

Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole doctorale : lettres, langues, linguistique et arts (LLLA)

**La stratégie du flou dans les romans à
sensation de Mary Elizabeth Braddon**

par Marion CHARRET-DEL BOVE

Thèse de doctorat de littératures et civilisations des mondes
anglophones

sous la direction d'Alain BARRAT

présentée et soutenue publiquement le 9 novembre 2007

devant un jury composé de :

Alain BARRAT, professeur à l'université Jean Moulin Lyon 3

Alain JUMENTAU, professeur à l'université Paris 4

Françoise DUPEYRON-LAFAY, professeure à l'université Paris 12

Marianne CAMUS, professeure à l'université de Dijon

à mon père

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude envers mon directeur de recherches, Monsieur le professeur des universités Alain Barrat, pour m'avoir constamment suivie, conseillée et épaulée. Ses remarques et ses suggestions m'ont toujours été très précieuses. Qu'il soit ici remercié pour son extrême gentillesse et sa formidable disponibilité. J'adresse ensuite tous mes remerciements aux membres du service du prêt entre bibliothèques de l'université Lyon3, ainsi que ceux travaillant à la Senate House Library de l'université de Londres ; il m'aurait été impossible , sans eux, d'accéder à toute la documentation essentielle à mes recherches. Je veux aussi dire merci à mon mari, Fabrice, et mes enfants, Chloé et Enzo, pour leur patience pendant toutes ces années ; je n'aurais sans doute jamais pu mener ces travaux à terme sans leur présence quotidienne à mes côtés. Finalement, je suis profondément reconnaissante à tous ceux qui ont accepté de relire cette thèse : Michèle, Stéphanie B., Stéphanie C., Virginie, Jean-Louis et Gigi. J'assume cependant l'entière responsabilité des erreurs qui subsisteraient.

Avant-propos

Les sigles suivants ont été adoptés pour se référer plus facilement aux œuvres citées :

Aurora Floyd : AF

Eleanor's Victory : EV

John Marchmont's Legacy : JML

Lady Audley's Secret : LAS

The Doctor's Wife : TDW

Le résumé de chaque roman se trouve en annexe A, p. 339.

Introduction

S'il est un peintre qui a particulièrement marqué les esprits de la première moitié du XIX^e siècle et au-delà, c'est sans aucun doute J.M. William Turner (1775-1851). Les écrits du critique d'art, John Ruskin (1819-1900), ont contribué à la réputation de cet artiste, notamment les différents volumes de *Modern Painters* (premier volume en 1843, deuxième volume en 1846, troisième et quatrième volumes en 1856 et cinquième volume en 1860). Dans l'ouvrage intitulé *Sur Turner*, Philippe Blanchard a traduit des passages où Ruskin parlait de Turner et vantait son talent à représenter la brume :

Je n'ai toutefois pas besoin de souligner à quel point Turner excelle à représenter la brume, et tous ces passages où la terre et l'air se confondent, quand la montagne se fond dans le nuage, ou l'horizon dans le crépuscule¹.

Ruskin éprouva le besoin d'expliquer ce que Blanchard nomme le « mystère turnérien ». Certains de ses tableaux furent en effet très controversés en raison de leur originalité picturale caractérisée par « une peinture impalpable et aérienne, des images évanescentes, des formes noyées dans l'atmosphère brumeuse, une abolition des distinctions entre solide et liquide »² comme dans le tableau *Rain, Steam and Speed* de 1844 (Annexe B). Une première remarque s'impose d'emblée : de fréquentes allusions à Turner sont faites par le narrateur ou les personnages des romans braddonniens. Lucy Audley, l'héroïne de *Lady Audley's Secret*, peint « à la Turner », selon une technique décrite dans un autre roman, *Eleanor's Victory* :

The Turnesque landscapes, nymphs and ruins, dryads and satyrs, dimly visible through yellow mist and rose-coloured fog [...]. (EV, 80)

C'est ce brouillard, cette atmosphère turnérienne, qui caractérisent si singulièrement certains tableaux de ce peintre. Le flou désigne avant tout un terme pictural qui s'applique à une œuvre peinte dont les coloris sont estompés et où les contours manquent de netteté. Dans la peinture de Turner, c'est l'utilisation de la brume qui va permettre de voiler une vue précise, de noyer les formes et de rendre les contours indistincts :

¹ John Ruskin. *Sur Turner*. Textes traduits et présentés par Philippe Blanchard. Paris : J.C. Godefroy, 1983, p. 54-55.

² Erika Bornay. *Histoire universelle de l'Art : le XIX^e siècle*. Paris : Larousse, tome IX, p. 166.

[...] car il est évident que ses compositions sont toutes gouvernées par le plaisir extrême qu'il éprouve à voir les choses partiellement plutôt que globalement, et à jeter sur elles nuages et brumes plutôt qu'à les dévoiler³.

Le flou est également un terme photographique et cinématographique qui désigne un effet particulier obtenu par « la diminution de la netteté des images »⁴ en modifiant le point de vue. Il s'agit donc d'un procédé artistique délibéré obtenu par divers moyens techniques (bordures vaporeuses, utilisation du fondu et du nébuleux) afin de créer ce que l'on appelle « un effet de flou », c'est-à-dire une image brouillée, moins nette, « dont le contour est trouble, indécis, n'apparaissant pas distinctement »⁵, comme sur un cliché photographique en cours de développement. Au sens figuré, le flou qualifie ce qui est imprécis, vague, incertain, difficilement identifiable ou interprétable. De ce fait, il est lié à tout ce qui obscurcit, ce qui fait perdre de la précision, ce qui trouble tels le mystère et l'ambiguïté. Il convient alors de poser la question suivante : dans quelle mesure cet effet de flou peut-il s'appliquer au domaine littéraire, et à quel genre romanesque en particulier ?

Phénomène littéraire qui envahit le marché de l'Angleterre victorienne du début des années 1860⁶, le « sensation novel », ou roman à sensation, semble particulièrement lié à cette notion de flou. Une des particularités de ces récits était sa forme de publication, le roman-feuilleton ; ils étaient en effet publiés de manière sérielle, par tranches quotidiennes, hebdomadaires ou mensuelles⁷. Caractérisées en apparence par l'utilisation récurrente du secret et d'événements sensationnels, telles des affaires de bigamie, de meurtres, d'incendies, de folie, ces intrigues faisaient appel aux sensations, aux émotions plus qu'à l'intellect. Elles troublèrent profondément lectorat et critiques de l'époque. En effet, incertitudes, rebondissements et mystères sont autant de facteurs qui contribuèrent à faire perdre leurs repères aux personnages et aux lecteurs de ces romans comparables à des tourbillons d'émotions qui désorientaient ainsi ceux qui les lisaient. Le terme de « sensation novel » fut créé par les critiques littéraires de l'époque pour ce type de fiction qui subvertissait les catégories et les genres littéraires. La première occurrence de cette expression est recensée

³ John Ruskin. *Sur Turner*, p. 159.

⁴ *Le Grand Robert*. Paris : Dictionnaire Robert, 1992. Définition du mot flou, 2.b. nom, p. 557.

⁵ *Ibid.* Définition du mot flou, 2.a. adj.

⁶ « [...] a literary phenomenon that took the newly expanded novel-reading public by storm », Winifred Hughes, in P. Brantlinger, B.T. William. *A Companion to the Victorian Novel*. Malden, Massachussetts : Blackwell, 2002, p. 260.

⁷ Les termes « sérialisé » et « sérialisation » ont été créés par Danielle Aubry. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Bern, Berlin, Bruxelles: Peter Lang, 2006, p. 1.

par R.C. Terry dans un article de B.F. Fisher du 16 février 1861 dans le *London Review* à propos des écrivains américains⁸. Wilkie Collins (1824-1889), avec son roman *The Woman in White* (1859-1860), est considéré comme le précurseur de ce phénomène littéraire qualifié de « Sensational Mania »⁹. Mais il ne fut pas le seul à développer le genre. Mary Elizabeth Braddon est, quant à elle, vue comme une des représentantes les plus en vogue de ce style littéraire : ses romans étaient parmi les plus populaires de l'époque¹⁰.

Fille de Fanny et Henry Braddon, née le 4 octobre 1835 à Soho, quartier du centre de Londres, M.E. Braddon fut la cadette d'une famille de trois enfants. Lorsque Mary eut quatre ans, sa mère découvrit des lettres compromettantes laissant penser que son mari, avocat inscrit au barreau londonien, avait une aventure ; elle demanda la séparation, qu'elle obtint en février 1840, et s'occupa de l'éducation de sa fille. Elle fut son chaperon lorsque Mary entama une carrière d'actrice de 1852 à 1860 à Londres et en province. Mary Elizabeth prit alors le pseudonyme de Mary Ann Seyton pour de ne pas offusquer les membres de sa famille, car monter sur les planches pour une jeune femme issue de la bourgeoisie, au début des années 1850, était une décision très inhabituelle et choquante¹¹. Au début du mois d'avril 1860, elle rencontra John Maxwell, propriétaire du magazine le *Welcome Guest*, séparé de sa femme, retournée en Irlande auprès de sa famille. Braddon abandonna alors son nom de scène pour se faire appeler M.E. Braddon en février 1861, nom qu'elle utilisa pour publier de nombreux romans-feuilletons dans des périodiques réservés à la classe moyenne. Elle partagea la vie de John Maxwell avec qui elle eut plusieurs enfants avant que la mort de la première femme de celui-ci ne leur permette de se marier effectivement en octobre 1874. Ce bref résumé biographique appelle tout de suite une remarque d'ordre général : la vie de M.E. Braddon fut à plus d'un titre aussi sensationnelle que celle de ses héroïnes, comme le fait d'ailleurs remarquer Jennifer Carnell en parlant de ces années :

⁸ R.C. Terry. *Victorian Popular Fiction, 1860-1888*. Londres : Macmillan Press, 1983, p. 50. C'est donc antérieur à ce qu'avait trouvé P.D. Edwards qui recensait la première occurrence du terme le 1^{er} novembre 1861 dans un article intitulé « Sensation Literature », publié dans la revue *Literary Budget*, n°1, p. 15. P.D. Edwards. *Some mid-Victorian Thrillers: The Sensation Novel*. St Lucia : University of Queensland Press, 1971, p. 3.

⁹ [Anon]. *Westminster Review*, vol. 86, n.s. 30, octobre 1866, p. 158.

¹⁰ « [...] the most popular novels of the day », Review of *Eleanor's Victory*. *The Times*, 3 octobre 1863, n°24680, col. A, p. 11.

¹¹ « L'hostilité des classes moyennes à la carrière dramatique est en effet telle que les rares jeunes filles qui n'y renoncent pas doivent faire leurs débuts en secret, changer de nom et souvent rompre avec leur milieu d'origine, au prix de drames personnels », Muriel Pécastaing-Boissière. *Les actrices victorienne. Entre marginalité et conformisme*. Paris : L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2003, p. 73.

[...] years during which she defied the conventional path of life for a middle class girl by becoming an actress and eventually deciding to live as the common law wife of the publisher John Maxwell¹².

Si les romans de M.E. Braddon ont fait couler particulièrement beaucoup d'encre au début des années 1860 (c'est encore le cas actuellement), c'est qu'ils ont contribué à relancer le débat sur le rôle de la fiction dans la société victorienne. Deux théories s'opposaient : la première considérait la fiction comme une sorte de « looking-glass », de miroir fidèle qui donnait une image vraie de la réalité ; la seconde pensait que toute fiction jouait le rôle d'un « magic mirror » reflétant une vision idéale et idéalisée du monde extérieur. Ces termes, empruntés à un article de Robert W. Buchanan intitulé « Society's Looking-Glass », paru dans la revue *Temple Bar* d'août 1862 (volume VI), rejoignent la notion d'image « dégradée » utilisée par Roland Barthes à propos du roman-feuilleton :

Cette sphéricité des grandes oeuvres du XIX^e siècle s'est exprimée par de longs récits récitatifs du Roman et de l'Histoire, sortes de projections planes d'un monde courbe et lié, dont le roman-feuilleton, né alors, présente dans ses volutes, une image dégradée¹³.

Ce n'est donc pas un reflet fidèle de la réalité qui serait donnée par ce nouveau type de roman, mais bien une image dégradée, voire floue ; ainsi le « sensation novel » du début des années 1860, publié sous forme de feuilleton dans des périodiques tels que *Temple Bar*, *Once a Week*, a souvent été accusé de donner au lecteur (et surtout à la lectrice) une vision du monde fautive et déformée. Dans quelle mesure les récits de M.E Braddon peuvent-ils être considérés comme des miroirs déformants, des « blurring mirrors » pour utiliser le verbe anglais « to blur » évoquant cette notion française de « flou ».

Le flou est omniprésent dans les romans de M.E. Braddon, mais ses manifestations sont variables : incertitudes et ambiguïtés semblent non seulement caractériser ces récits, mais aussi profondément affecter la manière dont ils furent interprétés. On peut véritablement parler de flou interprétatif, voire de polysémie interprétative, dans la mesure où, à l'époque et encore maintenant, les possibles interprétations de ces romans ont été et sont parfois totalement différentes, voire divergentes, les réactions critiques étant, quant à elles, très disparates : des personnages respectables et haut placés de la société victorienne étaient particulièrement friands des romans à sensation de Miss Braddon, le plus connu d'entre eux étant le poète Alfred Tennyson (1809-1892), qui disait à propos de cet auteur :

¹² Jennifer Carnell. *The Literary Lives of Mary Elizabeth Braddon*. Hastings : The Sensation Press, 2000, p. 2.

¹³ Roland Barthes. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*. Paris : Editions du seuil, 1953, 1972, p. 25.

« Do you know that I am simply steeped in Miss Braddon ? I'm reading every book she ever wrote »¹⁴. Elle reçut le titre de « Queen of the circulating libraries »¹⁵ du fait de la place prépondérante qu'occupaient ses œuvres dans le catalogue de la Mudie's Select Library, la plus importante bibliothèque de prêt payante du milieu du XIX^e siècle : sept titres en 1865, trente-deux en 1884, quarante-six en 1888, cinquante-huit en 1898¹⁶.

Cependant, tout le monde ne partageait pas ces avis favorables et M. E. Braddon, tout comme J.M. Turner, fut fortement dénigrée, qualifiée de pourvoyeuse de fiction immorale¹⁷. De nombreuses personnes fustigèrent le genre et il arrivait que des arguments radicalement opposés fussent avancés à propos du même roman, laissant ainsi apparaître les divisions au sein de la critique littéraire. Certains lui reprochaient l'aspect artificiel de ses récits alors que d'autres louaient le côté naturel de ses personnages comme le critique de *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* qui vantait les talents de Miss Braddon à représenter la nature humaine :

She alone, can write of women's things like a woman, and of men's things like a man. She can talk of gussets, and seams, and dress, and all manner of music; and she can also talk of theatricals and little Paris dinners, and brandy-and-water, and grisettes, and horses, and dogs. The mixture is piquant¹⁸.

Si l'on analyse le cas de *Aurora Floyd*, publié de manière sérielle en 1862-1863, cette opposition est particulièrement frappante ; le critique de *The Times* voit le personnage d'Aurora de la manière suivante : « a pleasing and attractive character, naturally and consistently and effectively delineated »¹⁹. A l'opposé, celui de *The North British Review* reproche à Miss Braddon de dépeindre des protagonistes dans des rôles contre nature ; pour lui Aurora n'a rien d'une femme réelle²⁰. Encore aujourd'hui, ces lectures contradictoires se côtoient comme on peut le constater en étudiant les écrits critiques sur Miss Braddon. Les directrices de l'ouvrage collectif *Beyond Sensation. Mary Elizabeth Braddon in Context*, publié en

¹⁴ Robert Lee Wolff. *Sensational Victorian: The Life and Fiction of Mary Elizabeth Braddon*, New York, Londres : Garland, 1979, p. 11. Henry James disait quant à lui : « I used to follow you ardently and track you close, taking from your hands deep draughts of the happiest of anodynes », *loc. cit.*

¹⁵ Jennifer Carnell, *op. cit.*, p. 147.

