et grandi près de Mallaig, elle a dû quitter le monde humain pour aller vivre auprès des moniales de l'île d'Iona, qui représentent ainsi les nymphes du mont Nysa.

2. *La furie des agresseurs*

Car les lèvres de l'étrangère distillent le miel, Et son palais est plus doux que l'huile ;
Mais à la fin elle est amère comme l'absinthe, Aiguë comme un glaive à deux tranchants.

Pr. 5.3-5.4

La violence verbale permet de blesser une personne, non pas physiquement, mais psychologiquement. Les agresseurs, qui se servent des mots pour meurtrir un individu, ont recours à l'intimidation. Cette forme de violence témoigne d'un abus de pouvoir, voire d'un désir de supplanter l'autre : « bullying is not a one-off impulsive event but a pre-planned and continual harassment, putting a weaker subject down and making them feel humiliated or tormented.²²³ » C'est exactement ce que font Beathag et Ceit auprès des étrangères de Mallaig.

2.1. *Les mots blessent*

La veuve d'Alasdair est considérée par Iain MacNèil comme une « sale vipère » (CM 144). Dame Beathag aime tellement parler qu'elle en a fait sa spécialité. Dame Rosalind dit que cette femme a

²²³ Dennis Lines, *The Bullies : Understanding Bullies and Bullying*, Philadelphie: Jessica Kingsley Publishers, 2008, p. 65.

brillé lors des cours d'amour à Mallaig, organisées par Lite MacGugan (*CM* 268). En vérité, Beathag aime attirer l'attention des gens que ce soit par son physique ou ses propos. Elle est d'ailleurs devenue maître dans l'art de raconter des histoires qui peuvent blesser son interlocuteur. Beathag s'apparente à la mégère grecque : « La commère devient fondamentalement méchante. À elle, les mauvais ragots, les sordides histoires, les cancans médisants.²²⁴ » De cette manière, la belle-sœur d'Iain MacNeil devient un monstre qui ne se gêne pas pour utiliser sa voix dans le but d'humilier Gunelle.

Dans la mythologie grecque, les Érinyes – plus connues sous leur appellation romaine de Furies – « sont les ministres de la vengeance des dieux grecs et parcourent la surface de la Terre pour tourmenter les mortels coupables.²²⁵ » L'une des trois Érinyes se prénomme Mégère, ce qui signifie la haine²²⁶. Cette furie « suscite parmi les hommes les querelles armées, les colères et les crimes de jalousie et de l'envie²²⁷ ». Beathag se démarque par son comportement digne d'une Érinye et de Dionysos. Cette femme attise la jalousie de Gunelle en clamant haut et fort ses prouesses sexuelles avec Iain, alors que la châtelaine est délaissée par son mari. Beathag tourmente donc Gunelle dans le but de se venger. Le ressentiment de cette femme apparaît même quelques instants après la cérémonie de mariage : elle bouscule la mariée (*CM* 89) dans le but de lui rappeler la place qu'elle occupe au château. Parce que la châtelaine envie la relation qui existe entre la veuve d'Alasdair et son époux (*CM* 98), Beathag la torture.

Le sujet qui semble plaire à Beathag plus que tout autre est celui qui a trait à l'intimité inexistante entre Iain et sa femme. La veuve d'Alasdair commence doucement sa vengeance en ayant recours à l'humiliation. En agissant de la sorte, la belle-sœur d'Iain tente de discréditer Gunelle dans le but de se sentir supérieure. Comme Beathag est au courant que Gunelle est délaissée par son mari, elle utilise cette information à mauvais escient, c'est-à-dire qu'elle cherche à détruire le mariage de la châtelaine. En effet, il est possible de divorcer au Moyen Âge lorsque le mariage n'a pas été consommé, ce qui veut dire que les époux n'ont pas eu de relation sexuelle²²⁸, comme c'est le cas pour l'union de la châtelaine. Beathag couche avec Iain le soir même des noces de Gunelle. Son

²²⁴ Lucien Faggion et Christophe Regina (dirs.), *Dictionnaire de la méchanceté*, *op. cit.*, p. 237.

²²⁵ Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologies*, *op. cit.*, p. 684.

²²⁶ *Ibid.*, p. 758.

²²⁷ *Ibid.*, p. 759.

²²⁸ Michel Rouche (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen Âge. Accord ou crise ?*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 223.

époux, sans le savoir, aide Beathag à exécuter sa vendetta en disant à sa femme : « Je vous prie de ne pas m'attendre. Ni cette nuit ni les prochaines. » (CM 118) Le rejet de son mari oblige la châtelaine à se refermer sur elle-même. Ainsi, il s'agit d'une victoire pour Beathag puisqu'elle a réussi à blesser Gunelle par ses actions et ses paroles.

Cependant, cette humiliation est de l'ordre du privé. Pour que la châtelaine quitte Mallaig, elle doit être répudiée publiquement. De cette manière, Beathag a besoin de spectateurs à sa violence. Par exemple, elle humilie Gunelle en lui rappelant devant témoins qu'Iain la délaisse, ce qui explique la raison pour laquelle elle n'a pas encore enfanté : « [Gunelle] passe plus de temps en chapelle que dans la chambre de son mari. » (CM 187) Ce commentaire injurieux sert à blesser émotionnellement Gunelle en élaborant sur sa vie sexuelle. De cette manière, dame Beathag porte un coup à l'estime de soi de la châtelaine.

Elle lui raconte ensuite dans les moindres détails ses ébats, toujours dans le but de l'humilier : « Mon beau-frère n'est pas tuable, ni sur un champ de bataille ni au lit. [...] Je pourrais vous indiquer ses préférences, au cas où il vous arriverait d'avoir à en faire usage... » (CM 235) Comme cette femme a bel et bien couché avec Iain, Beathag est en mesure de blesser Gunelle : en parlant des préférences d'Iain au lit, Beathag heurte les sentiments de la châtelaine qui n'a jamais connu son mari dans l'intimité. Ce faisant, la veuve d'Alasdair tourne le fer dans la plaie en déviant la conversation sur ce sujet. Beathag va même jusqu'à mordre l'épaule de son beau-frère afin de prouver à Gunelle qu'elle a eu des rapports avec Iain la veille au soir. Dans le dictionnaire des symboles, la morsure symbolise « une volonté de possession.²²⁹ » Michel Maffesoli ajoute par rapport à cette marque corporelle que « les morsures amoureuses des amants contemporains, rappellent, dans leurs rages passionnelles, le désir de se détruire, d'éclater pour accéder à une fusion totale. [...] En bref, dans l'étreinte érotique, il y a la soif du sang en même temps que le désir de la tendresse.²³⁰ » C'est exactement ce que Beathag souhaite prouver : persuader sa rivale qu'elle est toujours la maîtresse d'Iain, qu'elle le possède même au-delà des liens du mariage. Elle ne peut accepter d'être délaissée par un homme à cause d'une autre femme.

²²⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 751.

²³⁰ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos : Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 128.

Le spectateur de cette mise en scène est également le lectorat populaire. Au fil de la lecture, il assiste aux insultes et invectives de Beathag. Le lecteur prend Gunelle en pitié. Sans le savoir, il participe à cette violence. Le seul moyen de mettre un terme à la violence verbale subie par Gunelle est, pour le lecteur, de déposer son livre et d'en arrêter la lecture. En acceptant de lire *La châtelaine de Mallaig*, le lectorat signe symboliquement son engagement à être le témoin silencieux de la méchanceté langagière dont fait preuve le personnage de Beathag. Véritable adepte du divers monstrueux, le lectorat ne peut décrocher son regard du spectacle violent qui s'offre à lui.