¹⁶ R. C. Terry, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁷ « [...] a purveyor of immoral fiction », Jennifer Carnell, *op. cit.*, p. 1.

¹⁸ Review of *Eleanor's Victory*. *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, vol. 16, 19 septembre 1863, p. 397.

¹⁹ Review of *Aurora Floyd*. *The Times*, 4 février 1863, n°24473, col. C, p. 5.

²⁰ « [...] unnatural [...] equally wanting in the traits which constitute a true woman », Ray W. Fraser. « Sensation Novelists: Miss Braddon ». *The North British Review*. Edimbourg : Edmonston and Douglas, vol. 43, septembre 1865, p. 187, 189.

2000, mettent en exergue ce qu'elles nomment des « contrary readings » et expliquent qu'elles ont délibérément choisi de conserver ces différences, voire ces divergences d'interprétations :

Often, that richness results in contradictory readings; we have made a special effort to respect the diversity of positions articulated by the scholars whose work appears here, choosing to highlight disagreements by juxtaposing opposed arguments rather than seeking to smooth over differences²¹.

Selon Pierre Bourdieu, l'analyse scientifique d'une œuvre permet d'en dégager « le principe générateur », sa raison d'être, et « fournit à l'expérience artistique, et au plaisir qui l'accompagne, sa meilleure justification, son plus riche aliment »²². Il nous semble donc légitime d'analyser dans quelle mesure le flou est un des principes générateurs des romans de Miss Braddon. Confrontés à cette question, nous pouvons dégager une problématique : si le flou est de prime abord ce qui obscurcit, ralentit, c'est aussi paradoxalement un vecteur de dynamisme sur le plan de l'écriture et de la lecture, un élément de progression et un facteur de subversion. Ce travail de recherches a donc pour objectif de montrer comment le flou braddonien s'intègre dans une stratégie dynamique littéraire et artistique.

Des quelques quatre-vingts romans écrits par Miss Braddon au cours de sa vie, cinq ont été sélectionnés comme objet d'étude : *Lady Audley's Secret (LAS)*, *Aurora Floyd (AF)*, *John Marchmont's Legacy (JML)*, *Eleanor's Victory (EV)* et *The Doctor's Wife (TDW)*. Ces romans ont tout d'abord été choisis pour une raison d'ordre chronologique, ayant tous été écrits et publiés au début des années 1860 ; c'est ensuite une unité thématique qui relie ces récits dont les titres ont en commun des allusions directes ou indirectes à des personnages féminins : Lady Audley, Aurora Floyd, Mary Marchmont²³, Eleanor Vane et finalement Isabel Sleaford, l'épouse du médecin. Ils semblent donc pouvoir être classés chronologiquement d'une part et thématiquement d'autre part. Notre étude repose sur une analyse stylistique, linguistique et syntaxique afin de montrer comment la stratégie littéraire du flou structure de manière identique ces cinq récits, publiés de 1861 à 1864. Il a été ainsi nécessaire de retrouver la manière dont ils ont été publiés à l'origine, sous forme de feuilletons parus dans des périodiques tels que *Temple Bar*, *Once a Week*, *The London Journal*, ce qui a permis d'établir un lien étroit entre flou narratif et mode de publication. Il sera fréquemment fait référence à des

²¹ Marlène Tromp, Pamela K. Gilbert, Aeron Haynie. *Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in Context*. Albany, New York : State University of New York Press, 2000, p. xxiv.

²² Pierre Bourdieu. *Les règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Edition du Seuil, 1992, p. 14.

²³ En effet, dans *John Marchmont's Legacy*, l'héritage évoqué dans le titre n'est autre que l'héritière elle-même, Mary Marchmont.

ouvrages concernant le contexte historique, culturel et social de l'époque victorienne et, en particulier des années 1860, afin d'étayer la théorie selon laquelle le flou braddonien serait une stratégie textuelle visant à jeter une certaine clarté sur la réalité historique et culturelle de son temps. En effet, flou et clarté semblent deux pôles indissociables des récits sensationnalistes, comme en témoignent les deux tableaux de Turner pour reprendre la comparaison picturale développée en début d'introduction (Annexe C). Intitulés « Shade and Darkness » et « Light and Colour », ces deux peintures (1843) associent directement les notions de flou et de clarté comme les deux facettes d'une même œuvre.

De la lecture et de l'analyse des romans de Miss Braddon découle un premier constat assez paradoxal : la syntaxe et le langage sont simples, rendant les récits très faciles à lire, accessibles à tous, comme le décrit un critique en 1864 dans un article intitulé « Novels in season » : « [...] what is most charming about it [her style] is its clearness, its sharpness, its decision »²⁴. Si le style est clair, quels sont alors les moyens utilisés pour créer le flou ? Quels sont les différents procédés stylistiques et linguistiques qui permettent de voiler les choses et les personnages ? Quels sont les effets recherchés par ces procédés ? Dans les romans de Mary Elizabeth Braddon, tout semble brumeux et indistinct ; le flou pourrait être défini comme ce qui trouble le réel, le rendant moins précis et plus vague. L'atmosphère braddonienne, comme celle du peintre Turner dans les deux tableaux précédemment cités, est incertaine. Mais le flou braddonien n'est ni vain ni inutile : il a toujours un but à atteindre. Lequel ? Le double sens du terme « unheimlich » permet de répondre partiellement à cette question. Sigmund Freud dans son article « Das Unheimlich » publié en 1919 souligne l'ambivalence de ce terme « heimlich ». Dans un premier temps, il désigne ce qui « fait partie de la maison, ce qui est non étranger, donc familier, apprivoisé, cher et intime, engageant, [...] tout ce qui suscite le sentiment agréable d'une satisfaction tranquille, d'un calme confortable et d'une protection sûre, comme l'enceinte de la maison qu'on habite »²⁵. Mais « heimlich » qualifie aussi ce qui est « caché, dissimulé, de telle sorte qu'on ne veut pas que d'autres en soient informés, soient au courant, qu'on veut soustraire à leur savoir. [...] tout ce qui devrait rester dans le secret, dans l'ombre et qui en est sorti »²⁶. Par conséquent, « unheimlich » peut se rapporter à tout ce qui brouille le sentiment de

²⁴ [Anon]. « Novels in Season ». *The Times*, samedi 02 janvier 1864, n°24758, col. B, p. 6.

²⁵ Sigmund Freud. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Traduit de l'allemand par Bertrand Féron. Paris : Gallimard. 1988, p. 217, 218.

²⁶ *Ibid.*, p. 219, 221.

familiarité, tout en évoquant simultanément ce qui révèle, ce qui dévoile tout en cachant²⁷. Serait-il alors possible d'appliquer la même logique à la stratégie narrative des récits de Miss Braddon ? Le flou est à première vue tout ce qui cache, ce qui obscurcit ou ce qui trouble, ralentissant la compréhension et brouillant le réel, mais pouvant aussi devenir un facteur de clarté.

La période du début des années 1860 connut une crise morale, un moment où les peurs et les angoisses de cette société se sont concentrées sur un groupe en particulier, en l'occurrence les femmes, qui étaient accusées de remettre en question les valeurs morales et sociales en vigueur²⁸. Cette deuxième moitié du XIX^e siècle fut marquée par des débats sur divers sujets comme la moralité publique (prostitution) ou la place de l'homme dans l'histoire et dans le monde : les Victoriens furent alors confrontés à des théories selon lesquelles la vie aurait existé avant eux et le monde serait régi par des règles loin d'être absolues, bien plus instables que ce que l'on croyait. C'est dans ce contexte de remise en question des croyances, de refus de l'absolu que s'est retrouvé plongé le lectorat victorien, confronté à l'omniprésence du flou sous la forme d'incertitudes et d'ambivalences. Le flou braddonien est alors à appréhender comme un moyen de représenter cette phase de redéfinitions et de débats. L'emploi d'une pluralité sémantique, de mystères et d'ambiguïtés au sein des intrigues, d'une technique narrative parfois troublante, permettrait dans une certaine mesure de mettre en lumière ce contexte socioculturel. Il existe en effet une forte interaction entre le littéraire et le social dans le roman à sensation, genre particulièrement ancré dans son époque. Les récits sont ainsi jalonnés de références à des événements sociaux ou juridiques des années 1850-1860, comme le procès des époux Manning en 1849 ou la loi sur le divorce de 1857 ; il faut d'ailleurs rappeler le lien essentiel qui unissait ce type de fiction et les périodiques britanniques des années 1860 qui les publiaient en feuilleton :

The periodicals brought together literature, philosophy, history, sociology, and politics—without fixed lines of demarcation. Serialized fiction existed alongside the world of social policy, current affairs, and science²⁹.

²⁷ Cette idée du double sens de un/heimlich se retrouve aussi dans l'article de Lyn Pykett. « Sensation and the Fantastic in the Victorian Novel », in Andrew Maunder, Grace Moore (ed). *Victorian Crime, Madness, and Sensation*. Aldershot, Hampshire : Ashgate, 2004, p. 192-211.

²⁸ Lynda Nead. *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford : Basil Blackwell, 1990, p. 80.

²⁹ Phillip Davis. *The Oxford English Literary History. Volume 8. 1830-1880. The Victorians*. Oxford : Oxford University Press, 2002. p. 211.

Dans un premier temps, nous présenterons les différentes formes de flou (mystère, incertitude et ambiguïté) qui contribuent à cette impression de vague et qui rendent les perceptions (temporelles, spatiales, textuelles, identitaires, narratives) problématiques.

Nous montrerons ensuite comment ces éléments constituent un ressort narratif qui fait progresser intrigue, récit et lecture. Le flou serait alors bien un vecteur de mouvement permettant de franchir des frontières sociales, littéraires et artistiques jusque-là cloisonnées, tout comme Turner abolissait les frontières entre les différents états (solide, liquide et gazeux) dans *Pluie, Vapeur, Vitesse* de 1844. Le flou n'est donc plus immobile, statique et éternel, mais mobile, dynamique et temporaire. Ne serait-il pas alors, paradoxalement, un facteur de clarté et de vérité ? Nous nous efforcerons en dernier lieu d'observer le passage du flou à la clarté dans les romans à sensation de Miss Braddon, en montrant combien ces deux notions ne sont pas mutuellement exclusives, mais complémentaires, interactives et interdépendantes³⁰. Dans toute œuvre d'art comme dans tout récit sensationnaliste, il semble y avoir une cohabitation du « distinct » et de « l'indistinct »³¹. Toute clarté n'est que relative et le retour à une certaine normalité, temporelle et sociale, chez Miss Braddon, est imparfait ; flou et clarté sont indissociables, ce qui pourrait être une des leçons données au lectorat victorien. Le flou devient ce qui permet finalement de jeter une certaine lumière sur les angoisses d'une société en pleine mutation, un nouveau langage de l'incertitude³². Ainsi les romans à sensation apparaissent comme un faisceau tourné vers l'extérieur où le flou prend part à une stratégie visant à mettre en lumière les angoisses d'un monde confronté aux changements et aux redéfinitions. Patricia Thomson, dans son livre *The Victorian Heroine: A Changing Ideal, 1837-1873*, analyse l'impact du mouvement féministe sur la représentation de l'héroïne romanesque afin de montrer combien ces mouvements ont affecté cet idéal féminin, c'est-à-dire comment le contexte a influencé le roman. Nous essaierons ici d'inverser la logique pour montrer comment le flou identitaire des personnages des « sensation novels » jette une certaine clarté sur les angoisses d'une époque, le début des années 1860. Des auteurs, parmi lesquels Lyn Pykett, se sont déjà intéressés à cette idée d'angoisse et ont décrit le roman à sensation en ces termes :

³⁰ De la même manière, Lynn Voskuil démontre qu'authenticité et théâtralité sont indissociables. Lynn M. Voskuil. « Acts of Madness: Lady Audley and the Meanings of Victorian Femininity ». *Feminist Studies*, vol. 27, automne 2001, n°3, p. 611-639.

³¹ John Ruskin. *Sur Turner, op. cit.*, p. 159.

³² « [...] new langage of bewilderment », William David Shaw. *Victorians and Mystery. Crises of Representation*. Ithaca, Londres : Cornell University Press, 1990, p.1.

[...] a site in which the contradictions, anxieties and opposing ideologies of Victorian culture converge and are put into play [...] as a medium which registered and negotiated (or failed to negotiate) a wide range of profound cultural anxieties about gender stereotypes, sexuality, class, the family and marriage³³.

Notre étude s'inscrit dans la lignée de tels travaux, visant à révéler le lien qui existe entre flou et angoisses, le flou en tant que révélateur d'angoisses, stratégie discursive mise en place par l'auteur pour éclairer son temps marqué par de profonds bouleversements, comme ceux qui ont affecté la condition des femmes victoriennes. Celles-ci se trouvaient dans une situation paradoxale, censées rester au foyer, « assignées à résidence »³⁴ dans la sphère privée, mais confrontées à la nécessité de devoir travailler pour gagner leur vie quand elles n'avaient ni mari, ni père, ni famille pour subvenir à leurs besoins. Par conséquent, l'écart grandissait entre l'idéal féminin dominant et les réalités légales, sociales et économiques, laissant surgir de nombreuses interrogations et de multiples doutes, exprimés de manière plus ou moins indirecte, par le biais de cette stratégie du flou, dans les récits sensationnalistes braddonniens.

³³ Lyn Pykett. *The Improper Feminine: the Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. Londres, New York : Routledge, 1992, p. 50-51.

³⁴ Frédéric Regard. *L'écriture féminine en Angleterre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 25.

Première partie. Des perceptions problématiques

Chapitre 1. Un espace de mystères

De mystérieux châteaux, une obscurité omniprésente, des protagonistes perdus ou errants : tous les éléments sont réunis pour plonger personnages et lectorat dans une atmosphère étrange et inquiétante caractérisée, à première vue, par des lieux très troublants.

1.1 Des lieux mystérieux

Dans les romans de Mary Elizabeth Braddon, le lecteur se trouve confronté à de bien étranges endroits qui semblent se cacher derrière des éléments naturels comme, par exemple, du lierre ou des arbres. Lorsque les personnages souhaitent se retirer temporairement du monde, quoi de plus normal que de se rendre dans des résidences secondaires dissimulées par la végétation, comme quand Aurora Floyd, convalescente, séjourne près de Leamington dans une maison enfouie au fond d'un jardin luxuriant³⁵. La demeure de Marchmont Towers est ainsi présentée à moitié cachée par le lierre accroché à ses parois³⁶. Cet élément végétal réapparaît trois fois dans les premières pages de *Lady Audley's Secret*, formant un voile naturel qui recouvre Audley Court. De même, Hazlewood est décrit comme une petite maison de campagne, recouverte et presque dissimulée par ce même lierre³⁷. De ce fait la végétation environnante semble métonymique du secret, principale caractéristique des habitations de ces récits. Tolldale Priory, la demeure de l'avocat Mr Monckton, est dépeinte de la manière suivante :

³⁵ « [...] well-nigh buried in a luxuriant and trimly-kept flower-garden », M.E. Braddon. *Aurora Floyd*. Oxford : Oxford University Press, 1996, p. 115.

³⁶ « [...] half-hidden by the ivy which clings about the stonework », M.E. Braddon. *John Marchmont's Legacy*. Oxford : Oxford University Press, 1999, p. 43. De même, Mellish Park, le domaine de John Mellish est couvert de lierre, « [...] the ivy-covered house-front [...] ivy-shrouded », *AF, ibid.*, p. 258, 394.

³⁷ « [...] the low-roofed, white-walled, ivy-covered irregular cottage [...] half hidden by trellis-work and ivy ». M.E. Braddon. *Eleanor's Victory*. Alan Sutton Publishing Ltd, 1996, p. 102.