Les propos de Beathag peuvent être perçus comme un viol pour Gunelle. Son innocence est bafouée par les commentaires acerbes de la belle-sœur d'Iain. Nous avons mentionné plus tôt que le viol semble presque obligé pour la quête identitaire des personnages féminins. Or, nous n'avons en aucun cas parlé de Gunelle. En vérité, cette femme perd symboliquement sa virginité en étant « forcée » d'écouter Beathag qui lui décrit ses ébats :

Je m'étais levée, rouge de confusion et de colère, avec la nette intention de faire taire au plus vite ce perfide commérage, mais dame Beathag ne l'entendit pas de cette façon et tint à me faire étalage de la connaissance intime qu'elle avait de mon mari. Elle m'agrippa le bras et me força à me rasseoir. Comme elle était beaucoup plus grande et plus forte que moi, je ne pouvais me dégager sans avoir à la bousculer. [...] Je me sentis piégée. Si je voulais me libérer de Beathag, j'aurais à faire un tapage qui amèterait les domestiques, ce que mon rôle de châtelaine m'interdisait. (CM 236)

La force de cette femme s'apparente à celle d'un violeur qui retient de force sa victime pendant toute la durée de son crime. Le piège renvoie à l'idée d'une proie à la merci d'un prédateur. Gunelle se fait dévorer par la veuve d'Alasdair – « Les vipères mordent » (CM 237). En expliquant ses aventures dans le lit d'Iain, Beathag déflore la châtelaine. Les mots de la belle-sœur d'Iain sont une représentation phallique de sa violence. Elle ne frappe pas, mais pénètre l'âme de la châtelaine dans le but de perforer son innocence.

Bref, la vipère est la femme qui utilise les mots comme une arme. La vengeance de Beathag s'accomplit par un discours violent sur la sexualité de la châtelaine. La parole méchante est telle chez cette femme qu'elle va même jusqu'à violer Gunelle symboliquement en lui racontant ses débauches. L'innocence perdue, l'épouse d'Iain doit surmonter les railleries de dame Beathag. Il est clair qu'il y a eu une escalade de la violence perpétrée par Beathag en raison de cette agression sexuelle. Le monstre moral se définit de plus en plus et s'accroît aux yeux du lecteur. Il ne peut

y avoir de doute sur la méchanceté de ce personnage : sa transformation en monstre étant complète, aucun retour en arrière ne lui est possible, c'est-à-dire que Beathag ne peut redevenir humaine.

2.2. La vipère livre sa proie aux loups

Je me rappelai le « sale vipère » qu'un jour Iain avait lancé à Beathag. « Les vipères mordent », m'entendis-je murmurer.

CM, p. 237

À l'image des ménades qui ont tué Penthée sous l'emprise de Dionysos, dame Beathag essaie d'assassiner sa rivale en laissant la jeune châtelaine, qui connaît mal les forêts entourant le domaine, seule contre des loups affamés. Elle semble être possédée par ses desseins funestes vis-à-vis de Gunelle. Le passage où Beathag abandonne Gunelle Keith montre la préméditation de ses actes :

Sur le chemin du retour, les hommes ouvrirent la marche et je demeurai derrière avec Beathag. Elle semblait fatiguée, car elle avait cessé tout bavardage. Je remarquai qu'elle ralentissait l'allure de sa monture, si bien que la distance qui nous séparait du groupe de tête s'agrandit. Soudain, sans que je m'y attende, elle éperonna son cheval et partit au galop, disparaissant de ma vue à travers la densité du bois. (CM 348)

Il est évident que les intentions de la veuve d'Alasdair sont de laisser Gunelle mourir en se débrouillant seule contre les forces de la nature. Dans le *Dictionnaire des symboles*, à l'entrée « Forêt », il est inscrit que « par son obscurité et son enracinement profond, la forêt symbolise l'inconscient. Les terreurs de la forêt, comme les terreurs paniques, seraient inspirées, selon Jung, par la crainte des révélations de l'inconscient.²³¹ » Cela renvoie à l'idée que Gunelle Keith doit se battre contre son inconscient, contre ses peurs. D'ailleurs, lorsque le seigneur Tòmas la retrouve et la ramène au château, elle reste persuadée qu'elle est encore la proie des loups dans la forêt.

Or, ces loups sont véritablement la représentation métaphorique de Beathag : elle tente de la dévorer avec ses crocs acérés, c'est-à-dire qu'elle essaie de réduire à néant la châtelaine de Mallaig. Laurent Olivier explique que cet animal est d'ailleurs perçu, dans la mythologie celtique, « comme un monstre dévorateur²³² », ce qui décrit parfaitement le rôle de dame Beathag en tant que monstre

²³¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 526.

²³² Laurent Olivier, *Mythes et symboles celtiques*, Paris : Jean-Paul Gisserot, coll. « Patrimoine culturel », 2016, p. 37.

moral dévorant la jeune châtelaine. Jean-Pierre Thomas confirme cette idée « que l'animal, spécifié par le mouvement qui l'anime, se définit par le fait qu'il dévore. En tant que tel, il figure une menace mortelle. La mort prend du reste souvent des traits animaux, qui se confondent d'ordinaire avec une anthropomorphisation confinant au mélange chaotique.²³³ » Cela explique la symbolique de la forêt et des loups : Gunelle doit se battre contre ses peurs, ses démons intérieurs qui ne sont en vérité que la représentation du personnage de dame Beathag.

La châtelaine semble croire que la veuve d'Alasdair contrôle les loups : « Les loups que Beathag a envoyés sur moi... » (CM 376) La belle-sœur d'Iain est ainsi l'alpha de la meute puisqu'elle arrive à influencer ces animaux. En effet, les loups qui suivent les ordres de Beathag sont ici la métaphore des hommes qui ont accompagné, à titre d'escorte, la veuve d'Alasdair ainsi que Gunelle. Ces individus ne se sont pas objectés à ce qu'ils retournent tous au château sans la femme d'Iain lorsque Beathag « [les] a rejoints au galop en [les] entraînant à sa suite sans même ralentir pour [leur] donner des explications forts brèves sur l'absence de [Gunelle]. » (CM 382) Ces hommes sont les subalternes de cette femme rongée par la jalousie. Un simple ordre de la part de dame Beathag suffit pour qu'ils l'exécutent. Ainsi, ils ne sont pas intervenus auprès de Gunelle puisqu'ils ne la considèrent guère comme leur chef.

Lorsque Gunelle revient de cette mésaventure, elle est devenue folle : elle s'imagine être perchée à un arbre alors que des loups l'attendent au pied de son perchoir. Beathag surveille elle aussi la guérison de la châtelaine qui est en proie à une crise de folie. Effectivement, la veuve d'Alasdair ne peut qu'espérer que Gunelle ne retrouve pas ses esprits puisqu'elle risque de dévoiler la vérité sur l'incident qui est survenu en forêt. D'ailleurs, Beathag semble mortifiée lorsqu'elle apprend que la châtelaine est redevenue elle-même (CM 384). Elle tente même de discréditer le témoignage de Gunelle en en questionnant la validité : « Mon seigneur, comment croire ce qu'une personne aussi égarée que votre épouse dit préférer ? Se souvient-elle seulement d'être allée à la chasse ce jour-là ? Faites attention aux accusations que vous pourriez être enclin à porter sur la foi d'un témoignage si contestable... » (CM 384-385) Les deux questions que Beathag pose rendent compte de la fragilité d'un témoignage provenant d'une personne instable mentalement. Ce faisant, ce monstre moral insulte la châtelaine alors que cette dernière ne peut se défendre. Elle tente de