[...] a red brick mansion, lying deep in a valley, almost hidden amidst the thick woodland that surrounded it; a stately dwelling-place, shrouded and well-nigh entombed by the old trees that shut it in on every side, and made a screen through which only a glimpse of crimson brick could be seen from the bye-road or lane that approached the great iron gates. (EV, 127)

Cet extrait donne ici la vision furtive d'une habitation secrète que l'on distingue à peine, comme le suggèrent les différents participes passés employés ici, « hidden », « shrouded », « well-nigh entombed », tous symboliques de la très grande difficulté à percer à jour les secrets de ces demeures cachées par des éléments végétaux qui empêchent les visiteurs de les voir distinctement. Dès l'incipit de *Lady Audley Secret's*, les arbres jouent le rôle d'écran naturel bloquant la vue aux personnes de l'extérieur : lorsque Audley Court est aperçu pour la première fois, le narrateur remarque que de gros chênes masquent le paysage et encerclent la maison et les jardins³⁸. Selon Lynda Nead, le lierre était à l'époque victorienne un des symboles de la féminité, la femme se raccrochant à l'homme comme le lierre à un mur³⁹ ; si l'on accepte cette interprétation, l'espace privé de ces demeures serait alors physiquement envahi par le secret, un secret féminin bien gardé.

Le mystère est omniprésent dans le « sensation novel » à l'image des lieux qui se cachent derrière des murs infranchissables ou quasi invisibles. Les habitations semblent en effet personnifiées, comparées à des personnages soucieux d'échapper au regard du lecteur qui découvre, au fil des pages, des portes dérobées et des entrées cachées. Par conséquent, les lieux braddonniens sont ambivalents, présentant plusieurs visages, cachant ou dévoilant une réalité double. Cette impression de dualité est particulièrement frappante dans la description de Paris faite dans les premiers chapitres de *Eleanor's Victory*. Derrière les grandes artères et les larges boulevards éclairés se cachent les ruelles étroites et sombres comme celle où habite George Vane⁴⁰, révélant la capitale française comme le lieu de l'ambivalence. Cette image de duplicité se retrouve dans les demeures d'autres récits : Marchmont Towers ne possède pas une mais deux entrées, dont une cachée, seulement connue des habitués ; la porte d'entrée de

³⁸ « [...] goodly oaks, which shut out the flat landscape, and circled in the house and gardens with a darkening shelter », M.E., Braddon. *Lady Audley's Secret*. Oxford : Oxford University Press, 1987, p. 1.

³⁹ « [...] to use a much-repeated Victorian metaphor, he is the oak and she is the ivy ». Lynda, Nead, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰ « The Rue de l'Archevêque was one of these dingy an quiet streets, very narrow, very close an stifling », M.E. Braddon, *EV, op. cit.*, p. 9.

Audley Court semble, quant à elle, se dérober au regard des visiteurs comme si elle souhaitait garder un secret⁴¹.

Ce qui trouble ensuite la perception de ces lieux, c'est l'impression de flou, c'est-à-dire l'absence d'ordre qui se dégage de l'architecture des demeures braddonniennes. Le maître mot de ces bâtiments est sans aucun doute l'irrégularité, comme le montre l'adjectif « irregular » employé pour quasiment toutes les habitations des romans étudiés ici⁴². La récurrence du terme n'est donc plus un hasard et souligne l'impression de désordre architectural qui se dégage de ces descriptions. Pas une fenêtre n'est semblable à une autre ; il n'y a aucun fil d'Ariane pour retrouver son chemin dans ces bâtiments, dont les propriétaires successifs n'ont fait qu'ajouter de manière anarchique de nouveaux éléments aux édifices existants⁴³. Se succèdent sans ordre tous les styles architecturaux des différentes époques de l'histoire anglaise : « Plantagenets, Tudors, Saxon, Norman, Queen Anne, Hanoverian George I » (*LAS*, 3). Par conséquent, ces lieux sont des espaces hybrides à l'image de Mellish Park au style mi-gothique, mi-élisabéthain⁴⁴. Ce manque d'ordre au niveau de l'architecture est reproduit à l'identique, voire amplifié, par l'anarchie qui règne dans bon nombre de jardins laissés à l'abandon, et où le jardinier semble avoir un pouvoir très limité, voire inexistant :

The garden was prim and square, like the house, and shut in from the road by high red brick walls, over some part of which the stone-moss had crept, and the ivy trailed for centuries; but the garden had grown out of the stiffness of Queen Anne's day, for every tree and shrub, every flower and weed, patch of grass, or cluster of ivy, grew so luxuriantly in this fertile valley, that it would have needed three times the number of gardeners that had been kept at Tolldale for the last twenty years, to preserve the neat order of the flower-beds and pathways, the holly hedges, the huge bushes of boxwood that had once been fashioned into the grim semblances of lions, swans, dragons, and elephants, and all the other stiff beauties of the pleasure-grounds. (*EV*, 127)

⁴¹ « The principal door was squeezed into a corner of a turret at one angle of the building, as if it was in hiding from dangerous visitors, and wished to keep itself a secret », M.E., Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 2.

⁴² « [...] very irregular [...] rambling [...] uneven » pour décrire l'extérieur de Audley Court (*LAS*, 2) « [...] a long irregular building » pour la cure de Swampington (*JML*, 62), « [...] the picturesque, irregular pile of building beyond [...] irregular façade [sic] » pour Mellish Park (*AF*, 168, 258), « [...] the sitting-room was, like the exterior of the cottage, very irregular » pour Hazlewood (*EV*, 104).

⁴³ « [...] one incumbent after another has built the additional chamber, or chimney, or porch, or bow-window », M.E., Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁴ « [...] half gothic, half Elizabethan [...] gothic here, Elizabethan there », M.E., Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 169, 258.

Ainsi, l'homme aura beau faire, la nature reprend ses droits tout comme dans le jardin laissé à l'abandon par la famille Sleaford près de leur maison de Camberwell (*TDW*, 22-23) ou celui en friche, situé près de la chaumière dans laquelle vit Edward Arundel, principalement caractérisé par l'adjectif « wild » (*JML*, 358). Le jardin est également directement lié au mystère, car c'est le lieu de rendez-vous secrets à Audley Court⁴⁵ entre Luke et Phoebe au chapitre III du premier volume, ou entre Robert et Lady Audley au chapitre XI du deuxième volume. Endroit rêvé pour des conversations clandestines, le jardin sert donc de cachette aux personnages et aux objets comme ce puits qu'il dissimule et qui est constamment associé au secret⁴⁶.

Finalement, les demeures des romans à sensation sont des sortes de labyrinthe où l'on risque de se perdre à tout instant. L'entrée en matière de *Lady Audley's Secret* est marquée par la tonalité mystérieuse de la description de Audley Court, tonalité qui préfigure la suite du roman. Tout y est secret, les sons y sont flous et assourdis. C'est un lieu qui recèle des passages secrets et des cachettes, comme celle découverte par Alicia entre le parquet de la chambre d'enfants et le plafond de la pièce inférieure, ou encore le passage emprunté par Robert et George pour s'introduire dans le cabinet de toilette de Lucy Audley⁴⁷. Et même lorsqu'il n'y en a pas, le narrateur s'ingénie à faire référence à des lieux célèbres comme Windsor Castle, mentionné dans *Eleanor's Victory* pour les mystères qui lui sont associés. Richard Thornton est alors à l'image du lecteur, plus intéressé par la partie mystérieuse et cachée du bâtiment, celle où l'on peut trouver des couloirs et des passages secrets dissimulés derrière des panneaux coulissants⁴⁸. Ces endroits mystérieux ont tout d'un dédale où l'on peut aisément s'égarer. L'image du labyrinthe est souvent directement évoquée pour décrire la capitale française dans *Eleanor's Victory*⁴⁹. Le village de Swampington (littéralement la ville des marais) où se déroule l'action principale de *John Marchmont's Legacy* est situé dans une sorte de cuvette géographique. C'est un lieu morose et humide, entouré de marécages ; « swampy », « marshy » et « fenny » sont les termes qui reviennent fréquemment lorsque le narrateur évoque cette ville où les ruelles sinistres et sinueuses se ressemblent tellement que

⁴⁵ « [...] a chosen place for secret meetings or for stolen interviews », M.E. Braddon. *LAS*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶ Toutes les fois que le puits est mentionné, le champ sémantique du secret est employé : « hid », « shaded [...] screened [...] half buried », « sheltered », « hidden », *ibid.*, p. 2, 3, 4, 24, 25.

⁴⁷ Les passages secrets sont aussi présents dans *Aurora Floyd*, car on en trouve à Mellish Park, « There were secret passages, in which local squires of Mellish Park had been hidden from ferocious Round-heads bent upon riot and plunder », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 394.

⁴⁸ « [...] turret staircases, secret corridors [...] secret passages, donjon keeps, and sliding panels », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 233.

⁴⁹ « [...] a maze of streets [...] a labyrinth of streets », *ibid.*, p. 30, 55.

les personnages finissent par s'y perdre. Le lecteur se retrouve alors un peu comme Mrs Powell qui, dans *Aurora Floyd*, cherche à découvrir le secret d'Aurora :

[...] the poor woman had been groping for this key—groping in mazy darkness which baffled her utmost powers of penetration [...] The mazy darkness were more impenetrable than the blackest night. (AF, 199)

Cette impression d'espace labyrinthique est parfois suggérée non plus thématiquement, mais syntaxiquement, par la structure et la longueur démesurée de certaines phrases et l'utilisation abondante de postpositions : aux pages 2 et 3 de *Lady Audley's Secret*, il faut vingt lignes et une multitude de postpositions (about, off, into, through, back into) avant d'arriver à un point final.

Les demeures braddonniennes semblent impénétrables, indéchiffrables, entourées de mystère en raison de tous les récits et légendes qui leur sont associés, comme Marchmont Towers indissociable d'étranges histoires de meurtre et de violence⁵⁰. Audley Court est ainsi un lieu hanté par les meurtres du passé et du présent ; ce foyer, traditionnellement symbole de la protection de la sphère domestique, perd cette dimension familière et rassurante. Le lecteur assiste à un phénomène troublant de « défamiliarisation »⁵¹ que Lyn Pykett définit comme ce qui vise à rendre étrange et mystérieux un lieu censé être un refuge familial⁵². C'est un sentiment d'« inquiétante étrangeté », pour reprendre la traduction de l'expression employée par Freud dans son article de 1919, « Das Unheimlich », qui envahit les maisons où les personnages ont parfois le sentiment troublant de ne pas être vraiment chez eux dans un univers qui devrait pourtant leur sembler familier. Le préfixe privatif de l'adjectif substantivé allemand « unheimlich » vient remettre en question l'aspect familier, confortable ou convivial du foyer, ce qui donne ce sentiment étrange de ne plus être à l'aise dans un monde jusque-là connu. L'exemple le plus frappant se trouve sans nul doute dans *Lady Audley's Secret* :

What do we know of the mysteries that may hang about the houses we enter ? If I were to go tomorrow into that common-place, plebeian, eight-roomed house in which Maria Manning and her husband murdered their guest, I should have no awful prescience of that bygone horror. Foul deeds have been

⁵⁰ « [...] ancient tales of enchantment, dark German legends, wild Scottish fancies [...] strange stories of murder, violence, mystery », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 44.

⁵¹ « [...] le roman à sensation nous semble opérer des phénomènes de 'défamiliarisation' ». Laurence, Talairach. *Le Secret et le Corps dans le roman à sensation anglais du dix-neuvième siècle*. Université de Toulouse-Le Mirail. Département des Etudes du Monde Anglophone, 2000, p. 18.

⁵² Lyn Pykett, « Sensation and the Fantastic in the Victorian novel » in Andrew, Maunder, Grace, Moore (ed), *op. cit.*, p. 200-201. Cette idée se retrouve aussi dans Patrick Brantlinger, B. T. William, *op. cit.*, p. 263 : « In criminalizing the Victorian home, the sensation novels succeeded in defamiliarizing it ».

done under the most hospitable roofs, terrible crimes have been committed amid the fairest scenes, and have left no trace upon the spot where they were done. (LAS, 140)

Ici, en plaçant le lecteur « sur le terrain de la réalité commune »⁵³, l'auteur réussit à susciter la peur et l'angoisse, puisque des lieux en apparence calmes et tranquilles n'en sont pas moins des scènes de crime. La sphère privée qui se voulait à l'abri des agressions du monde extérieur, sorte de rempart aux corruptions de la modernité, est elle aussi contaminée par le secret. C'est donc une véritable stratégie de « défamiliarisation » qui vient troubler à la fois les personnages, les lecteurs et le récit où le narrateur emploie tous les moyens possibles pour rendre le familier étrange⁵⁴. L'aspect domestique de ces lieux est annihilé car tout ce qui semblait à première vue familier et ordinaire devient bizarre et suspect. Le foyer, où se concentrent secrets et mystères, est transformé en un endroit étrange : des lieux luxueux prennent des allures de palais désenchantés et la peur s'imisce dans ces espaces clos.

L'accent est tout particulièrement mis sur l'aspect froid, lugubre et effrayant des demeures qui gardent à distance tous ceux qui essaient de percer leurs secrets. Dans *Eleanor's Victory*, Tolldale Priory ressemble à une habitation mystérieuse et enchantée qui tient les étrangers à l'écart⁵⁵. Le manoir de Marchmont Towers est troublant à plus d'un titre car son aspect extérieur n'a rien d'accueillant pour les visiteurs qui osent s'en approcher. Sa façade est qualifiée de sinistre, ornée de griffons terrifiants et autres monstruosité architecturales. Sous ses aspects nobles suggérés par les nombreux adjectifs employés au chapitre V, « noble », « stately », « grand », « splendid », « princely » (JML, 44), Marchmont Towers n'a rien d'un foyer chaleureux, toujours placé sous le signe du manque ou de l'excès⁵⁶. Ce qui frappe le lecteur ici, c'est le contraste entre l'aspect magique qu'avait conféré Mary à ces lieux et la réalité de cette demeure désormais suspecte : loin d'être le château enchanté des rêves de la jeune fille, ce manoir apparaît plutôt comme un lieu lugubre et laid, « dismal » étant l'adjectif le plus employé dans les descriptions. On assiste, dans le roman à sensation, à un renversement des conventions romanesques : la tranquillité rurale de la campagne

⁵³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 260.

⁵⁴ « estrange the familiar », William David Shaw, *op. cit.*, p. 122. Cette expression est le titre du chapitre 7.

⁵⁵ « [...] some weird and enchanted dwelling to which no stranger had right to approach », M.E. Braddon, *EV, op. cit.*, p. 127.

⁵⁶ « [...] it lacks shelter [...] it lacks shade [...] a little too dismal [...] too stony », M.E. Braddon, *JML, op. cit.*, p. 43-44.

anglaise est attaquée, les jardins deviennent des jungles⁵⁷. Le foyer n'est plus un refuge, mais un lieu peu rassurant prenant parfois des allures de prison étouffante d'où l'on cherche à s'échapper : Mary s'enfuit de Marchmont Towers, Aurora fuit Mellish Park. Le titre du chapitre XVIII de *Aurora Floyd*, « Out in the Rain », met en exergue cette inversion : Mrs Powell, la gouvernante qui voue une haine farouche à Aurora, ferme tous les accès à la maison lorsque celle-ci sort retrouver son premier mari dans l'espoir de le convaincre de la laisser en paix. Cette situation narrative est un moyen de signifier que le foyer victorien n'est plus un refuge ou que, du moins, des éléments internes (les domestiques par exemple) viennent fortement remettre en question cette notion de protection. De même, dans *Eleanor's Victory*, l'Angleterre est la terre que l'héroïne quitte pour retrouver son père exilé en France où il a échappé aux créanciers britanniques. Curieux renversement de situation que de trouver refuge dans un pays jugé à l'époque pourvoyeur d'immoralité et de corruption. Mais c'est l'un des facteurs qui contribuent à troubler la quiétude de lieux d'autant plus mystérieux et étranges qu'ils sont la plupart du temps associés à la pénombre et l'obscurité.

1.2 Pénombre et mystère

Pénombre et obscurité, synonymes de mystère, sont omniprésents. Symptomatique du flou qui enveloppe l'espace du récit, la lumière de Audley Court est en effet constamment faible, à l'image de la bougie portée par la bonne, Phoebe, ou l'apprenti détective, Robert :

The long, black oak corridors were dim in the ghostly twilight—the light carried by Phoebe looking only a poor speck of flame in the broad passages through which the girl led her cousin. [...] By this time it was dark, the one candle carried by Robert only making one bright nucleus of light as he moved about holding it before the pictures one by one. (LAS, 28, 69)

Ce manque de clarté constitue le leitmotiv des récits sensationnalistes. Aube et crépuscule sont des moments où le flou s'installe, où la lumière du jour et l'obscurité de la nuit se confondent. Il semble y avoir une corrélation entre pénombre et mystère. Très fréquemment, les scènes où le mystère domine se caractérisent par une faible luminosité, se déroulant soit au crépuscule, soit à l'aube : au chapitre XXVIII de *John Marchmont's Legacy*, c'est en fin de journée, lorsque le soleil s'est couché, qu'Edward entend le cri d'un nourrisson dont l'identité reste secrète. D'ailleurs, toutes les fois qu'Edward rencontre sa cousine Olivia dans

⁵⁷ « As this inconsistently impending sense of crime and doom makes the English garden a jungle », Thomas Boyle. *Black Swine in the Sewers of Hampstead: Beneath the Surface of Victorian Sensationalism*. New York : Penguin Books, 1989, p. 151.

la pénombre près du pavillon au bord de la rivière, il se retrouve confronté à une nouvelle énigme⁵⁸. Pénombre et mystère coexistent donc bien. De même, lorsque Robert arrive à Southampton, au crépuscule, pour chercher son ami disparu, George, chez son beau-père, Mr Maldon, il trouve peu d'éléments de réponses. Il n'y découvre qu'un mystérieux fragment de télégramme qui le laisse perplexe face à de nouvelles interrogations : comment se fait-il que Little Georgey n'ait pas vu son père ? Qui est la jolie dame dont parle le jeune garçon ? Le lecteur, à l'image de Robert, peut légitimement se poser des questions. Pénombre et obscurité sont de réelles métonymies du secret qui domine la vie des personnages dont les visages sont cachés, très souvent faiblement éclairés : celui d'Aurora quand elle refuse de dévoiler son secret à Talbot Busltrode, tout comme celui de Lady Audley que Robert n'arrive pas à voir dans l'obscurité lorsqu'il l'interroge près du puits et qu'elle n'avoue rien. Face au secret, c'est encore la faible luminosité qui reproduit le mieux les incertitudes auxquelles les personnages et le lecteur se retrouvent confrontés.

Très fréquemment, le passage de la clarté à l'obscurité permet au narrateur d'introduire un secret ou un mystère. La lumière du début du chapitre IV dans *Eleanor's Victory* est graduellement remplacée par l'obscurité qui prédomine au chapitre V⁵⁹. La joie des retrouvailles entre Eleanor et son père est gâchée par la rencontre de celui-ci avec deux individus mystérieux qui l'entraînent avec eux et laisse alors Eleanor, seule dans Paris, s'éloigner du lieu de lumière qu'était le théâtre brillamment éclairé de la Porte-Saint-Martin. La scène où Aurora rejoint James Conyers dans le parc pour lui donner l'argent qui achètera son silence, est aussi marquée par un passage de la clarté à l'obscurité ; les deux personnages s'éloignent de la lumière et s'enfoncent dans la pénombre pour finir leur conversation :

She started as she looked around her, surprised by the summer darkness in the woods, and by the sight of the flaming yellow moon, which brooded low upon the earth, and shed no light upon the mysterious pathways and the water-pools in the woods. (AF, 284)

A l'issue de cette entrevue, le corps inanimé de James sera retrouvé dans le parc et les soupçons pèseront sur la dernière personne à l'avoir vu en vie, son ex-femme, Aurora. Le mystère de l'identité du meurtrier dominera le récit jusqu'à la confession finale du véritable assassin.

⁵⁸ « What is the mystery of your life? [...] The mystery of her life [...] the mystery of those chambers [...] the dark secret », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, chapitres XII, XXI, XXIV, XXX, p. 328, 347, 350, 351.

⁵⁹ « [...] like a dark shadow upon the close of the day that had begun so brightly », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 38.

De plus, lorsque l'obscurité est tombée, la lumière naturelle de la lune, celle artificielle d'une bougie ou d'un feu de cheminée restent encore insuffisantes :

The moon had newly risen, a feebly luminous crescent in the grey heavens, and a faint ghostly light mingled with the misty shadows of the declining day. (LAS, 272-3)

Les entrevues d'Edward et d'Olivia, lorsque celle-ci refuse de parler à Edward au sujet de la disparition de Mary aux chapitres XXI et XXIV de *John Marchmont's Legacy*, se déroulent à la lueur vacillante d'un feu ou d'une bougie, ce qui constitue une manière supplémentaire de symboliser les secrets d'Olivia. Les scènes de rendez-vous secrets sont aussi dominées par cette faible clarté, comme celle du chapitre III, volume I, entre Phoebe et Luke où le narrateur insiste sur cette lumière affaiblie, ou encore la rencontre évoquée précédemment entre Aurora et James Conyers au chapitre XXIV lorsque l'obscurité se fait grandissante malgré la lueur lunaire⁶⁰. Le manque de clarté évoque aussi bien souvent un secret. Les pères sont par exemple généralement incapables de comprendre les sentiments de leurs filles, et cette incompréhension est symbolisée dans le récit braddonien par une faible luminosité. Pour Sir Audley, les sentiments de sa fille, Alicia, sont un mystère :

" [...] There's some mystery—there's some mystery!" [...] The shadows of the early winter twilight, gathering thickest under the low oak ceiling of the hall. (LAS, 127)

De même, lorsque Hubert Arundel encourage Olivia à épouser John Marchmont, il n'arrive pas à percer le secret des sentiments de cette dernière, incapacité mise en exergue par l'évocation là encore de la demi-obscurité⁶¹.

Chez Miss Braddon, les phénomènes atmosphériques sont un autre moyen de retenir visuellement l'information en formant un écran qui contribue efficacement à créer le mystère. Des éléments naturels tels que le brouillard et la brume envahissent l'espace diégétique du roman sensationnaliste. C'est dans *John Marchmont's Legacy* que le brouillard est le plus présent, presque palpable tant il est fréquemment évoqué et décrit⁶². Le brouillard braddonien est si épais qu'il modifie la perception du réel en transformant par exemple Audley Court en une sorte de château en bord de mer (LAS, 341). Il symbolise à la fois le mystère, comme celui de la disparition de Mary au chapitre XXII de *John Marchmont's Legacy*, mais aussi les interrogations de certains personnages face à ces énigmes. C'est lorsque le doute ou l'incertitude, formes de flou mental, sont à leur paroxysme que le brouillard

⁶⁰ « [...] the shadowy light of the newly-risen moon », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 287.

⁶¹ « [...] the room was only lighted by the fire, which was low and dim. Hubert Arundel could not see his daughter's face », M.E. Braddon, *JML, op. cit.*, p. 89.

⁶² « [...] misty [...] the dismal fog [...] thick fog [...] a mist, — a white fog », *ibid.*, p. 54, 226, 234, 348.

l'emporte. Edward, lors de l'interminable voyage en train qui le ramène à Swampington après trois mois de coma, ne sait pas ce qu'il est advenu de Mary dans l'intervalle et est en proie à une angoisse insupportable⁶³. A cet instant précis, le narrateur attire l'attention du lecteur sur le brouillard qui enveloppe tout l'espace :

There was nothing before him but a blank darkness and thick fog, and a flat country blotted out by the falling rain. (JML, 234)

Le brouillard apparaît alors comme un écran, un voile qui cache la vérité, sorte d'élément naturel métaphorique du secret. Cette corrélation entre brouillard et mystère est énoncée directement par Sigismund Smith, dans *The Doctor's Wife*, lorsqu'il évoque l'omniprésence d'éléments mystérieux dans ses romans : « [...] mystery, as thick as a November fog » (TDW, 45). Il suffit de se rappeler que le mot « secret » vient du latin « cerno, cernere » qui signifie « filtrer ». Le brouillard ou la brume servent alors à filtrer les images, cachant ce que les personnages et le lecteur ne sont pas autorisés à voir. Revenons un instant à l'extrait de *Eleanor's Victory* où la clarté laissait place à l'obscurité et au mystère. En cette fin de journée, la brume se lève : « a hot white mist [...] the hot, white mist seemed to grow denser as the evening advanced » (EV, 35). Ce phénomène atmosphérique est révélateur du changement d'atmosphère et de l'intrusion du mystère dans l'histoire : qui sont en effet les deux hommes qui emmènent George Vane ? En usant de tels éléments pour suggérer le mystère, Miss Braddon n'a fait que reprendre ici une technique déjà utilisée avec succès par Charles Dickens (1812-1870) dès les premières lignes de *Bleak House* (1853)⁶⁴ :

Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows. Fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping, and the waterside pollutions of a great (and dirty) city⁶⁵.

Le brouillard est ici une sorte d'indication de l'état de confusion et d'obscurité de la société anglaise et de son système de justice qui sont dénoncés dans ce roman.

La pluie joue aussi ce rôle de filtre au début du chapitre VI de *John Marchmont's Legacy*⁶⁶ tout comme au début du chapitre II, volume III, de *Lady Audley's Secret* où la pluie

⁶³ « [...] the racking anguish of suspense, the intolerable agony of anxiety », *ibid.*, p. 234.

⁶⁴ Il est intéressant de noter que ce roman, publié en épisodes mensuels de mars 1852 à septembre 1853, compte bon nombre d'éléments précurseurs du récit sensationnaliste : mystères, meurtres, identités cachées, détectives et énigmes à résoudre.

⁶⁵ Charles Dickens. *Bleak House*. 1853. Londres : Penguin Books, 1985, p. 13.

⁶⁶ « The flat waste of grass, and the lonely clumps of trees, are almost blotted out by the falling rain. [...] until the ground is almost hidden by the fallen water ». M.E. Braddon, *JML, op. cit.*, p. 54.

obscurcit le paysage et bouche la vue⁶⁷. Il est intéressant de faire à nouveau un parallèle avec Dickens. Cette fois-ci, c'est le chapitre 39 de *Great Expectations*, roman publié de décembre 1860 à août 1861, qui nous intéresse et, plus spécifiquement, le passage où la pluie joue là encore ce rôle de voile emblématique du flou et du secret :

It was wretched weather; stormy and wet, stormy and wet; and mud, mud, mud, deep in all the streets. Day after day, a vast heavy veil had been driving over London from the East, and it drove still, as if in the East there were an Eternity of cloud and wind⁶⁸.

Il est alors possible de revenir à notre comparaison initiale avec Turner dont la technique picturale était centrée sur la représentation de la brume. John Ruskin vanta les mérites et les talents du peintre à représenter cet élément comme symptomatique d'une forme naturelle de flou :

Je n'ai toutefois pas besoin de souligner à quel point Turner excelle à représenter la brume, et tous ces passages où la terre et l'air se confondent, quand la montagne se fond dans le nuage, ou l'horizon dans le crépuscule⁶⁹.

Ainsi les éléments atmosphériques cachent ou mettent hors de vue, filtrent l'extérieur et contribuent à créer une topographie du mystère en empêchant les personnages de se repérer dans l'espace, tout comme le flou et le secret empêchent le lecteur de se repérer facilement dans le récit.

1.3 L'errance

Il faut tout d'abord noter le lien établi par Freud lui-même entre ce sentiment d'inquiétante étrangeté et la désorientation, la perte de repères des personnages.

À proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté⁷⁰.

Cette atmosphère mystérieuse conduit donc tout naturellement à une perte de repères spatiaux. Dans l'univers braddonien, ce flou spatial est représenté par une errance

⁶⁷ « [...] a drizzling rain fell incessantly, obscuring the landscape and blotting out the distance ». M.E. Braddon, *LAS, op. cit.*, p. 328.

⁶⁸ Charles Dickens. *Great Expectations*. 1861. Londres : Penguin Books, 1996, p. 313.

⁶⁹ John Ruskin, *Sur Turner, op. cit.*, p. 541 -55.

⁷⁰ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 216.

physique. Edward est une figure paradigmatique de l'errance⁷¹, celui qui reste dans l'expectative suite à la disparition de son épouse et qui cherche à tâtons son chemin. Dans le chapitre XXII au titre révélateur « In The Dark », il est dans l'incertitude la plus totale, comme le suggèrent les participes passés « baffled » et « bewildered » (*JML*, 266-267). Mary, elle aussi, erre dans Marchmont Towers à la mort de son père, en proie au chagrin, errance qui trouve là encore un écho dans la faible luminosité de nouveau évoquée :

[...] she had wandered here in the dim grey light—there was light somewhere in the sky, but only a shadow and uncertain glimmer of fading starlight or coming dawn— [...] The girl's senses were bewildered by her suffering, and her head was light and dizzy. (*JML*, 109)

L'errance physique est donc symptomatique de l'état d'esprit des personnages qui cherchent des réponses, mais restent ignorants de la vérité pendant une grande partie du récit. Bon nombre de protagonistes sont exilés ou perdus, soit dans un pays étranger (Eleanor Vane dans la capitale française, Lucy Audley dans la maison de santé en Belgique), soit dans leur propre foyer : Roland Lansdell est par exemple un aristocrate oisif qui mène une existence sans but (*TDW*, 150). Même ceux qui se prétendent les plus sages et les plus raisonnables ne sont pas à l'abri de cette désorientation, comme Talbot Busltrode dans *Aurora Floyd*. Ce capitaine des Hussards qui cherche à tout rationaliser se retrouve bien perplexe face à l'attitude étrange de sa fiancée, Aurora, qui s'est enfermée dans ses appartements :

He roamed forlornly hither and thither [...] he loitered in the hall [...] but he lingered on the broad staircase [...] as he roamed in and out of the drawing-room [...] far away across some wide ocean of doubt and confusion. (*AF*, 99)

Finalement, il subira le même sort que les autres, troublé par les émotions contradictoires qu'il éprouve pour Aurora. Si les perceptions temporelles deviennent problématiques, cela peut s'expliquer de diverses manières dans l'univers braddonnien.

Dans les récits sensationnalistes étudiés ici, le train est un moyen de transport qui contribue à la perte de repères spatiaux. Moyen de locomotion inévitable pour les protagonistes, il est également une manière de s'enfuir, de parcourir le pays à la recherche des disparus, et parfois aussi de se débarrasser de témoins gênants : Paul renvoie à Londres la femme qui avait la charge de surveiller Mary dans la vieille ferme abandonnée, et conseille à sa sœur et à sa mère de prendre le train pour la capitale. Mais la désorientation est principalement due à une multiplication des déplacements de certains personnages dans les récits. Robert, voyageur invétéré, fait plusieurs fois le trajet en train de Londres, chez lui, à Audley Court

⁷¹ Il est décrit comme celui qui erre : « the wanderer », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 375, 383.

dans l'Essex, chez son oncle ; il sillonne le pays, voyageant de Southampton où habite le père de Helen Maldon, à Portsmouth (Hampshire), Liverpool (Lancashire), Wildernsea. Le lecteur retrouve dans *John Marchmont's Legacy* la même activité frénétique et la même mobilité physique avec Edward Arundel quand il se lance à la recherche de Mary : il se rend successivement et rapidement à Londres, à Winchester, à Reading, à Dangerfield, puis de nouveau à Londres, avant de retourner à son point de départ dans le Lincolnshire, façon ironique peut-être de signaler que les déplacements dans l'univers braddonien ne sont pas toujours synonymes de progression. De plus, ces constantes références aux trains, aux heures de départ et d'arrivée contribuent paradoxalement à brouiller la compréhension du lecteur. En effet, les horaires donnés ne sont jamais les mêmes et les personnages empruntent des trains toujours différents pour se rendre à une même destination : Mary prend le 05h50 pour Euston Square tandis qu'Edward prend le 15h15. Les gares d'arrivée de Londres sont elles aussi multiples, comme autant de chemins divers dans un univers où les repères spatiaux se brouillent, ce qui fait d'ailleurs songer au guide des horaires de train de l'époque, le fameux Bradshaw. Goulven Guilcher décrit ce document comme une publication exhaustive avec de multiples renvois signalés par une foule de signes cabalistiques, introduisant les passagers dans un « labyrinthe du temps », sortes de « Thésée sans fil d'Ariane »⁷². Ainsi les personnages se déplacent tellement que le lecteur, forcé de les suivre dans leurs pérégrinations, en perd la notion d'espace, un peu comme Edward Arundel qui est temporairement privé de tous ses repères spatio-temporels suite au déraillement du train dans lequel il voyageait. La supériorité de ce nouveau moyen de transport s'affirme lorsque les personnages n'arrivent pas à temps pour prendre leur train, et ce malgré tous leurs efforts, comme Edward, au chapitre XVI de *John Marchmont's Legacy*, qui arrive trop tard à la gare de Paddington pour monter à bord du train à destination de Marlingforg.