²³³ Jean-Pierre Thomas, « Représentations de la mort et dualité dans l'œuvre de Sylvain Trudel », *Tangence*, n° 101, 2013, p. 62.

contester les affirmations de sa rivale en insinuant que son témoignage est véridique et plus crédible parce qu'elle est saine d'esprit. Jean-Pierre Vernant propose que « [q]uand Penthée interroge l'étranger lydien sur ce dieu dont le jeune homme se proclame missionnaire, sa demande trace une ligne de démarcation nette entre deux formes opposées de la vision : celle, illusoire, irréaliste, du dormeur rêvant ; celle, authentique, irrécusable, de l'homme éveillé, lucide, les yeux grands ouverts.²³⁴ » Il y a donc un conflit qui s'installe entre le rêveur (Gunelle) et l'éveillé (Beathag). Le fait d'être un témoin oculaire enlève tout soupçon quant à la véracité du témoignage. Par contre, les points de suspension mettent en évidence la supercherie des propos de Beathag, comme si elle-même dénonçait son crime. Ainsi, celui qui rêve, qui fabule peut autant offrir un témoignage digne de foi qu'une personne en pleine possession de ses moyens. Gunelle devient dès lors un témoin de confiance, alors que Beathag semble discréditer les propos de sa rivale. La folie apparaît donc plus normale que la normalité.

La violence verbale a permis à dame Beathag de faire une déposition mensongère auprès de l'escorte, de Tòmas et d'Iain dans le but de discréditer Gunelle. La veuve d'Alasdair peut semer le doute dans l'esprit de ses interlocuteurs tant et aussi longtemps que la châtelaine souffre de démence puisqu'elle ne peut infirmer ses allégations. Le rêveur devient plus crédible que l'éveillé dans son discours, comme si l'éveillé était celui qui somnole. Le monde des rêves est plus réaliste que la réalité.

2.3. *Humilier sa rivale à tout prix*

La fille du seigneur MacNèil tente de faire de même que dame Beathag : elle essaie de se débarrasser de l'étrangère. L'humiliation apparaît comme le meilleur moyen d'y parvenir. Ceit ressemble énormément, par son comportement, à dame Beathag puisqu'elle aussi tente d'éliminer la menace que représente Sorcha par ce qu'elle appelle « son entreprise de vengeance. » (SM 387) Le lecteur a l'impression de relire la même histoire. En effet, dans le premier roman, Gunelle est la proie de Beathag qui cherche à la discréditer pour l'inciter à quitter Mallaig. Dans *Sorcha de Mallaig*, Ceit tente à tout prix d'honorer Sorcha en l'humiliant, la forçant presque à quitter le château. De plus, l'arme utilisée par les agresseurs est la même : les mots. Il s'agit ainsi d'une

²³⁴ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 43.

réécriture du premier roman. Le récit semble devenir un cercle vicieux qui ne se termine jamais. La parole méchante devient dès lors un leitmotiv des deux premiers tomes.

Ceit essaie de discréditer Sorcha en s'attaquant à tout ce qui a trait à la souillure de son sang, soit ses origines incestueuses et le fait qu'elle ait perdu sa virginité lors d'un viol : « Elle n'est probablement pas responsable de la perte de sa virginité, pas plus qu'elle ne l'est de l'ignoble sang qui coule dans ses veines, mais cela exclut irrémédiablement sa prétention à devenir la future châtelaine de Mallaig... Peut-on imaginer, sans se couvrir de honte, une pareille fille épouser notre nouveau chef ? » (*SM* 453) De tels propos confirment que Ceit se sent menacée par Sorcha qui peut prendre la place qu'elle convoite, soit le titre de châtelaine de Mallaig. Comme les origines de la jeune fille sont douteuses, la fille du seigneur MacNèil ne se gêne pas pour utiliser cette information afin de nuire à sa réputation. Or il est étrange que Ceit s'attaque à cette partie de la vie de Sorcha puisqu'elle-même n'est pas le fruit du mariage de Gunelle Keith et d'Iain MacNèil. Elle est en réalité l'enfant illégitime du chef du clan et de l'une des servantes de Lite MacGugan. Bien que Ceit connaisse les douleurs occasionnées par le rejet des autres en raison de son patrimoine génétique, elle persiste à humilier sa future belle-sœur en propageant des horreurs véridiques à son sujet. Cette femme semble rejeter sur Sorcha ses propres souffrances, comme si elle tentait de se soustraire au mal qu'elle couve depuis son enfance.

Les mots blessent et Sorcha en a payé le prix. Elle a presque donné raison à Ceit en tentant de s'enfuir, résultat des propos haineux de sa future belle-sœur : « Je songeais, avec une infinie tristesse, à l'amour de Baltair pour moi et au mien pour lui, et à l'impossibilité d'être son épouse sans l'entacher de mon indélébile souillure, lui, la châtelaine de Mallaig et toute la famille MacNèil. » (*SM* 456) Sorcha est victime de violence verbale au point où elle accepte les propos de Ceit comme vérité. Elle doute même qu'un mariage avec le futur châtelain soit une bonne idée en raison de son rang social (servante, druide/sorcière/guérisseuse, fruit de l'inceste) et du viol qu'elle a subi la discréditent.

Ceit fait véritablement la guerre à Sorcha. Tous les moyens sont permis pour assassiner la fille du lieutenant Lennox. La rumeur signifie, par son caractère mensonger, l'invraisemblance du discours proféré qui implique « un élément nuisible ayant pour objet de faire du mal.²³⁵ » Les ragots revêtent

²³⁵ Lucien Faggion et Christophe Regina (dirs.), *Dictionnaire de la méchanceté*, *op. cit.*, p. 314.

un caractère dionysiaque puisque « [l]a rumeur, et par voie de fait celui qui la colporte en sa qualité d'intermédiaire, perturbe l'ordre établi en jetant le trouble et faisant donc littéralement le mal.²³⁶ » Par contre, comme les propos de Ceit sont véridiques, nous ne prenons de la rumeur que la perfidie du colporteur. En effet, l'honnêteté peut blesser autant que le mensonge. Ainsi, la violence verbale est ici encore plus monstrueuse qu'une simple attaque ou une insulte puisqu'elle s'attarde sur les malheurs d'un individu qui ont déjà eu des répercussions sur l'identité et l'estime de soi de la victime.

En résumé, la rumeur sert à propager, à diffuser les propos haineux de Ceit. Sorcha est la victime des messes basses. La cruauté de la violence verbale échappe au contrôle. Il y a un épanchement chaotique de la communauté de Mallaig. Sorcha est la cible de la société qui ne peut accepter toutes ses tares – bien qu'elle n'en soit à aucun moment responsable. Ceit semble être un monstre moral qui répète les mêmes horreurs qu'elle a vécues enfant auprès de la fille du lieutenant Lennox.

3. *Le retour à la normale*

[T]out malfaiteur attaquant le droit social devient par ses forfaits rebelle et traître à la patrie, il cesse d'en être membre en violant ses lois, et même il lui fait la guerre.

- Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*

Le retour à la normale s'opère lorsqu'un individu est sacrifié. En effet, René Girard a proposé, par ce qu'il appelle le processus victimaire, que la société ayant souffert d'un déséquilibre n'a su revenir à la normale lorsque la communauté décide de sacrifier celui ou celle qui ne peut s'y intégrer : « C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures.²³⁷ » Il semble ironique que la société tente d'éliminer le chaos provoqué par la présence de l'étranger en ayant recours à la violence. Pourtant, « [l]e sacrifice a pour fonction d'apaiser les violences intestines, d'empêcher les conflits d'éclater.²³⁸ » Cet acte rituel permet de rétablir l'ordre social.