Tout comme les voyageurs subissent une temporalité qu'ils ne peuvent dominer, les passagers sont aussi victimes d'accidents de train, de collisions, ironiquement dus à des horaires non respectés. L'année 1861 notamment a été marquée par le terrible accident de Clayton où trois trains prévus à plusieurs minutes d'intervalle se sont percutés, faisant des dizaines de blessés et marquant profondément les esprits. Les passagers victimes d'accidents furent en proie à de réels traumatismes et à de nouvelles pathologies évoquées dès 1862 dans *The Lancet*. A cause du train, les angoisses se multiplient, celle d'être en retard, d'être victime d'un accident ou d'une collision aussi spectaculaire que celle de Clayton. Ce n'est donc pas

⁷² Goulven Guilcher. « La restructuration du temps par les chemins de fer : le Railway Time ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2000, n°53, p. 68.

surprenant si, lorsque le train est évoqué dans les romans à sensation, c'est surtout à l'accident que l'on pense :

[...] that rabid, rushing express, which does the journey in a quarter of time, but occasionally topples over a bank, or rides pickaback upon a luggage train, in its fiery impetuosity. (AF, 217)

L'arrivée du chemin de fer a donc bouleversé les repères spatiaux traditionnels ; les campagnes ont été ainsi profondément dénaturées pour poser les rails, l'espace anglais tout entier a été métamorphosé, ce qui a conduit parfois à une totale désorientation pour les Victoriens du milieu du XIX^e siècle⁷³. En effet, le train a été un facteur de profonds changements par la modification des perceptions spatiales, les distances elles-mêmes apparaissant modifiées, les trajets étant moins longs que par le passé. Mais la notion de temporalité a elle aussi été complètement modifiée par l'arrivée du chemin de fer et le passage obligatoire de nombreuses heures locales à une seule heure officielle, un horaire uniformisé et national, appelé le « Railway Time », adopté en 1854 par la plupart des compagnies anglaises et écossaises. Mettant en place une sorte d'accélération artificielle du temps, le chemin de fer a fait rentrer les passagers dans une nouvelle ère, celle de la modernité caractérisée par la vitesse, impressionnante pour l'époque, de ces machines infernales.

Le rapprochement entre les « sensation novels » et le chemin de fer est valable à plus d'un titre. Tout d'abord le train était lui aussi vu comme une « sensation », un phénomène troublant, sorte de symbole d'un progrès technologique effrayant et incontrôlable. Ensuite, certains craignaient autant de prendre le train que d'ouvrir les pages de ces romans. Trajets et lecture n'étaient pas sans effet sur le système nerveux des passagers ou des lecteurs qui étaient parfois les deux en même temps. Dans *Victorian Sensation*, James Secord établit un lien entre les voyages en train et la lecture d'ouvrages tels que les romans à sensation :

It was feared that readers' emotions were being heightened by gripping narratives (*Vestiges* among them), at the same time that their bodies were being jostled and shaken in carriages packed with members of both sexes. The result could spell nervous collapse or the suspension of moral judgement⁷⁴.

⁷³ C'est dans *The Doctor's Wife* que le narrateur fait brièvement allusion à cette transformation du paysage rural et urbain suite à la mise en place des voies ferrées : « I dare say that railways have cut the neighbourhood all to pieces by this time, and that Mr Sleaford's house has been sold by auction in the form of old bricks », M.E. Braddon. *The Doctor's Wife*. Oxford : Oxford University Press, 1998, p. 16-17.

⁷⁴ James A. Secord. *Victorian Sensation. The Extraordinary Publication, Reception, and Secret Authorship of Vestiges of the Natural History of Creation*. Chicago, Londres : Chicago university Press, 2000, p. 28.

Ainsi les troubles physiques subis par les passagers seraient à mettre en parallèle avec le flou soi-disant suscité chez le lectorat de ces récits accessibles à tous les voyageurs, grâce aux éditions bon marché appelées les « yellowbacks » vendues dans les magasins W.H. Smith dès 1855. Richard Altick affirme même dans *The English Common Reader* que les lecteurs de cette époque avaient les yeux rivés sur le roman à sensation *Lady Audley's Secret*⁷⁵ ou le quotidien *The Times*. Ces « railways novels », ces récits de hall de gare, avaient la forme suivante :

[...] a book roughly 17.5 by 12.2 centimeters, covered often in yellow-glazed boards, carrying an illustration (frequently of a rather racy sort, on the front cover and commonly a picture-based advertisement on the back)⁷⁶.

Le lecteur se retrouverait alors dans la même situation que le passager d'un train des années 1860, malmené par le texte braddonien, captivant et troublant, provisoirement plongé dans un flou non seulement spatial, mais aussi temporel.

Chapitre 2. Le flou temporel

Les personnages sont à l'image d'Archibald Floyd qui, dans *Aurora Floyd*, attend sa fille partie en promenade avec son palefrenier et qui a du mal à voir l'heure indiquée par sa montre⁷⁷. La mesure du temps ne semble plus être la même dans l'univers braddonien où les protagonistes voient leurs perceptions temporelles bouleversées, tout comme le lecteur voit la chronologie des récits se fissurer en raison de multiples ellipses narratives.

2.1 Des perceptions temporelles bouleversées

La temporalité des récits de Miss Braddon est tout d'abord caractérisée par une certaine incertitude, à l'image du narrateur qui, à la première page de *Aurora Floyd*, semble

⁷⁵ « Every passenger train of the hundreds that roared down the rails in the course of a single day carried a cargo of readers, their eyes fixed on *Lady Audley's Secret* or *The Times* », Richard Altick. *The English Common Reader*. Columbus : Ohio State University Press, 1963, 1998, p. 89.

⁷⁶ Simon Eliot. « The Business of Victorian Publishing », in David Deirdre (ed). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002, p. 51.

⁷⁷ « [...] the figures on the dial-plate barely distinguishable in the twilight », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 22.

hésiter entre l'automne et le mois d'août⁷⁸, hésitation légitime du fait de la répétition du même son en anglais au début des deux termes « August » et « Autumn ». Cette confusion des saisons se manifeste également dans *John Marchmont's Legacy*, lors du mariage d'Edward et Mary, célébré secrètement un matin automnal du mois d'août⁷⁹. Lorsque l'été prend les couleurs de l'automne, les personnages perdent toute notion temporelle stable et ne savent plus à quel moment (saisons ou mois) les événements se déroulent. John Mellish, confronté au comportement énigmatique d'Aurora, ne sait plus s'il est en janvier ou en juin : « I doubt if he knew whether the month was January or June » (AF, 173). Le flou s'installe dans les récits sensationnalistes, se manifestant par un dérèglement des instruments de mesure. Montres ou horloges sont très souvent arrêtées, voire endommagées, comme celles vendues dans la boutique près de l'appartement où loge Bourdon à Paris et où le temps semble perpétuellement déréglé :

[...] impossible watches with cracked enamel dials and crippled hands that pointed to hours whose last movements had passed away for half a century. [...] poor broken-down clocks [...] indifferently telling the wrong time to generations of lodgers. (EV, 361)

Au chapitre XLI de *John Marchmont's Legacy*, la montre de Paul Marchmont s'est arrêtée⁸⁰ ; celle de Mrs Lennard dans *Eleanor's Victory* indique 5h30 alors qu'il n'est en réalité que 2h30, un peu comme l'horloge déréglée de Audley Court⁸¹ qui n'est pas là pour donner l'heure avec précision, mais pour placer la temporalité du roman sous le signe de l'imprécis, du vague, de l'incertain : le lecteur n'a jamais l'heure exacte car il manque toujours les minutes. Parfois encore, les heures ne correspondent pas d'une page à l'autre, comme au chapitre XVI de *John Marchmont's Legacy* : lorsque Edward part à la recherche de Mary, il est dix heures passées page 178 et, une page plus loin, il est environ neuf heures et vingt minutes. Le lecteur s'interroge : s'agit-il d'une erreur ou d'une volonté de l'auteur ? Toujours est-il que l'effet immédiat est la perte de repères temporels dans un univers sans logique stable ou prévisible.

⁷⁸ « Autumn's red finger has been lightly laid upon the foliage [...]] but the grandeur of an August sunset blazes upon the peaceful landscape », *ibid.*, p. 5.

⁷⁹ « [...] on a cloudy and autumnal August morning », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 185.

⁸⁰ « By Mr Marchmont's chronometer it was ten minutes past seven o'clock; but the watch had been unwound upon the previous night, and had run down », *ibid.*, p. 451.

⁸¹ « [...] a stupid bewildering clock, which had only one hand, and which jumped straight from one hour to the next », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 1. L'horloge de la cuisine des Sleaford elle aussi n'indique pas la bonne heure, trois heures alors qu'il est seulement onze heures du matin. M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 34.

En outre, il est peut-être possible d'établir un parallèle entre le traitement de la temporalité chez Miss Braddon, ce flottement temporel, et la conception du temps au milieu du XIX^e siècle, conception remise en question par des ouvrages tels que celui de Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection*, publié en 1859. Il sembla alors aux Victoriens que le temps remontait à bien plus longtemps que ce qu'ils avaient pensé jusque-là et leurs repères temporels s'en trouvèrent complètement bouleversés. En effet, le développement de sciences telle la géologie transforma l'idée traditionnelle d'un temps mesurable et quantifiable en un temps dépassant toute mesure⁸² ; ceci pourrait expliquer la perception temporelle perturbée de certains personnages comme Robert qui a du mal à saisir la réalité de l'écoulement du temps :

His mind was beginning to grow confused upon the point of time. It seemed to him months since he had lost sight of George Talboys. It was so difficult to believe that it was less than 48 hours ago. (LAS, 95, je souligne)

Ce sont quasiment les mêmes termes qui sont employés par Edward lors de la disparition de Mary :

[...] to have multiplied a hundred-fold the lapse of time. It seemed as if he had already spent half a lifetime in his search after John Marchmont's lost daughter. (JML, 268, je souligne)

Mrs Maloney, la logeuse de Robert à Fig-tree Court dans *Lady Audley's Secret*, est incapable de lui dire combien de temps elle a laissé le serrurier tout seul dans la chambre :

But Mrs. Maloney could not give a plain answer. It might have been 10 minutes; though she didn't think it was as much. It might have been a quarter of an hour; but she was sure it wasn't more. It didn't seem to her more than five minutes. (LAS, 148, je souligne)

C'est le même discours qui est employé par John Mellish, le mari d'Aurora, lorsqu'il a du mal à évaluer le temps qui s'est écoulé depuis sa dernière rencontre avec Samuel Prodder, le témoin du crime :

But in the terrible confusion of his mind, he could not remember exactly when it was that he had last seen the sailor. It might have been only 5 minutes before; it might have been a quarter of an hour. John's ideas of time were annihilated [...] it seemed to him as if he had been standing here for hours. (AF, 304, je souligne)

La multiplication des modaux, « could », « might », et des contradictions dans les discours des personnages, « though », « but », évoquent très bien cette absence de repères temporels

⁸² « [...] the immeasurability of time », Robin Gilmour. *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature*. Londres, New York : Longman, 1996, p. 25.

précis. Pour Mary, les seuls repères dont elle disposait lors de sa séquestration étaient les saisons : l'hiver (*JML*, 440- 441), le printemps (*JML*, 443), l'été et l'automne (*JML*, 444). Les personnages ont donc du mal à évaluer correctement le passage du temps. Edward ne sait pas exactement depuis combien de temps il est malade (deux ou trois mois). Un voyage qu'il juge interminable a été, en fait, assez rapide. Il essaie désespérément d'altérer le rythme du temps en regardant perpétuellement sa montre ou les horaires des trains. Chez Olivia Marchmont, les premiers signes de folie se manifestent par la perte de ses facultés à mesurer le temps et il lui semble que toutes les montres retardent : lorsque son esprit se brouille, sa perception temporelle s'en trouve perturbée. Tous ces éléments contribuent ainsi à la création au sein du récit d'une dislocation de la temporalité qui reflète une expérience beaucoup plus vaste, celle de la découverte d'une nouvelle conception du temps que l'on a désormais du mal à compter et à saisir, comme lorsque l'on détruit le mécanisme d'une montre en la jetant violemment au sol⁸³. Les personnages sont à l'image des Victoriens, déstabilisés et désorientés dans un monde en changement.

La temporalité chez Braddon est d'autant plus marquée par le flou que, d'une part, l'avenir est constamment considéré comme incertain et que, d'autre part, le passé obsède les esprits. C'est ainsi qu'Isabel Sleaford décrit sa situation dans *The Doctor's Wife* :

Behind her there was a past that she dred not look back upon or remember; before her lay the unknown future wrapped in mysterious shadow, grand by reason of its obscurity. (*TDW*, 75)

Ainsi l'avenir est associé à l'obscurité et à l'incertitude du fait des adjectifs qui sont le plus souvent employés pour le décrire « blank », « unknown », « dim » ou « dismal »⁸⁴. Les pères de famille (John Marchmont, Hubert Arundel) sont inquiets pour l'avenir de leur fille, se demandant ce qu'il leur arrivera lorsqu'ils ne seront plus là. C'est dans *John Marchmont's Legacy* que le lecteur trouve plusieurs illustrations des différentes attitudes possibles face au changement : Mary rêve d'un avenir heureux à Marchmont Towers mais ne peut l'envisager qu'en transposant à l'identique dans sa future demeure le quartier de Londres où elle habite ainsi que ses commerçants (épiciers, boucher, crémier). Son père, John, lorsqu'il en devient le nouveau propriétaire, refuse tout bouleversement, refus symbolisé par la constante

⁸³ « [...] we shatter the mechanism of a watch when we let it fall violently on the ground », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 216.

⁸⁴ M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 33, 91, 101, 128, 148, 110. « [...] the blank uncertainty of an unknown future », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 359.

répétition des adjectifs et des adverbes « still » et « same »⁸⁵. Tout doit rester à l'identique car face au changement, synonyme de bouleversement, mieux vaut l'immobilisme, garant d'une certaine stabilité. En réaction au modernisme industriel et scientifique qui brouillait les schémas traditionnels, le passé apparaissait comme harmonieux et stable face à un futur bien incertain. Le passé se substitue alors au présent ou à l'avenir comme source d'angoisse. Les personnages des romans semblent hantés par ce passé et c'est un sentiment de nostalgie qui prévaut : Mary Marchmont compare les réceptions données à Marchmont Towers aux soirées à Oakley Street où les discussions étaient plus gaies et animées. C'est là qu'elle se réfugie quand elle s'enfuit de Marchmont Towers à la fin du chapitre XIV. Hubert Arundel se tourne constamment avec regret⁸⁶ vers cette période révolue qu'il aimerait retrouver car elle est associée à la fortune qu'il a totalement dilapidée dans sa jeunesse. Les souvenirs prennent le pas sur les projets d'avenir : Edward renonce à une brillante carrière militaire pour se murer dans l'image de sa femme disparue⁸⁷. Il n'arrive pas à oublier sa première épouse qui hante sa mémoire. Même quand il est sur le point d'épouser Belinda Lawford, il ne peut chasser cette image de son esprit⁸⁸. La seule lumière qu'il accepte désormais est celle de la vengeance qui ne lui offre cependant qu'une vie stérile, sans but à atteindre, ni tâche à accomplir⁸⁹. Hantés par le passé, les récits braddonniens semblent eux aussi complètement se dérégler, parasités par les fréquentes ellipses narratives, symptômes du secret.

2.2 Ellipses narratives

Ce schéma du flou temporel revient de manière récurrente dans les différents récits, tous structurés autour d'ellipses narratives, comparables à des trous dans le tissu textuel. Selon Shlomith Rimmon-Kennan dans *Narrative Fiction*, une ellipse est une stratégie textuelle

⁸⁵ « [...] the same hours, the same customs, the same inflexible routine », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p.110.

⁸⁶ « [...] that bitterly regretted past, looking yearningly backward », *ibid.*, p. 7, 66.

⁸⁷ Son refus se symbolise une fois de plus par un rejet de la lumière et un enfermement dans l'obscurité : « Edward shut out the new light which had dawned upon his life, and withdrew in the darkness [...] the mournful shadow of her face is more precious to me than the brightest reality », *ibid.*, p. 320, 333.

⁸⁸ [...] the same hand plucks me back, and chains me to the past [...] his mind wandered away to that childish bride [...] wandered back [...] the haunting shadow of the past was with him », *ibid.*, p. 388, 390, 391, 421.

⁸⁹ « [...] no duty to perform, no task to achieve [...] a purposeless life », *ibid.*, p. 345, 381.

caractérisée par une accélération de la narration⁹⁰. Cette définition appelle d'emblée un premier constat : l'ellipse serait symptomatique d'un dérèglement temporel car il n'y a plus adéquation entre le nombre de pages lues et les événements rapportés. Le récit s'emballe en quelque sorte ou saute des étapes laissant seulement au lecteur un vide à combler, ce que Laurent Bury qualifie de « blanc, un manque, sorte de trou noir [...] secret correspondant à un abîme temporel ouvert dans l'existence de l'héroïne »⁹¹. Si l'on analyse la temporalité dans les romans à l'étude ici, une première remarque s'impose : dans chaque récit, le flou temporel repose sur un mystère central créé en partie par une ellipse narrative⁹². Ainsi, le chapitre IX, Volume I, de *Lady Audley's Secret* comporte un vide temporel d'une heure et demie, qui correspond au temps écoulé entre la dernière fois où George Talboys a été aperçu et la réapparition de Lady Audley ; le personnage central, Robert, n'a de cesse de combler ce vide en reconstituant l'emploi du temps de George pour élucider le mystère de sa disparition. Dans *Aurora Floyd*, l'ellipse centrale dure quatorze mois, entre les mois de juin 1856 et d'août 1857, durée correspondant à l'absence d'Aurora de Felden Woods, la demeure familiale. Tout au long du récit, les personnages vont à leur tour se retrouver confrontés au secret de ce blanc narratif dont l'héroïne n'aime guère parler. Dans *Eleanor's Victory*, le vide textuel correspond au laps de temps écoulé entre le moment où George quitte sa fille pour suivre les deux inconnus devant le théâtre de la Porte Saint Martin et la découverte de son corps à la morgue le lendemain matin par Richard. Ce qui s'est passé entre-temps constitue le mystère auquel les protagonistes sont confrontés. Finalement, dans *John Marchmont's Legacy*, l'ellipse principale sur laquelle repose tout le mystère du roman se situe entre les chapitres XIX (se terminant le 15 août 1848) et XX (commençant en novembre de la même année) : entre ces deux dates, trois mois se sont écoulés à propos desquels le lecteur apprend peu de chose si ce n'est qu'Edward Arundel était dans le coma et que sa jeune épouse Mary a disparu. Un véritable phénomène d'identification est établi entre le lecteur et Edward, confrontés à cette ellipse temporelle, à cette disparition inexpliquée. A partir de ce moment, ils font tous deux l'expérience du flou, du mystère et de l'incertain, jusqu'à la réapparition de

⁹⁰ « [...] maximum speed when zero textual space corresponds to the same story duration », Shlomith Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres, New York : Routledge, 1983, p. 53.

⁹¹ Laurent Bury. « 'As Clear as mud' : Transparence et offuscation chez Mary Elizabeth Braddon », in *Le Secret*. Bernadette Bertrandias (ed). Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal. Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, p. 73.

⁹² *The Doctor's Wife* fait figure d'exception car l'ellipse du chapitre V, volume III, ne joue pas un rôle central dans l'intrigue, mais ne fait qu'introduire la thématique du mystère. En revanche, Isabel Gilbert reçoit une lettre d'un mystérieux inconnu qui lui demande de la rejoindre à l'auberge. C'est ce rendez-vous secret qui n'est pas narré. M.E. Braddon, *TDW, op. cit.*, p. 319.

Mary au chapitre XXXIX intitulé « Mary's Story ». Ellipse narrative et secret sont liés dans la mesure où ils contribuent tous les deux à la création du mystère : le trou temporel contribue au flou temporel.

Ce flou temporel est en général renforcé par le recours à ce que l'on pourrait appeler des ellipses périphériques ou secondaires qui contribuent à accentuer le mystère central. Tout d'abord, il arrive que des conversations essentielles à la compréhension des événements soient tronquées. Il en manque soit la fin, soit le début, comme au chapitre XVIII de *Aurora Floyd* : James a une vive discussion avec Aurora, mais le lecteur ne peut entendre leurs propos que lorsque celle-ci ouvre la fenêtre. De ce fait, il manque une partie des répliques, ce qui laisse le soin au lecteur de déduire le sens général de cette conversation en fonction des répliques finales : James réclame de l'argent à Aurora qui le menace de se faire déshériter. Très souvent les conversations entre les personnages sont gardées secrètes, non retranscrites par le narrateur : celle entre Aurora et un inconnu devant l'horloger au chapitre VII de *Aurora Floyd*, celle entre Paul et sa soeur au chapitre XXXV de *John Marchmont's Legacy*⁹³, celle entre Phoebe et Lucy Audley au chapitre VII, volume I, de *Lady Audley's Secret*, ou finalement celle qui dure dix minutes entre le médecin Mosgrave (muet comme une tombe pourrait-on dire) et Lady Audley au chapitre V, volume III du même roman. Tous ces dialogues passés sous silence matérialisent une rétention d'informations au niveau de la parole et ne font que renforcer l'impression de flou temporel. Très clairement délimitée dans le temps par des dates précises données par le narrateur, l'ellipse temporelle centrale de *Aurora Floyd* est de surcroît encadrée par deux autres ellipses narratives, l'une avant le départ d'Aurora et l'autre à son retour chez elle en Angleterre. Dans chaque cas, le lecteur se retrouve devant une porte close qui lui interdit d'entendre une conversation restée secrète entre Aurora et son père, ce qui amplifie le mystère central créé par l'ellipse principale des quatorze mois. Cette « stratégie de l'ellipse et de l'évitement »⁹⁴ comme la qualifie Laurent Bury, est très utile au narrateur pour cacher des informations connues de certains personnages, créant ainsi un effet d'attente et de suspense : au chapitre XVII de *Aurora Floyd*, l'héroïne lit la lettre envoyée par James Conyers sans permettre au lecteur d'en connaître la teneur ; de même au chapitre XX, le 'Softy' lit le document caché dans la doublure du gilet de James Conyers mais là encore, une ellipse temporelle empêche le lecteur d'accéder à ces

⁹³ Cette conversation est partiellement rapportée en discours direct, mais le lecteur reste toujours confronté au mystère car le narrateur ne donne pas la raison pour laquelle ces deux là complotent pour se débarrasser du docteur Weston. M.E. Braddon, *JML, op. cit.*, p. 394.

⁹⁴ Laurent Bury. « Dire ou ne pas dire le crime dans les romans de Mrs Braddon ». *Cahiers victoriens et édouardiens*. n°55, avril 2002, p. 233.

informations alors que le personnage, lui, les connaît et comprend tout désormais⁹⁵. Silences, non-dits et secrets prédominant, et l'énigme n'est en général résolue que lorsque le vide temporel est comblé. C'est quand les circonstances du mystère sont éclaircies et que l'emploi du temps est reconstitué que le flou temporel se résorbe enfin : George Vane s'est donné la mort après avoir perdu l'argent destiné à payer l'éducation de sa fille, en jouant aux cartes avec Launcelot Darrell qui a triché pour dépouiller le vieil homme. Aurora s'est enfuie du pensionnat de la rue Saint-Dominique pour épouser le palefrenier de son père. Lucy Audley a rencontré George dans le jardin et l'a poussé dans le puits. Le lecteur peut alors reconstituer les faits et gestes des protagonistes au comportement énigmatique, car les emplois du temps deviennent clairs et complets. Mais, paradoxalement, c'est cette clarté chronologique qui contribue malgré tout à un flottement temporel.

2.3 La temporalité qui crée le flou

En effet dans les récits étudiés ici, les repères temporels ne manquent pas. Des dates sont données pour des événements importants comme les mariages, celui d'Eleanor et Gilbert Monckton célébré une belle matinée de septembre (*EV*, 184), ou celui de Laura et Launcelot initialement fixé au 15 mars (*EV*, 213). Les compléments circonstanciels de temps sont présents dans presque chaque chapitre⁹⁶. Certes ces repères marquent une progression temporelle avec les mois et les années qui passent, progression renforcée par le rappel fréquent de l'âge des personnages : dans *John Marchmont's Legacy*, Mary a huit ans au chapitre II, neuf ans au chapitre IV, treize ans au chapitre V, dix-sept ans au chapitre XIII, dix-huit au chapitre XIV. Edward a dix-sept ans au début du roman, dix-huit ans au chapitre IV en 1840, vingt-sept ans au chapitre XVIII. Mais l'âge donné par le narrateur au chapitre VI, en 1843 (vingt-quatre ans), ne correspond pas au nombre d'années écoulées et contredit

⁹⁵ « I know it all [...] I can put it all together now [...] and make out the meaning of it ». M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 252.

⁹⁶ « [...] upon this same August evening » (chp. II, Vol. I. p. 15), « [...] the same August sun » (chp. III, Vol. I, p. 24), « [...] so the anniversary of that 30th of August came round for the first time » (chp. VIII, Vol. I, p. 50), « sharp October winds » (chp. XIV, Vol. I, p. 105), « [...] late in November » (chp. XV, Vol. I, p. 110), « London January » (chp. VII, Vol. II, p. 211), « this bleak March evening » (chp. XIII, Vol. II, p. 294), « the long wail of the March wind » (chp. IV, Vol. III, p. 369). M.E. Braddon, *LAS, op. cit.*

« [...] on the 29th of December , in the year 1838 » (chp. I, Vol. I, p. 18), « [...] in the year one thousand eight hundred and forty » (chp. IV, Vol. I, p. 37), « [...] on the 2nd of February » (chp. IV, Vol. I, p. 39), « July » (chp. VI, Vol. I, p. 54), « early September » (chp. VII, Vol. I, p. 70), « November » (chp. VIII, Vol. I, p.82), « August 15th » (chp. XIX, Vol. I, p. 224), M.E. Braddon, *JML, op. cit.*

ce que dit Edward lui-même au chapitre VII (vingt-et-un ans). Est-ce là une erreur ou un signe de la volonté de l'auteur de créer un flou temporel ?

Ce qui frappe surtout à la lecture de tels récits, c'est le fait qu'une temporalité claire ne permette pas de résorber le flou. En effet les repères temporels ne servent absolument pas à résoudre les mystères qui restent entiers malgré les précisions chronologiques apportées. Dans *Aurora Floyd*, le fait d'avoir les dates précises du départ d'Aurora pour la France, le 14 juin 1856, ne dissipe pas le mystère des événements qui s'y sont déroulés. Une des rares dates données au lecteur est celle du 2 juillet 1856 (*AF*, 325), date du certificat de mariage d'Aurora et James Conyers. Ce document, preuve légale de la bigamie d'Aurora, fournit un mobile à celle-ci, provoquant la stupeur de John Mellish et faisant peser les soupçons du meurtre de Conyers sur son épouse. Ce repère temporel clair ne met en aucun cas fin au mystère du meurtre du palefrenier, il provoque au contraire plus de doutes qu'il n'apporte de réponses. Le lecteur de *Eleanor's Victory* connaît dès le départ la date précise de la mort de George Vane, survenue la nuit du 11 août (*EV*, 68), mais ce n'est pas cette date qui permettra de résoudre le mystère de son suicide et de l'identité des joueurs de cartes. Dans *Lady Audley's Secret*, la seule date précise, 1861, n'apparaît qu'à la fin du roman (*LAS*, 446) lorsque le voile des secrets a enfin été levé. De même, dans *John Marchmont's Legacy*, c'est au moment où la temporalité est la plus précise avec deux dates certaines, le mercredi 17 octobre 1848, le jour où Mary a été vue vivante pour la dernière fois et le 20 octobre de la même année, date à laquelle l'affiche annonçant sa disparition a été posée, que le mystère est le plus épais. Cette date marque le début de l'énigme de la disparition de Mary, qu'Edward recherche par tous les moyens. Cette chronologie claire et régulière n'est donc d'aucune aide. En présence de repères temporels inutiles, certains personnages tels que Robert Audley vont tâcher de rétablir leur propre chronologie afin de dissiper le flou temporel ; c'est ce qu'il tente de faire, au chapitre XIII, volume I, en reconstituant l'enchaînement des événements⁹⁷. Mais cela ne l'aide guère, car même le fait de savoir précisément le jour où George a disparu, le 7 septembre (*LAS*, 118), et l'heure précise à laquelle il a été vu vivant pour la dernière fois, à deux heures de l'après-midi (*LAS*, 169), ne lui permet pas de résoudre le mystère de la disparition de son ami. Par conséquent, c'est paradoxalement une temporalité claire et précise qui contribue au flou pour des personnages et un lectorat qui ont du mal à trouver leurs repères.

⁹⁷ « I shall draw up a record of all that has occurred between our going down to Essex tonight, beginning at the very beginning », M.E., Braddon. *LAS*, *op. cit.*, p. 99.

Ainsi, dans ces romans, le traitement temporel est étroitement lié aux notions de flou et de clarté : lorsque la vie des personnages s'écoule paisiblement, les repères temporels sont réguliers et précis⁹⁸. Mais dès qu'un événement vient troubler cet ordre (comme par exemple l'arrivée de James Conyers et le secret de ses relations passées avec Aurora), les termes positifs utilisés jusqu'alors comme « bright », « mild », « soft » se font plus rares, jusqu'à disparaître complètement parfois. Face au mystère du meurtre de James Conyers, la temporalité semble même stagner, le mois d'août traînant en longueur comme s'il n'allait jamais se terminer⁹⁹. Dans *Lady Audley's Secret*, les repères temporels sont très souvent accompagnés d'adjectifs à connotation négative : « dull December, and blustering March, and showering April, and dark November weather » (*LAS*, 203). Certes les saisons évoquées sont liées à ces adjectifs plutôt dépréciatifs, car il fait très fréquemment froid à cette époque de l'année, mais c'est surtout l'absence de termes positifs pour les autres mois qui donnent cette impression étrange. Dans *John Marchmont's Legacy*, on remarque une association perpétuelle et paradoxale de la temporalité et du flou, car les repères temporels sont très fréquemment accolés à des adjectifs associés à l'obscurité ou à la faible luminosité¹⁰⁰. Il arrive parfois que la temporalité se brouille du fait de l'endroit précis où se trouvent les protagonistes. Ainsi, dans *Eleanor's Victory*, Paris est le lieu où le père d'Eleanor a mis fin à ses jours et où le mystère a surgi. C'est aussi la ville où les signes temporels perdent de leur valeur, où le temps ne correspond plus à la saison¹⁰¹. C'est un univers où l'étranger (le Britannique) perd ses repères et où cette impression d'étrangeté se double d'un flou identitaire.