3.1. *Trouver une nouvelle victime à sacrifier*

²³⁶ *Id.*

²³⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 18.

²³⁸ *Ibid.*, p. 27.

Gunelle Keith a survécu à sa mésaventure en forêt, ce qui oblige la communauté à se tourner vers un nouveau bouc émissaire. Pour la fille de la châtelaine, les coupables sont les loups et on doit les punir :

Les loups ont pris la voix de mère dans la forêt. Il faut aller les tuer ! Aujourd'hui ! Sinon, elle ne pourra plus jamais me parler. Je veux qu'elle me parle encore, et qu'elle chante aussi, et qu'elle revienne dans la classe. Oh, père ! vous êtes le meilleur de tous les chevaliers. Dites-moi que vous pouvez vous battre contre les loups... (CM 372)

La violence verbale de Beathag est telle qu'elle a bâillonné la châtelaine en la laissant en forêt. La liberté d'expression opprimée de Gunelle renvoie à son statut de femme soumise, de femme battue. Elle ne fait que subir les tortures que lui inflige Beathag car, sans la parole, elle ne peut se défendre. Iain MacNeil répond au commentaire de Ceit ainsi : « Je tuerai tous les loups d'Écosse s'il le faut, ma chérie. Je veux qu'elle me parle, à moi aussi. » (CM 372) Le fait que les loups privent Gunelle de l'acte de la parole n'est pas une nouveauté ; cette faculté remonte à l'Antiquité. En effet, Pline l'Ancien, dans son ouvrage *L'Histoire naturelle*, précise qu'« [e]n Italie aussi on croit que le regard des loups est nuisible, et que voyant un homme avant d'en être vus ils le privent momentanément de la voix.²³⁹ » Gunelle est ainsi confinée dans le silence sans pouvoir révéler à Iain qui est responsable de son malheur. Le mutisme de la châtelaine assure de cette manière la survie du criminel. Le silence permet également de taire la parole méchante. Le personnage de Gunelle est vertueux, c'est pourquoi faire des remarques désobligeantes irait à l'encontre de sa personnalité. La châtelaine n'entre pas dans le cercle vicieux de la violence verbale en lançant à son tour des répliques haineuses et des accusations sans fondement.

Ceit semble trop jeune pour comprendre que quelqu'un a essayé d'assassiner sa mère. Pour elle, les responsables des tourments de Gunelle sont les loups. De cette façon, si son père arrive à tuer tous les loups, sa mère recouvre la voix. La mort de ces animaux sert à conjurer le sort jeté sur la châtelaine : en éliminant les loups, Gunelle sera à nouveau elle-même. Le sacrifice de ces bêtes permet un retour à la normale. Le chaos psychologique qui menace la santé mentale de la châtelaine nécessite la mort d'un membre de la communauté, d'un bouc émissaire.

Toutefois, le reste de la communauté se tourne vers un coupable plus réaliste : dame Beathag. René Girard confirme ce phénomène de multiples victimes émissaires : « La violence inassouvie

²³⁹ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris : Firmin Didot, 1865, p. 331.

cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange.²⁴⁰ » Ou encore : « Les intéressés sont d'accord sur le principe du sacrifice mais ils ne s'entendent pas sur le choix de la victime.²⁴¹ » Dame Beathag mérite de payer pour le crime qu'elle a commis en étant bannie de Mallaig. Pour ce faire, « [elle] es[t] confinée dans [sa] chambre jusqu'à marée haute, par laquelle [elle] repartir[a] dans [son] île. On [lui] enverra [ses] affaires avec [sa] suivante sur une autre traversée. » (CM 385) Et comme si ce bannissement n'était pas assez, le Seigneur Iain MacNèil ajoute : « Ne reviens jamais à Mallaig, Beathag, car ce serait le dernier sol que tu foulerais vivante ! » (CM 385) Cette menace rend compte de la violence des propos d'Iain. Toutefois, une telle réplique dénote également de la seconde chance qu'il lui accorde. Il lui offre la chance de se repentir, mais à l'extérieur de la communauté de Mallaig. L'invective témoigne de la violence des intentions du seigneur MacNèil. Cette fois-ci, la victime de la parole méchante est Beathag : elle connaît à son tour la douleur qu'une telle violence peut infliger sur le Moi, bien que ce soit de courte durée comparativement à Gunelle qui en a souffert pendant plusieurs mois. Ainsi, la société de Mallaig a fait son choix et jugé que la personne méritant d'être sacrifiée est Beathag. D'ailleurs, après son départ, Mallaig est revenu à la normale. Gunelle et la veuve d'Alasdair sont des doubles monstrueux dû au fait qu'elles se disputent le même objet, soit Iain MacNèil. Par ses agissements, Beathag se transforme en double monstrueux, ce qui permet l'établissement naturel du bouc émissaire.

En résumé, comme Girard l'a indiqué, il faut avoir recours au sacrifice afin de retrouver l'ordre d'une société. Dans *La châtelaine de Mallaig*, l'étrangère étant Gunelle, les personnages tentent de l'éliminer. Toutefois, ces tentatives de sacrifice ayant échoué, cela oblige la société à se tourner vers une nouvelle victime : Beathag. Puisque nous avons déterminé que les loups représentent dame Beathag, il est possible de comprendre que les propos d'Iain – « Je tuerai tous les loups d'Écosse s'il le faut, ma chérie. » (CM 372) – renvoient au désir de cet homme de poursuivre la responsable de ce crime jusqu'à ce que justice soit faite, que sa vengeance soit accomplie. Cela signifie aussi qu'Iain songe à tuer sa belle-sœur si la situation le commande.

3.2. *Le bannissement*

²⁴⁰ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 11.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 186.

Le sacrifice par l'humiliation s'avère un échec pour Ceit MacNèil. La société de Mallaig, toujours à la recherche d'une victime à sacrifier, se tourne vers celle qui a souhaité se venger de Sorcha dès son arrivée : Ceit. Elle connaît d'ailleurs le même châtiment que celui de dame Beathag : le bannissement de Mallaig. Le bannissement permet de sacrifier sans effusion de sang un membre de la communauté. Le double monstrueux qui se crée par la dispute de deux individus pour un même objet permet l'émergence d'un bouc émissaire.

Elle vocifère – tout comme Beathag l'a fait auprès d'Iain MacNèil – lorsque Baltair lui annonce la nouvelle : « Vous me chassez de Mallaig, mon frère ! C'est bien cela ? Voilà ce que vous avez trouvé de mieux pour me punir de ma supposée indiscrétion d'hier... » (SM 469) Elle s'insurge contre le sort qui lui est réservé au point où elle semble prise d'un accès frénétique digne de Dionysos. Ses sentiments priment sa raison, de sorte qu'elle ne pense pas à ce qu'elle dit – ou plutôt, crie –, car elle ne peut pas accepter sa punition. Ceit dit tout ce qui lui passe par la tête. Son bannissement est la goutte d'eau qui a fait déborder le vase. Elle devient une véritable furie en proie à un accès de colère : « Dites-moi, mon seigneur, avez-vous eu cette idée tout seul ou votre insignifiante fiancée vous l'a-t-elle suggérée au lit ? » (SM 469) La violence verbale est clairement à son apogée dans cette réplique puisque Ceit a réussi à insulter Baltair et Sorcha tout en affirmant que le couple n'a pas attendu d'être marié pour coucher ensemble, ce qui est considéré comme un affront aux lois sociales médiévales. L'invective devient la cruauté du cru. Marie-Hélène Larochelle explique que « [l]e cru, c'est la crudité, le brut, ce qui n'est pas apprêté ; c'est de surcroît le moment où la franchise devient cruelle et brutale²⁴² ». La grossièreté des propos de Ceit infantilise Baltair. Ceit le traite comme un enfant en lui demandant s'il a eu cette idée « tout seul ». La fille MacNèil dénigre l'autorité de son frère en le rabaissant et en lui rappelant qu'il est son cadet. L'apostrophe « mon seigneur » peut ainsi être une fausse politesse, car la suite de la réplique contredit l'autorité de cet homme. Ceit parle de Sorcha comme d'une « insignifiante fiancée ». Le terme semble fort, ce qui nous incite à l'interpréter comme un nom de qualité à valeur dépréciative. En appelant Sorcha de la sorte, Ceit tente de la discréditer. Il est à propos de rappeler qu'au Québec, insulter quelqu'un en l'appelant « insignifiant » veut dire imbécile. Pour le lecteur d'origine québécoise, il s'agit d'un clin d'œil à sa culture, à son patois. Toutefois, pour le lectorat français,