Chapitre 3. Flou identitaire

L'univers braddonien est peuplé de personnages secrets, ambivalents et étranges dont la stabilité identitaire est remise en question. En effet ils portent parfois tant de masques

⁹⁸ Les mois se succèdent alors de manière très régulière : « September » (chapitre III, vol. I, p. 26), « October » (chapitre V, vol. I, p. 49), « November » (chapitre VI, vol. I, p. 65), « [...] in that bright December weather » (chapitre VII, vol. I, p. 80), « [...] upon the front of March [...] the mild April weather [...] the soft May moonlight » (chapitre X, vol. I, p. 114, 118). M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*

⁹⁹ « Thus the long August day wore itself out », *ibid.*, p. 447.

¹⁰⁰ « A certain dark winter's night [...] bleak January day [...] in the dark November days [...] in the dusky November twilight [...] the grey November fog [...] a dreary evening in January [...] the misty October sky [...] the dismal November weather [...] this dark November night [...] a pale November mist », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 5, 40, 82, 89, 92, 103, 113, 128, 235, 259.

¹⁰¹ « April was fast melting into May [...] until the mind of the insular-bred stranger grew confused as to the succession of the months », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 352.

différents en guise d'identité qu'ils ne savent même plus qui ils sont vraiment, laissant ainsi planer le doute sur leur véritable nature. Comme le rappelait Freud :

« L'un des stratagèmes les plus sûrs pour provoquer aisément par des récits des effets d'inquiétante étrangeté, écrit Jentsch, consiste donc à laisser le lecteur dans le *flou* [je mets en italique] quant à savoir, s'il a affaire, à propos d'un personnage déterminé, à une personne ou par exemple à un automate, et ce de telle sorte que cette incertitude ne s'inscrive pas directement au foyer de son attention, afin qu'il ne soit pas amené à examiner et à tirer la chose aussitôt au clair [...] »¹⁰².

Miss Braddon, quant à elle, place ses lecteurs dans le flou en utilisant en premier lieu une technique, certes peu originale, mais récurrente dans les romans à sensation, celle du suspense créé principalement par l'entrée en scène différée de certains protagonistes.

3.1 Des entrées retardées

Afin d'accentuer cette première impression de mystère, Miss Braddon utilise une stratégie du retardement pour décrire les personnages. Ainsi, les individus annoncés par les titres des chapitres sont rarement directement décrits. Dans *John Marchmont's Legacy*, le premier chapitre, intitulé « The Man with the Banner », s'ouvre sur la présentation d'Edward Arundel qui n'est pas la personne attendue, celle-ci étant John Marchmont, qui lui n'apparaît pas avant la page 10. En outre, l'histoire d'Edward, promise au lecteur à trois reprises, est constamment retardée par des digressions sur le théâtre, la vie de Laura et Hubert Arundel, avant de véritablement commencer. La technique narrative de ces quatre premières pages illustre parfaitement la stratégie d'écriture de tout le roman, qui consiste à faire des détours afin d'atteindre un but bien précis : placer le lecteur en position d'attente jusqu'au dénouement final. Il en va de même pour Mary Marchmont dont l'arrivée est annoncée par le titre du chapitre II « Little Mary », mais retardée de deux pages. L'identité de Gilbert Monckton, dans *Eleanor's Victory*, n'est confirmée que quelques pages après le début du chapitre XII. Dans *Lady Audley's Secret*, la description de Lucy n'arrive qu'après les quatre premières pages du chapitre I, Volume I, intitulé « Lucy », consacrées à l'évocation du domaine de Audley Court.

Les protagonistes braddonniens sont tout d'abord nommés avant d'être décrits physiquement, stratégie narrative dont le but est de retarder le dévoilement du personnage et donc, de créer un sentiment d'impatience et d'attente chez le lecteur. Parfois, l'annonce du

¹⁰² Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 224.

nom du personnage est suivie d'une description physique qui précède l'identification effective faite par le narrateur ou par un autre personnage. De ce fait, la voix narrative se concentre toujours dans un premier temps sur les traits physiques insolites ou singuliers des protagonistes : le teint très pâle de la domestique et confidente de Lady Audley, Phoebe Marks, le peu de bagages d'Eleanor sur le bateau qui l'emmène en France, sa jupe trop courte pour son âge (incertain lui aussi) dans *Eleanor's Victory*. De plus, le nom précis de l'héroïne n'est donné que plus loin, en deux fois, « Miss Vane » (EV, 4) et « Eleanor » (EV, 6). De manière similaire, au début du chapitre II, volume I de *Lady Audley's Secret*, George Talboys est d'abord entendu, puis vu, c'est-à-dire décrit physiquement, avant d'être identifié. C'est une fois encore symptomatique de cette technique qui consiste à retarder le dévoilement de l'identité d'un personnage. Il est intéressant ici de mettre en relation ce retardement opéré dans le processus de révélation identitaire avec la pratique de l'anonymat ou de la dénomination de l'auteur par un autre titre encore très présente au milieu du XIX^e siècle. En effet, en 1860, sur l'ensemble des ouvrages de fiction ayant fait l'objet d'une critique littéraire dans *The Athenaeum*, 20% étaient encore anonymes, et 20% étaient présentés comme écrits par l'auteur d'un autre roman¹⁰³, plaçant critiques et lecteurs dans l'incertitude quant à l'identité réelle de l'écrivain en question.

Paradoxalement, ce sont pour les personnages les plus énigmatiques que les descriptions physiques sont les plus précises. Ainsi celle de Lady Audley couvre plusieurs pages, mais la protagoniste n'en reste pas moins une énigme jusqu'à sa propre confession. Le visage d'Aurora est scruté par tous ceux qui l'entourent, mais l'héroïne cache un secret lourd de conséquences. Ces descriptions physiques ne sont guère surprenantes si l'on replace ces récits dans un contexte scientifique où la physiognomonie était à la mode. Selon Jeanne Fahnestock, cette pseudo-science a été introduite en Angleterre par l'ouvrage d'Alexander Walker publié en 1834 et intitulé *Physiognomy Founded on Physiology*, puis redécouverte entre 1840 et 1870 grâce aux traductions des essais du suisse Johann Kaspar Lavater par Thomas Holcroft¹⁰⁴. Ces théories tentaient d'établir des correspondances systématiques entre les traits du visage et la personnalité de l'individu. De nombreux articles, à l'exemple de celui intitulé « On Physiomy » de E.S. Dallas publié en octobre 1861 dans le *Cornhill Magazine*, ont rendu cette science respectable, la faisant connaître du grand public. Ainsi peuvent

¹⁰³ Ellen Miller Casey. « Edging Women Out?: Reviews of Women Novelists in *The Athenaeum*, 1860-1900 ». *Victorian Studies*, vol. 36, hiver 1996, p. 155.

¹⁰⁴ Jeanne Fahnestock. « The Heroine of Irregular Features: Physiognomy and Conventions of Heroine Description ». *Victorian Studies*, vol. 24, printemps 1981, n°3, p. 325-350.

s'expliquer les nombreuses indications textuelles données sur des caractéristiques physiques telles que la forme du visage, la taille du front, le dessin du nez avant de révéler le nom du personnage, détails qui sont en fait autant d'indications au lecteur averti quant au possible caractère des individus ainsi décrits. C'est le cas dans *Aurora Floyd* pour Eliza Prodder, créature inconnue qui devient la femme d'Archibald Floyd, et dont l'aspect physique extérieur laisse planer le doute sur son intégrité :

[...] the Kentish damsels scrupulously ignored Eliza's wonderful eyes, and were sternly critical with regard to her low forehead, doubtful nose, and rather wide mouth. (AF, 8)

Le cas de Paul Marchmont est encore plus significatif car il est tout d'abord mentionné par John Marchmont lui-même au chapitre III de *John Marchmont's Legacy*, décrit comme un homme dangereux qui serait prêt à tout pour s'emparer de la fortune de Mary. Plus tard, après l'avoir annoncé dans le titre du chapitre XII, le narrateur retarde encore son entrée de sept pages, ce qui ne fait qu'accroître le mystère autour de ce personnage dont on parle tout le temps mais qu'on ne voit pas. Il est intéressant d'établir un parallèle ici entre *John Marchmont's Legacy* et *Uncle Silas*, écrit par Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) et publié en 1864, car cette même stratégie du retardement est utilisée, consistant à parler de ce fameux et mystérieux Oncle Silas avant de le faire entrer en scène¹⁰⁵. Parfois, c'est même l'identité de nouveaux personnages qui est retardée, comme au début du chapitre XVII de *John Marchmont's Legacy* où des visiteurs sont annoncés à Olivia, présentés dans un premier temps par les indéfinis « some » et « a », mais dont les noms ne sont divulgués que quatre pages plus loin, Mr et Mrs Weston, beau-frère et sœur de Paul Marchmont. Leur entrée en scène est calquée sur celle de Paul Marchmont : annonce de nouveaux personnages, carte de visite apportée sur un plateau, entrée finale, tout ceci d'une manière très théâtrale afin de ménager le suspense et de retarder l'arrivée des protagonistes dans l'espace diégétique. Cet effet d'attente accroît l'impression de mystère. Flou et identité sont donc intimement liés. En différant l'entrée en scène de certains personnages d'une à plusieurs pages, Miss Braddon place son lecteur dans l'incertitude. Celui-ci se retrouve tel un spectateur ne pouvant qu'émettre de douteuses hypothèses quant au contenu de l'intrigue et à l'identité des

¹⁰⁵ Les allusions au personnage sont nombreuses : le narrateur évoque notamment le scandale de sa possible implication dans la mort inexplicquée d'un de ses hôtes, Mr Charke. L'héroïne, Maud, s' imagine le vrai Oncle Silas à partir d'un portrait. Elle le rencontre finalement en chair et en os au chapitre XXXII, mais celui-ci reste encore une énigme : « I had seen him; but he was still an enigma [...] He was still a mystery and a vision », Joseph Sheridan Le Fanu. *Uncle Silas*. 1864. Oxford : Oxford University Press, 1981, p. 194.

protagonistes. Ce flou identitaire trouve une manifestation supplémentaire dans le secret des origines des personnages qui peuplent les récits sensationnalistes.

3.2 Des origines floues et des vies peuplées de mystères

L'identité est très fréquemment caractérisée par le flou, l'incertain, voire l'ambigu. En effet, le passé de bon nombre d'héroïnes braddonniennes porte le sceau du secret. Dans *Eleanor's Victory*, le nom des vrais parents de Laura Mason, la pupille de Gilbert Monckton, est caché jusqu'au chapitre LIII. Isabel Sleaford, dans *The Doctor's Wife*, ne veut surtout pas évoquer un passé honteux et fait tout pour dissimuler son nom de jeune fille (*TDW*, 104). Dans *Aurora Floyd*, les origines d'Eliza Prodder, la mère d'Aurora, restent dans un premier temps mystérieuses, dissimulées à sa propre fille, qui ignore presque tout de l'histoire de sa mère (*AF*, 20). De ce personnage décrit par Laurence Talairach-Vielmas comme « une surface brouillée sur laquelle convergent des secrets »¹⁰⁶, personne n'a de certitudes et différentes versions à propos de son existence passée cohabitent : « she was an actress [...] she was some poor itinerant performer [...] sometimes they said that she was an equestrian » (*AF*, 9, 8). L'utilisation de la tournure impersonnelle (they said) et des indéfinis (an, some) suggère le mystère de celle qui serait peut être « une ouvrière trouvée pieds nus dans des rues boueuses de Manchester, une vagabonde exhibant un cochon dressé, une écuyère sautant de cerceau en cerceau »¹⁰⁷. Le voile ne sera d'ailleurs levé pour le lecteur qu'à la page 14 (chapitre I) avec l'histoire de la rencontre entre Eliza Prodder et Archibald Floyd. C'est encore le mystère qui caractérise Mrs Powell, la dame de compagnie d'Aurora, dont le passé est marqué par une vague histoire d'héritage non légué à son défunt mari (*AF*, 51). Les origines de l'héroïne de *Lady Audley's Secret*, Lucy Graham, sont une énigme supplémentaire à laquelle Robert est confronté en tentant de reconstituer la vie de sa tante par alliance. Ici, la technique narrative est basée sur un paradoxe : le lecteur dispose d'une description physique très précise de Lady Audley (yeux bleus, cheveux blonds...). Ses portraits de milady hantent la demeure de Audley Court, mais sa véritable identité reste cachée et floue, son âge et ses origines mystérieuses :

¹⁰⁶ Laurence Talairach-Vielmas. « Aux marches du théâtre : Affiches sensationnelles et posters énigmatiques dans *Aurora Floyd* de M.E. Braddon ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2004, n°59, p. 150.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 151.

No one knew anything of her except that she came in answer to an advertisement which Mr. Dawson, the surgeon, had inserted in the *Times*. [...] Nobody knew exactly her age but she looked little more than 20.
(LAS, 5, 7)

Dès le premier volume de *Lady Audley's Secret*, ce mystère est renforcé par son étrange conduite, ainsi que le décalage qui existe entre ses multiples talents (elle sait jouer du piano, peindre...) et son bien maigre salaire. Les questions se multiplient. Très rapidement, le lecteur identifie Lady Audley à une créature secrète, ce qu'elle confesse en partie à haute voix à la fin du chapitre I :

« No more dependence, no more drudgery, no more humiliation, » she said ; « every trace of the old life melted away—every clue to identity buried and forgotten—except these, except these. » (LAS, 12)

Ce flou des origines trouve ensuite une seconde manifestation dans l'absence récurrente de la figure maternelle. Ainsi, les protagonistes braddonniennes sont la plupart du temps des orphelines, ayant perdu leur mère très tôt : Mary Marchmont, Helen Talboys, Olivia Arundel, Eleanor Vane, Laura Mason (à qui l'on fait croire qu'elle est orpheline), Isabel Sleaford. La disparition de la mère laisse un vide, un manque, car cette absence implique dans tous les cas un apprentissage incomplet, imparfait, inadapté, voire inapproprié : Eleanor rejoint son père à Paris, où elle doit achever son éducation après avoir passé trois ans dans une école à Brixton. Mais le narrateur fait très souvent remarquer les lacunes et les manques dus à l'absence d'une présence maternelle pour superviser ses études. Cependant, lorsque des figures maternelles de substitution sont réinsérées, comme Olivia Arundel Marchmont, la belle-mère de Mary dans *John Marchmont's Legacy*, le vide n'est pas comblé ; au contraire, il est remplacé par la rigidité et l'intransigeance d'une méthode d'enseignement qui écarte avant toute chose des lectures sentimentales jugées impropres pour une jeune fille et une future héritière. Dans le cas d'Isabel Sleaford, l'héroïne de *The Doctor's Wife*, il n'y a personne non plus pour encadrer son éducation. Celle qu'elle a reçue à l'école de quartier est bien superficielle et ne lui sert pas beaucoup. Elle ne sait en effet ni coudre ni cuisiner, qualités pourtant essentielles pour une femme victorienne appartenant à la petite bourgeoisie. Le comportement d'Aurora Floyd illustre, quant à lui, les dérives causées par le manque d'influence maternelle, car son éducation, ou sa non-éducation diront certains, conduit au développement d'un caractère plus indépendant, plus affirmé que ce que préconisaient les codes sociaux d'alors : Aurora, rebelle à toute éducation, n'agit que selon ses désirs sans respecter l'autorité paternelle. C'est le terme de « motherless »¹⁰⁸ qui est

¹⁰⁸ M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 45, 104, 117, 342, 353.

employé pour décrire la jeune femme chaque fois que l'accent est mis sur cette mauvaise éducation, ce déséquilibre causé indirectement par l'absence de ce guide victorien qu'était la mère, jugée responsable du développement moral de ses enfants.