²⁴² Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective romanesque : L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 81.

allemand ou tchèque, l'insignifiance de Sorcha peut simplement faire référence à son manque de personnalité ou de qualité. En ce qui concerne le fait que Baltair et Sorcha aient consommé l'amour hors des liens du mariage, cela implique deux critiques : la première renvoie à la transgression sociale des lois liées au sacrement du mariage, concept important du Moyen Âge ce qui rend les propos de Ceit vraisemblables eu égard au décor historique du roman ; la seconde reflète une critique par rapport aux confidences sur l'oreiller. Après l'amour, certains partenaires sexuels confient leurs secrets à leur maîtresse. Ainsi, Ceit affirme que Baltair l'a bannie parce que Sorcha couche avec lui. La fille du lieutenant Lennox devient dès lors la castratrice. Elle offre à son futur époux des faveurs sexuelles, ce qui lui permet de le manipuler à sa guise. Baltair perd son autorité, sa liberté d'expression. De telles insinuations au sein d'une même phrase témoignent toute la cruauté et la méchanceté du personnage de Ceit MacNèil, puisque ses émotions priment sa raison.

Cette invective rend compte du refus de Ceit de quitter Mallaig. Le fait de profaner de telle sorte montre son émotivité et sa colère vis-à-vis de Sorcha qui lui a ravi sa place dans la société. Pour la fille MacNèil, son bannissement n'est pas mérité. Elle s'insurge contre son sort en discréditant et en humiliant son frère et Sorcha. Dionysos semble avoir dirigé Ceit vers cette folie intestine qui explose lorsqu'elle comprend qu'elle devient le sacrifice.

*

La violence verbale est aussi dangereuse que toute autre forme de la violence domestique. Le fait qu'elle soit hors de la sphère privée rend compte de toute l'étendue de la personnalité monstrueuse des agresseurs. Ces derniers laissent leurs émotions prendre le dessus sur leur raison. La violence intestine qui les consume illustre toute l'abjection et la cruauté de ces êtres. L'invective se démarque par sa pluralité : « les procédés de l'écart (offense, insulte, juron), les topos de la provocation (vulgarité, scatologie, saleté) et les motifs du renversement (jeu, carnavalesque) qui sont associés à une logique de l'interdit.²⁴³ » Ces multiples formes participent de la création du monstre moral par son évolution constante.

Le monstre moral discrédite, humilie et répudie la victime en raison de sa différence. La menace créée par Gunelle et Sorcha dès leur arrivée à Mallaig se concrétise en désordre social. Pour

²⁴³ *Id.* (dir.), *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2007, p. IX.

reprendre les propos de Michel Maffesoli, les agresseurs deviennent les bacchantes : en tant que « gardiennes de “l’âme” de la communauté, ces femmes tendaient, par leurs violences sacrificielles, à restaurer celle-ci.²⁴⁴ » Beathag et Ceit tentent donc de protéger la société de Mallaig par leurs propos haineux de la menace que représente leur rivale. Les insultes, les injures, les noms de qualité à valeur dépréciative, les abjections et la « crudité » des propos grossiers montrent l’escalade de la violence du discours de ces femmes qui se métamorphose en langue guerrière. La transgression des normes par l’étranger demande une réparation sociale, un retour à la normale, ce qui renvoie au lieu commun de combattre le feu par le feu, c’est-à-dire d’éliminer la violence par la violence.

Cependant, la société désire également apprendre de l’étrangère. René Girard a décrit l’étrange fascination qui survient dès la présence d’un visiteur : « Si Dionysos incarne la violence la plus abominable, on peut juger surprenant et même scandaleux qu’il constitue un objet de vénération aussi bien que de terreur.²⁴⁵ » Cela renvoie presque au combat constant entre l’amour et la haine, voire la mort. Cette opposition renvoie également à un conflit divin : Éros et Thanatos. Ainsi, l’étranger se confronte autant à l’admiration, qui est représentée par le dieu de l’amour Éros, qu’à la crainte et la mort, symbolisée par la figure divine de Thanatos. Les femmes étrangères correspondent à l’idée de la fascination passive de la transgression. Il n’y a jamais de soulèvement physique ou violent de la part d’une femme, dans *La trilogie de Mallaig*, comme c’est le cas chez les hommes²⁴⁶; elles ont recours à l’arme la plus dangereuse qui soit : les mots.

²⁴⁴ Michel Maffesoli, *L’ombre de Dionysos : Contribution à une sociologie de l’orgie*, op. cit., p. 134.

²⁴⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 200.

²⁴⁶ Le cas de dame Beathag ne fait pas exception. Certes, elle a essayé de tuer Gunelle Keith en la laissant seule dans la forêt. Toutefois, elle n’a jamais levé la main contre cette dernière. Elle l’a laissée dans les bois afin qu’un combat entre les forces de la nature et la vulnérable châtelaine puisse anéantir la menace que représentait la nouvelle venue.

Conclusion

La trilogie de Mallaig de Diane Lacombe offre d'innombrables formes du mal social à caractère dionysiaque, du monstre cliché et stéréotypé du corps à celui moderne de l'esprit. C'est en suivant les préjugés du contexte historique du roman et du contexte actuel lié au lecteur populaire que la méchanceté se crée. Le portrait physique des personnages a permis d'identifier le monstre de la perfection. Les protagonistes qui tentent de projeter une image parfaite d'eux-mêmes entrent en conflit direct avec Dieu. Une étude mythocritique a révélé que ceux qui recherchent la perfection se heurtent à la figure dionysiaque qui se définit par sa différence sociale. Celui qui souffre de malformations physiques est un membre du microcosme, mais sa différence l'oblige à devenir l'étranger de cette même société. Le physique monstrueux a fait surgir de la transgression la figure de la victime émissaire.

Les victimes de viol projettent l'image d'un nouveau corps. Elles ne possèdent plus leur corps et leur esprit échappe à leur contrôle. Ce monstre s'associe à la perte identitaire, car il devient un étranger, l'autre, tout en restant le même. Sans donner l'impression d'avoir subi des sévices sexuels, les femmes qui ont été abusées se dissocient de leur corps. L'entourage de la victime et cette dernière ne la reconnaissent plus : celle qui a subi un abus sexuel n'existe plus, car son identité a été redéfinie lors du crime ; elle est maintenant étrangère à son propre corps. Les problèmes sociaux-culturels liés au corps se transforment en monstres moraux. En effet, le chaos, le désordre et le monstre n'apparaissent que lorsque quelque chose va à l'encontre de la doxa et des lieux communs. C'est de cette manière que l'anormalité se révèle. D'ailleurs, le mot « anormal » témoigne justement de cette réalité : anomalie découle du grec *anomalos* qui signifie irrégulier et du grec *nomos* qui renvoie à la règle – terme qui se rapproche du latin *norma*²⁴⁷. Les personnages féminins engagés dans une quête d'identitaire se heurtent au rite initiatique des abus sexuels. Ils ne peuvent renaître, devenir une nouvelle personne sans avoir accompli le passage du premier seuil.

La violence domestique annonce l'arrivée du nouveau monstre. La moralité monstrueuse renvoie à la critique sociale de ce qui est considérée comme anormal. Avec l'arrivée du siècle des

²⁴⁷ Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini, *Monstre et imaginaire social : approches historiques*, Paris : Creaphis, 2008, p. 14.

Lumières, plus particulièrement grâce au livre *Du contrat social* de Jean-Jacques Rousseau, le monstre a muté. L'*hubris* psychologique des agresseurs est ce qui définit dorénavant le monstre. Le comportement dionysiaque participe à la construction du personnage méchant. La violence domestique permet une critique sociale quant à ce problème ô combien médiatisé. Toutefois, nous avons dû démêler les idées préconçues de la réalité, retirer le masque pour entrevoir le véritable visage de ce monstre moral. Nous avons découvert que la société a tenté de sacrifier un individu dans le but de retrouver l'ordre perdu par le mariage ou l'arrivée d'un enfant. Il s'agit de l'étape de la réparation du processus victimaire proposé par René Girard.

Finalement, nous avons analysé le monstre le plus commun de notre société, celui de la violence verbale. La parole méchante est l'arme la plus contemporaine de notre corpus. En effet, la haine des individus passe de manière effarante par les mots. Cette forme de violence apparaît partout dans notre société : au travail, à l'école, dans les relations de couple et même sur les réseaux sociaux. L'unique victime de cette violence est l'étrangère dionysiaque. La menace qu'elle représente pour la communauté a poussé certains personnages à utiliser la violence verbale pour la blesser et la discréditer publiquement. L'invective cesse enfin lorsqu'un membre de la communauté a été sacrifié : l'instigatrice de la violence. Le sacrifice du bouc émissaire, préalablement désigné comme tel par la société, permet le retour à la normale, la rédemption. Par cette forme de violence, le système victimaire de René Girard permet de boucler la boucle.

L'habitué de lecture populaire condamne le monstre en le pointant du doigt. C'est par le regard de l'autre que la difformité et la différence apparaissent. Spectateur et actant de la violence, le lectorat se prête au jeu de la violence sociale. En identifiant le monstre, la société définit la normalité et l'anormalité. Par contre, ce monstre est différent pour tous. La monstruosité se distingue selon ce qui est anormal pour chaque individu. Ainsi, un lecteur peut décrire un monstre différemment d'un autre lecteur. La pluralité des formes liées à cette créature étrange rend compte du phénomène de l'esprit unique de chaque humain. *La trilogie de Mallaig* reflète ainsi le concept du monstre qui se cache en chacun de nous car, ne l'oublions pas, la violence attire la violence.

Au fil de nos analyses, nous avons identifié un tout nouveau monstre : la communauté de lecteur. En effet, le portrait du lectorat se définit et se précise. Simon Harel a écrit que « [l]a méchanceté impose, semble-t-il, d'avoir tout lu, d'être cet érudit à la fois discret et intempestif qui connaît sa

science, n'en fait pas un étalage déplacé, mais ne supporte pas l'intervention de l'ignorant ou du parvenu.²⁴⁸ » Ainsi, le monstre-lecteur participe à la méchanceté dans notre corpus par sa présence discrète en tant que spectateur de la violence dont les grandes lignes lui sont familières. Cette science dont il est question est celle du divers monstrueux. L'attrait de la violence et de l'horreur fait partie du quotidien du lecteur populaire : les reportages journalistiques, le téléjournal, les séries policières et les films d'horreur. De cette manière, la présence de la méchanceté dans *La trilogie de Mallaig* n'est pas anodine : il s'agit d'attirer le lecteur à acheter les romans de Diane Lacombe. Le lecteur, personnage omniprésent, est sélectif et difficile à séduire puisque la violence doit être attrayante à ses yeux. Le simple fait de commencer la lecture de ces romans témoigne du fait qu'il accepte les termes du contrat implicitement établis par l'auteure Diane Lacombe. C'est son désir de connaître et d'assister à la monstruosité sous toutes ses formes qui le pousse à poursuivre sa lecture. En d'autres mots, il s'agit d'un lecteur amateur de voyeurisme qui se plaît à regarder les bêtes de foire de l'autre côté de la vitre sans pour autant se sentir concerné par cette réalité. En reposant le livre sans l'avoir terminé, il interrompt le cours de la violence et laisse les personnages aux prises avec de multiples démons sociaux. Le lecteur populaire devient de cette façon l'instigateur et le complice du crime au moment même où il ouvre les premières pages du roman.

L'originalité de Diane Lacombe se situe dans la réactualisation de la figure du dieu Dionysos. Les personnages de *La trilogie de Mallaig* semblent tous tenir de cette divinité. Le mythe se superpose au récit littéraire. Bien que le nom de Dionysos n'apparaisse à aucun moment dans les romans – incluant l'une de ses variantes gaélique –, ce dieu irradie par sa présence dans les titres des chapitres, comme s'il annonçait qu'il existe au sein de l'histoire. Comme nous avons mentionné que le monstre change de génération en génération, il nous semble que le même phénomène se répète pour Dionysos. Lorsque l'étranger est enfin accepté comme un membre à part entière de la société, un nouveau Dionysos surgit. Il y a donc la présence du mytheme de la renaissance : ce dieu résiste à la mort et renaît constamment. D'ailleurs, c'est ainsi que les Celtes perçoivent l'essence de Dionysos : « Le principe spirituel de Dionysos est très présent dans les mythes celtes, qu'il s'agisse du symbole de la végétation, ou celui de la mort et de la résurrection, comme le montre l'épopée du barde Gwion devenu Taliésin après sa Renaissance.²⁴⁹ » Comme Gwion qui

²⁴⁸ Simon Harel, *Attention écrivains méchants*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2010, p. 163.

²⁴⁹ Robert-Jacques Thibaud, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique Celte*, op. cit., p. 122.

se transforme en Taliésin, les étrangers de ces romans changent – de Gunelle à Beathag, de Sorcha à Ceit ou encore de Baltair à Lite. La figure de l'Autre devient un produit malléable : lorsque la société adhère au nouvel ordre établi par l'apparition de l'étranger, une autre forme de chaos émerge et provoque des violences intestines qui à leur tour demandent un retour à la normale. Le processus victimaire de René Girard apparaît dès lors comme un cercle vicieux auquel personne ne peut échapper. Victime après victime, la société, à la manière des ménades, est toujours assoiffée de sang et de violence car, pour reprendre les propos de Girard, « [l]a violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange.²⁵⁰ »

La figure de l'étranger dionysiaque se précise par l'abolition des genres. Dionysos se travestit, ce qui l'amène à être et femme et homme. Jean-Pierre Vernant confirme cette idée : « Dépassement de toutes les formes, jeu avec les apparences, confusion de l'illusoire et du réel, l'altérité de Dionysos tient aussi au fait qu'à travers son épiphanie, toutes les catégories tranchées, toutes les oppositions nettes qui donnent à notre vision du monde sa cohérence, au lieu de demeurer distinctes et exclusives, s'appellent, fusionnent, passent des unes aux autres.²⁵¹ » Puisqu'il y a une hybridation des genres, les barrières qui séparent les individus en fonction de leur sexe sont abolies. L'étranger ne se soucie pas du conflit entre le féminin et le masculin ; la domination du mâle est révolue, car l'égalité entre les sexes fait son apparition. Le monstre se rapproche dès lors de ce que Michel Foucault nomme le masturbateur :

le masturbateur se présente et apparaît, dans la pensée, le savoir et les techniques pédagogiques du XVIII^e siècle, comme étant un individu pas du tout exceptionnel, même pas comme un individu fréquent. Il apparaît comme un individu quasi universel. Or, cet individu absolument universel, c'est-à-dire cette pratique de la masturbation que l'on reconnaît comme universelle, on affirme en même temps que c'est une pratique qui est inconnue, ou qui est méconnue, dont personne n'a parlé, que personne ne sait et dont le secret ne s'échappe jamais.²⁵²

La masturbation ne connaît pas de discrimination, car elle renvoie à l'humain dans son ensemble. L'abolition du conflit liée à la revendication phallique témoigne du penchant égalitaire de l'étranger dionysiaque. Ce qui le démarque des autres, c'est l'incompréhension de cette nouvelle idéologie qu'il tente de partager. Cette allégorie de la caverne platonicienne rend compte de l'impossibilité de transmettre au profane un savoir nouveau si ce dernier ne veut pas l'accepter ou

²⁵⁰ René Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 11.

²⁵¹ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 47-48.

²⁵² Michel Foucault, *Les anormaux*, *op. cit.*, p. 40.

l'entendre. Ainsi, le refus de l'ignorant signifie le début de la transgression des normes sociales. En raison du savoir qu'il possède, l'étranger se démarque et s'élève au-dessus des autres, tel Dionysos qui se proclame fils de Zeus.

Cet étrange monstre dionysiaque que nous avons analysé possède de multiples visages dont l'amalgame des genres apparaît comme son accomplissement. Il critique la société et les valeurs en place. La soudaineté de son apparition et de sa disparition dans *La trilogie de Mallaig* ont fait de cet être un individu à craindre même s'il nous arrive de l'aimer. La dualité de Dionysos ne devient-elle pas une métaphore de l'ordre social chaotique ? La figure de cette divinité semble nous avertir de la présence d'un monstre tapi dans les profondeurs de notre âme. Reste à savoir si le lecteur arrive à le démasquer à son tour.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

LACOMBE, Diane, *La châtelaine de Mallaig*, Montréal : éditeur VLB, coll. « Roman », 2002.

—————, *L'hermine de Mallaig*, Montréal : éditeur VLB, coll. « Roman », 2005.

—————, *Sorcha de Mallaig*, Montréal : éditeur VLB, coll. « Roman », 2004.

Corpus secondaire

LACOMBE, Diane, *Les nouvelles de Mallaig*, Montréal : éditeur VLB, coll. « Roman », 2007.

Articles

ANGENOT, Marc, « “Monstres en soutane” et autres figures du monstre moral en France avant 1914 », in Marie-Hélène Laroche (dir.), *Monstres et Monstrueux littéraires*, Québec, Éd. Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 141-153.

—————, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », in Marie-Claude Ropars et Jacques Neef, *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Éd. Presses universitaires de Lille, 1992, p. 10-27.

—————, « Qu'est-ce que la paralittérature ? », *Études littéraires*, n° 71, 1974, p. 9-22.

ARENA, Francesca, « Le discours sur la violence des mères au XIX^e siècle : folie et infanticide », in Lucien Faggion et Christophe Regina (dirs.), *La violence : regards croisés sur une réalité plurielle*, Paris : CNRS, 2010, p. 313-329.

BOCH, Anne-Laure, « La médecine technoscientifique dépassée par ses monstres », in Céline Masson et Catherine Desprats-Péquignot (dirs.), *Monstres contemporains : Médecine, société et psychanalyse*, Paris : In press, coll. « Pandora », 2015, p. 67-99.

FABRE, Gérard, « Les savoirs sur la contagion : la peste et l'institution de la quarantaine », in André Turmel (dir.), *Culture, institution et savoir*, Québec : Presses de l'Université de Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1997, p. 83-106.

GIRARD, René, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 266-281.

Le CHARTREUX, Denys, « Les premiers pas de la réclusion » et « Pourquoi la réclusion et la vie solitaire ? », in *Livre de vie des recluses*, Paris : Beauchesne, 2003, pp. 22-24 et pp. 28-29.

LUSSIER, Judith, « Les grands malentendus », in Nancy B.-Pilon (dir.), *Sous la ceinture : unis pour vaincre la culture du viol*, Montréal : Québec Amérique, 2016, pp. 27-33.

- MONTY, Julie, « Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi et le (post)fémisme. La vengeance de viol dans (le film) *Baise-moi* », in Efstratia Oktapoda (dir.), *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2013, pp. 217-235.
- MOULINIER-BROGI, Laurence, « Hygiène et cosmétique de la bouche au Moyen-Âge », in Frank Collard et Évelyne Samama (dirs.), *Dents, dentistes et art dentaire : Histoire, pratiques et représentations Antiquité, Moyen Âge, Ancien Régime*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 221-239.
- PARADIS, Swann, « Les fiancés-animaux illustrés du *Cabinet des fées* », *Féeries*, n° 11, 2014, p. 171-198.
- SCELLES, Régine, « Réflexions autour du double fraternel », *Imaginaire et inconscient*, vol. 2, n° 14, 2004, p. 71-82.
- THOMAS, Jean-Pierre, « Représentations de la mort et dualité dans l'œuvre de Sylvain Trudel », *Tangence*, n° 101, 2013, p. 53-75.
- TREINER, Sandrine, « Les viols dans le monde » in *Le livre noir de la condition des femmes*, Christine Ockrent (dir.), Paris : Éditions XO/ Le Seuil, coll. « Points », 2006, pp. 228-238.
- TREMBLAY, Daniel, « La problématisation de la violence en milieux de vie conjugal et familial : la part du secret et celle du spectacle », *Déviance et société*, 1999, vol. 23, n° 3, p. 275-289.
- VERNANT, Jean-Pierre, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *L'Homme*, tome 25, n° 93, 1985, p. 31-58.

Livres

- ANGELI, Giovanna et Luciano FORMISANO (dirs.), *L'imaginaire courtois et son double*, Salerne : Edizioni scientifiche italiane, 1992.
- ANGENOT, Marc, *Dialogues de sourds : Traité de rhétorique antilogique*, Paris : Librairie Arthème Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2008.
- Aristote, *Traité de la génération des animaux*, Paris : Hachette, tome 2, 1887.
- BIGOURDAN, Paul, *Viol à domicile : la loi du silence*, Neuchâtel : Delachaux et Niestle, coll. « L'homme et ses problèmes », 1989.
- BOCCACE, *Décameron*, Paris : Isidore Liseux, tome 1, 1879.
- BRÉAL, Michel et Anatole BAILLY, *Dictionnaire étymologique latin*, Paris : Hachette, 1885.
- BRUNEL, Pierre, *Le mythe d'Électre*, Paris : Armand Colin, 1971.
- , *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris : PUF, coll. « Écriture », 1992.

- CAIOZZO, Anna et Anne-Emmanuelle DEMARTINI, *Monstre et imaginaire social : approches historiques*, Paris : Creaphis, 2008.
- CAMPBELL, Joseph, *Un héros aux mille et un visages*, Paris : Oxus, coll. « J'ai lu », 2010.
- CEANADACH, Siusaidh, *Let's Talk About Pagan Festivals*, Winchester : Moon Books, 2012.
- CHAMBERLAND, Claire, *Violence parentale et violence conjugale : des réalités plurielles, multidimensionnelles et interreliées*, Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. « Problèmes sociaux & interventions sociales », 2003.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Le dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1986.
- CUSSON, Maurice, *Les homicides : Criminologie de la violence et de la non-violence*, Montréal : Hurtubise, 2015.
- DALIGAND, Liliane, *La violence féminine*, Paris : Albin Michel, 2015.
- DANIS, Mariette, *Survivre aux soins : Défi du soignant*, Montréal : Médiaspaul, 2001.
- Dante, *La divine comédie*, trad. Louis Rastibonne, Paris : Michel Lévy frères, 1870.
- DARAKI, Maria, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris : Flammarion, 1994.
- De BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, tome 1, 1949.
- De MAUBERTUIS, George, *L'évolution spirituelle de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Lanore, 2015.
- De TROYES, Chrétien, *Perceval ou le Conte du Graal*, Mons : Dequesne-Masquillier, vol. 1, 1866 [1190].
- DOHERTY, Deborah et Dorothy BERGLUND, *La violence psychologique : un document de travail*, Ottawa : Agence de la santé publique du Canada, 2008.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Éd. Berg international, 1979.
- ÉDOUARD, Robert, *Traité d'injurologie*, Paris : Éditions 10/18, coll. « Domaine français », 1983.
- Euripide, *Tragédies*, Paris : Charpentier, 1842.
- FOUCAULT, Michel, *Les anormaux. Cours au collège de France. 1974-1975*, Paris, Éd. Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999.
- GABALDON, Diana, *La croix de feu*, Montréal : Libre expression, 2002.
- , *Le chardon et le tartan*, Montréal : Libre expression, 1997.

- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris : Hachette, coll. « Pluriel », 2010.
- , *Le bouc émissaire*, Paris : Grasset, 1982.
- , *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Librairie Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 2010.
- GRAVES, Robert, *Les mythes celtes : La Déesse blanche*, Monaco : Éditions du Rocher, 2007.
- GUIRAND, Félix et Joël SCHMIDT, *Mythes et mythologies*, Paris : Larousse, coll. « in extenso », 2008.
- HAREL, Simon, *Attention écrivains méchants*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2010.
- HOUSER, Caroline, *Dionysos and His Circle: Ancient through Modern*, Boston: Harvard University/The Fogg Art Museum, 1980.
- HUFFMAN, Karen, *Introduction à la psychologie*, Québec : Modulo, 2007.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris : Flammarion, coll. « Champs essais », 1977.
- JIGOUREL, Thierry, *Sagesse celtique*, Paris: Hachette, 2016.
- KAPPLER, Claude, *Le monstre : Pouvoirs de l'imposture*, Paris : PUF, 1980.
- KAPPLER, Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris : Payot, 1999.
- KNIBIEHLER, Yvonne, *La virginité féminine: Mythes, fantasmes, émancipation*, Paris : Odile Jacob, 2012.
- LACERTE-LAMONTAGNE, Célyne et Yves LAMONTAGNE, *Le viol : acte de pouvoir et de colère*, Montréal : La Presse, 1980.
- LACHAPELLE, Hélène et Louise FOREST, *La violence conjugale : développer l'expertise infirmière*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2000.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène (dir.), *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2007.
- (dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Éd. Presses de l'Université de Laval, 2008.
- , *Poétique de l'invective romanesque : L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Montréal : XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2008.
- LAURIN, Lucie et Johanne VOGHEL, *Viol et brutalité : « tout ça pour un peu de pouvoir »*, Québec : Québec/Amérique, 1983.

- LEA, Henry Charles, *A History of the Inquisition of the Middle Ages*, New York : MacMillan Company, vol. 3, 1922.
- Le BOURDAIS, Jocelyne, *La violence familiale*, Montréal : Quebecor, 1990.
- LINES, Dennis, *The Bullies : Understanding Bullies and Bullying*, Philadelphie: Jessica Kingsley Publishers, 2008.
- MAFFESOLI, Michel, *L'ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris : Klincksieck, 1985.
- MILLS, Linda, *Insult to Injury*, Princeton : Princeton University Press, 2003.
- MONAGHAN, Patricia, *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, New York : Facts on File, 2004.
- MOREAU, Martin, *Dictionnaire du vocabulaire savant de la langue française*, Paris : Publibook, 2013.
- OLIVIER, Laurent, *Mythes et symboles celtiques*, Paris : Jean-Paul Gisserot, coll. « Patrimoine culturel », 2016.
- OTTO, Walter, *Dionysus : Myth and Cult*, Bloomington : Indiana University Press, 1965.
- PARÉ, Ambroise, *Des monstres et prodiges*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2015.
- PIÉRART, Bernadette (dir.), *Les bégaiements de l'adulte*, Wavre : Mardaga, coll. « PSY-Évaluation, mesure, diagnostic », 2011.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris : Firmin Didot, 1865.
- REGINA, Christophe, *La violence des femmes : Histoire d'un tabou social*, Paris : Max Milo, 2011.
- REGINA, Christophe et Lucien FAGGION (dirs.), *Dictionnaire de la méchanceté*, Paris : Max Milo, coll. « Beaux livres », 2013.
- RINFRET-RAYNOR, Maryse et Solange CANTIN (dirs.), *Violence conjugale : Recherches sur la violence faite aux femmes en milieu conjugal*, Boucherville : Gaëtan Morin, 1994.
- ROUCHE, Michel (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen Age. Accord ou crise ?*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.
- ROUX, Olivier, *Monstres : Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris : CNRS, 2008.
- SANDERS, William B., *Rape and Woman's Identity*, Londres : Sage Publications, 1980.

SCHLESIER, Renate (dir.), *A Different God ? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin/Boston : Walter de Gruyter, 2011.

SCOTT, Walter, *The Works of Walter Scott, Esq. : The Lady of the Lake*, Édimbourg : John Ballantyne, 1813.

SOFISKY, Wolfgang, *Traité de la violence*, Paris : Gallimard, coll. « nrf essais », 1998.

STERCKX, Claude, *La mythologie du monde celte*, Paris : Marabout/Hachette, coll. « Vie quotidienne », 2009.

THIBAUD, Robert-Jacques, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique Celte*, Paris : Dervy, 1995.

WELZER-LANG, Daniel, *Arrête ! Tu me fais mal ! La violence domestique : 60 questions, 59 réponses...*, Montréal : VLB éditeur, coll. « changements », 1992.

WESTERLUND, Elaine, *Women's Sexuality After Childhood Incest*, New York : W.W. Norton & Company, 1992.

Mémoire

GIONET, Chantal, *La représentation de la vertu féminine dans La cité des dames de Christine de Pizan et dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Toronto : York University, 1998.

Sites Internet

CRIST (2008), « Manifeste », [en ligne]. <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html> (20 novembre 2015).

LACOMBE, Diane, *Diane Lacombe : romancière historique*, [en ligne] <http://www.dianelacombe.ca/auteur> (28 février 2017).

Organisation des Nations Unies, *Déclaration sur l'élimination de la violence à l'égard des femmes*, New York : Commission de l'Assemblée générale des Nations Unies, 48^e session, résolution 104, vol. 1, 20 décembre 1993. [En ligne] : http://www.un.org/fr/documents/view_doc.asp?symbol=A/RES/48/104 (23 janvier 2017)

SHEERIN, Martin, « Sorcha », *Baby Names of Ireland*, 2016, [en ligne] <http://www.babynamesofireland.com/s-names> (4 avril 2016).

Annexe