Mais le passé n'est pas le seul élément marqué par le mystère, la vie quotidienne des héroïnes est elle aussi peuplée de secrets, ce qui contribue à créer une véritable atmosphère de « secrétude »¹⁰⁹ : Olivia et sa passion secrète pour son cousin Edward, Lady Audley et l'objet mystérieux caché autour de son cou que le narrateur décrit (anneau entouré de papier) sans en expliquer la signification¹¹⁰. L'emploi répété de déterminants indéfinis, « a », « some », suggère l'incertitude qui plane sur le passé de ces femmes :

He could not dispossess himself of a vague idea that there was some mystery in the girl's life; some secret known only to herself and her father, some one spot upon the history of the past which cast a shadow on the present. (AF, 62)

A ce moment de l'intrigue de *Aurora Floyd*, Talbot Busltrode hésite encore à demander Aurora en mariage. Il a la vague impression qu'un secret bien cache l'empêche de véritablement franchir le pas. Les façons d'agir des protagonistes féminines braddonniennes suscitent le doute quant à leurs intentions. Ces femmes dissimulent leurs souvenirs dans des meubles : Lady Audley enferme dans un tiroir les objets liés à sa première identité, un chausson de nouveau-né et une mèche de cheveux, au chapitre III, vol. I. Le corps se fait même enveloppe charnelle qui permet de voiler un secret, parfois enfoui sous d'amples robes ou à l'intérieur d'un vêtement, comme la doublure du gilet de James Conyers où celui-ci cache son certificat de mariage, seule preuve de la bigamie d'Aurora.

Miss Braddon maîtrise avec succès la meilleure technique narrative qui soit pour évoquer cette atmosphère mystérieuse et ce flou identitaire, la focalisation externe¹¹¹, procédé permettant de limiter l'accès aux pensées des personnages qui ne sont décrits que de l'extérieur. Dans *Aurora Floyd*, l'héroïne reste une énigme pour son père qui est incapable de

¹⁰⁹ Terme créé par Laurent Bury. « 'As Clear as mud': Transparence et offuscation chez Mary Elizabeth Braddon », *op. cit.* p. 70.

¹¹⁰ « [...] but whatever the trinket was, she always kept it hidden under her dress [...] it was a ring wrapped in an oblong piece of paper », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 9, 12.

¹¹¹ « [...] phenomenon of fictional point of view, where the author limits his narrative to an external view of a character achieving an effect of 'enstrangement' by denying himself knowledge of what is inside the character's mind ». Geoffrey N. Leech, Michael H. Short. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres, New York : Longman, 1981, p. 176.

sonder ce que cache sa fille adorée dont il scrute le beau visage¹¹². De même, Olivia Arundel, dans *John Marchmont's Legacy*, demeure elle aussi un mystère pour son père :

What was it? What was the dreadful secret which transformed this woman? He tormented himself perpetually with this question [...] in his ignorance of his daughter's secrets. (*JML*, 356-357)

C'est l'emploi constant de tournures interrogatives ou négatives qui suggère cette impression de mystère impénétrable. Le lecteur se retrouve alors dans la même position que Sir Michael dans *Lady Audley's Secret*, lorsque celui-ci demande Lucy Graham en mariage, incapable de savoir avec certitude ce que pense la jeune femme. Ce n'est que quand son secret est dévoilé ou sur le point de l'être que le narrateur emploie une technique de focalisation interne. Cette héroïne nous est présentée en détail dès le premier chapitre par de multiples descriptions physiques qui soulignent avant tout sa beauté, sa grâce, sa gentillesse, sa joie de vivre, autant de raisons qui font que tous l'admirent et l'aiment, des petits aux grands, du bedeau au vicaire, du messager au domestique (*LAS*, 6). La longue énumération de tous ceux qui ont succombé à son charme rend le personnage suspect ; « trop beau pour être vrai » pourrait-on dire, d'autant plus que beauté et grâce sont souvent assimilées à de la magie. Cette femme aux allures angéliques, adulée de tous, tient en effet plus de la magicienne envoûtante¹¹³ que de l'ange passif. Ce personnage-clé, sorte d'incarnation du secret, détient physiquement les clefs de Audley Court, objet métonymique du contrôle du domaine, qu'elle a prises à sa belle-fille, Alicia. C'est encore elle qui verrouille la porte ouvrant sur ses appartements lorsqu'elle s'en va au chapitre VII, vol. I., attitude qu'elle répète en interdisant l'accès à son passé et aux nombreux secrets qui lui sont associés (celui de son identité, de ses origines et de la disparition de George). Les personnages se retrouvent bloqués derrière la porte fermée de ses appartements, tout comme le lecteur est plongé dans un récit caractérisé par un recours constant à la focalisation externe qui lui interdit dans un premier temps de pénétrer les secrets de Lady Audley. A l'exception de Phoebe Marks, Lucy ne se confie à personne et reste longtemps une énigme pour tout le monde, tout comme Olivia Arundel Marchmont, elle aussi figure emblématique du secret dans *John Marchmont Legacy*. Lavinia, la sœur de Paul Marchmont, envoyée en quelque sorte en reconnaissance par son frère pour découvrir ce que cache Olivia, essaie d'en savoir plus et se heurte à un secret qui, selon Edward, repose

¹¹² « The banker's most watchful care could not fathom the womanly mystery », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 121.

¹¹³ « For you see Miss Lucy Graham was blessed with the magic power of fascination by which a woman can charm with a word or intoxicate with a smile », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 6.

au fond d'un trou profond, sombre et insondable¹¹⁴. Olivia est semblable à un être vampirique qui craint la lumière du soleil, car cela révélerait au grand jour ce qu'elle cache. Par conséquent, le lecteur tente en permanence de faire sauter les verrous et de percer les mystères, mais dissiper ce flou est d'autant plus difficile qu'il est étroitement lié à la notion d'identité.

Le flou identitaire braddonien se manifeste fréquemment par le biais de descriptions physiques qui oscillent entre lumière et obscurité, comme c'est le cas pour la première apparition de James Conyers, au chapitre XVIII de *Aurora Floyd* : « His face sometimes lightened by the low lessening rays, sometimes darkened by the shadows of the leaves above his head » (AF, 180). Le rythme binaire, créé par la répétition de « sometimes » évoque très clairement cette alternance entre clarté et obscurité, révélant le côté ambigu et mystérieux de ce personnage qui, en fin de compte, cache une nature maléfique sous des apparences trompeuses. Un autre protagoniste caractérisé par cette même duplicité est, sans nul doute, Paul Marchmont, qui est décrit de la manière suivante au chapitre XII de *John Marchmont's Legacy* : « The red light full upon his face [...] the pale greyish eyes were shaded by long brown lashes » (JML, 119). La coexistence de l'ombre et de la lumière place ce personnage sous le signe de l'incertain, incertitude matérialisée par la difficulté à savoir exactement son âge du fait de ses cheveux déjà blancs. Le lecteur qui, dans un premier temps, n'a pas accès à ses pensées, se pose de multiples questions¹¹⁵. Même si graduellement le masque tombe et la réalité machiavélique de Paul se révèle au lecteur au chapitre XXVIII, le mystère reste entier un long moment. Ce maître dans l'art de la dissimulation cache ses sentiments tout en soutirant les secrets des autres pour mieux les manipuler : il réussit ainsi à percer celui d'Olivia, puis il s'en sert pour faire d'elle sa complice dans la disparition de Mary.

Finalement, cette ambiguïté identitaire trouve une illustration supplémentaire dans une autre parution de *Lady Audley's Secret*. Après sa première publication sérielle dans *Robin Goodfellow* et *The Sixpenny Magazine* en 1861 et 1862, le roman a été publié en trois volumes, puis de nouveau en feuilleton dans *The London Journal* en 1863. Andrew King a analysé les illustrations qui accompagnèrent cette nouvelle publication dans son article « Sympathy as Subversion ». De cette analyse, il a tiré le constat suivant : ces illustrations semblent

¹¹⁴ « [...] at the bottom of a black depth which the impetuous soldier did not care to fathom », M.E. Braddon, *JML, op. cit.*, p. 347.

¹¹⁵ « What was the emotion which had now blanched his cheek ? », *ibid.*, p. 123.

caractérisées par une certaine confusion¹¹⁶. Lady Audley y est tantôt représentée comme une femme abandonnée par son mari (Annexe D), tantôt comme femme arrogante et fière (Annexe E). Robert et George apparaissent sous des traits différents d'une image à l'autre (avec ou sans barbe) ce qui les rend difficilement reconnaissables. Robert qui devrait apparaître comme un persécuteur, ressemble plutôt à une sorte de héros qui a sauvé l'honneur de la famille Audley. Ceci semble donc illustrer la problématique du flou identitaire car il est difficile, par le biais de ces illustrations, de cerner les personnages et leur vraie nature. Andrew King interprète ce flou comme une indication des difficultés rencontrées à l'époque par les lecteurs et lectrices¹¹⁷. Une autre hypothèse pourrait expliquer cette instabilité iconographique : il s'agirait plutôt d'un symptôme d'une ambiguïté identitaire et morale inhérente à l'univers romanesque braddonien où la nature des protagonistes n'est pas toujours simple ou unique, en particulier lorsqu'il s'agit de figures féminines.

3.3 Flou et identité féminine

Les personnages féminins ont tous en commun un problème identitaire qui se reflète dans la thématique omniprésente du secret.

3.3.1 Secret et féminin

Le secret est le leitmotiv qui régit la vie des héroïnes. Les figures féminines deviennent le véritable noyau herméneutique d'un récit où chaque protagoniste semble en posséder au moins un : Olivia et sa passion secrète, Eleanor et le secret de sa vengeance¹¹⁸, Isabel et le mystérieux passé criminel de son père condamné pour faux et usage de faux. Aurora cache aussi en quelque sorte un squelette dans un placard, pour reprendre l'expression couramment utilisée à l'époque victorienne : « Aurora kept her skeleton in the same quiet corner, and no one saw the grim skull, or heard the rattle of dry bones. » (AF, 118). Même sa cousine, Lucy Floyd, l'ange au foyer par excellence, dissimule un secret, c'est

¹¹⁶ « [...] iconographic confusion », Andrew King. « Sympathy as Subversion? Reading *Lady Audley's Secret in the Kitchen* ». *Journal of Victorian Culture*, vol. 7, 2002, n°1, p. 69.

¹¹⁷ « [...] an indication of how difficult s/he [le lecteur de l'époque] found it to read », *loc. cit.*

¹¹⁸ « [...] there is a secret in my life, and that there is a hidden purpose in my mind that sooner or later must be achieved », M.E. Braddon, *EV, op. cit.*, p. 109.

à dire ses sentiments pour Talbot Bulstrode¹¹⁹. Le terme « secret » est lui-même répété de nombreuses fois dans tous les romans, proliférant dans tous les chapitres¹²⁰, montrant combien les personnages sont obsédés par ces mystères, mais aussi à quel point l'identité des protagonistes féminines (Aurora, Eleanor, Olivia, Lucy, et Isabel) est déterminée par ce secret. Dans *Lady Audley's Secret*, la demeure de Audley Court est ainsi particulièrement symbolique du secret féminin, sorte de corollaire à la maîtresse de maison : elle offre une surface lisse mais impénétrable aux yeux extérieurs, cachant l'envers du décor et tous les secrets qui lui sont associés. Dans *Aurora Floyd*, l'héroïne éponyme est le personnage par excellence qui déclenche le trouble et le flou chez les autres : Talbot Bulstrode, tout comme le lecteur, illustre tout à fait l'effet que peut provoquer Aurora sur autrui. Lors de leurs premières rencontres, le mot qui revient le plus fréquemment est « wondering » (AF, 35, 44), car Talbot, rendu perplexe par les cachotteries de la jeune femme, ne peut s'empêcher de s'interroger à son sujet.

Les protagonistes féminines ne semblent pas pouvoir échapper au secret métonymiquement représenté dans leurs descriptions physiques : les voiles tentent de masquer les visages mais trahissent les secrets. Tous les détails de leurs aspects extérieurs exposent ce qu'elles cherchent à cacher. Chez Olivia Arundel, c'est la chevelure qui révèle ce qui devait rester voilé : « Olivia's hair was long and luxuriant; but it was of that dead inky blankness, which is all shadow. It was dark, fathomless, inscrutable, like herself » (JML, 71). A l'image de ses cheveux, Olivia est en fait une créature insondable qui dissimule un lourd secret. Pour *Aurora Floyd*, c'est son visage, où des zones d'ombre apparaissent en permanence, qui laisse là encore supposer la présence d'un secret :

A certain gloomy shade [...] a darkly reflective expression [...] this shadow [...] the dim shadow of trouble that clouded her glorious eyes [...] that gloomy veil which sometimes spread over her handsome face [...] a shadow stole over her face as she spoke. (AF, 27, 34, 44, 52)

Les champs sémantiques du voile, « clouded », « veil », et de l'obscurité, « shadow », évoquent bien l'image d'un écran opaque qui suggère l'illisibilité d'une héroïne dont la réelle nature est inaccessible.

¹¹⁹ c'est pourquoi la même image du squelette est utilisée pour les deux femmes : « She set up an altar for the skeleton, and worshipped at the shrine of her grief », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 78.

¹²⁰ « [...] this woman's secret [...] some secret hidden in Olivia's breast [...] her secret [...] the secret of that woman's life », M.E. Braddon, *JML, op. cit.*, p. 68, 72, 127, 202. « [...] there was some mystery in the girl's life; some secret known only to herself and her father [...] the dark secret of this young creature's brief life [...] a secret [...] the secret of her strange manifestation of emotion [...] this secret [...] to stop away and keep her secret. Her secret! Her father's secret, more likely. What secret could she have had », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 62, 104, 125, 172, 176, 315.

Ce secret féminin qui obsède les personnages masculins vient troubler le récit en contaminant la ponctuation envahie par des tirets et des points d'interrogation, signes typographiques qui matérialisent le secret et la barrière qu'il met en place. Le tiret devient en quelque sorte symbolique de la séparation engendrée par le secret : ce que l'on connaît s'éloigne, devient lointain et étranger lorsque le mystère s'installe. Dans *The Doctor's Wife*, Isabel se rend chez Roland pour lui demander cinquante livres sterling, mais ne peut lui dire à qui est destiné cet argent, le secret se matérialisant textuellement par un tiret¹²¹. Dans *John Marchmont's Legacy*, les propos de Mr Weston, quand il est interrogé au sujet de Mary, disparue, deviennent obscurs car les phrases ne sont plus que des bribes entrecoupées de tirets (douze en seulement sept lignes au chapitre XXVI), comme si ce signe de ponctuation proliférait lorsque le mystère et le flou entraient en scène. Dans *Eleanor's Victory*, l'apparition là encore de multiples tirets, huit en treize lignes (EV, 34) et treize en deux pages (EV, 37-38), coïncident avec le non-dit, matérialisant sur la page ce qui est caché dans le dialogue, comme dans celui entre Launcelot et Monsieur Bourdon où les phrases sont inachevées. Le sens de la conversation échappe complètement à Eleanor (et au lecteur) qui épie les deux compères. De même, quand Gilbert Monckton donne son avis sur Launcelot, personnage efféminé, en émettant des doutes quant à son passé, les tirets réapparaissent : « He is selfish, and shallow, and frivolous, — false, I think, as well. And, more than this, there is a secret in his life [...] and that secret is connected with his Indian experiences » (EV, 126). Ce secret est évoqué à plusieurs reprises, avec des termes quasi identiques, et toujours avec un tiret : « He is selfish, and shallow, and frivolous, false, I think, as well: more than this, he has a secret—a secret connected with his Indian experiences » (EV, 130). La comparaison des deux versions appelle un constat évident : le tiret s'est déplacé de l'adjectif « false » au nom « secret », comme pour mieux symboliser la barrière qu'il représente entre ceux qui savent et ceux qui ignorent.

En outre, le secret féminin est ce qui sépare les époux (Eleanor et Gilbert Monckton, Aurora et John Mellish), envahit le foyer et fait du mariage la scène du secret et du malentendu¹²², lieu où les maris sont toujours séparés de leur épouse par cette ignorance :

He [John Mellish] was now to discover the tortures known only to the husband whose wife is parted from him by that which has more power to sever than any width of land or wide extent of ocean—a *secret* [sic]. (AF, 175).

¹²¹ « who—it is a secret, in fact, and — », M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 329.

¹²² « [...] a state of mutual isolation, secrecy and misunderstanding », Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, *op. cit.*, p. 110.

Cet abîme aussi large qu'un océan n'est autre que le secret du passé d'Aurora qui éloigne les deux époux et forme une barrière presque infranchissable évoquée par le verbe « sever » mis en exergue par les italiques, et symbolisée une fois encore par le signe de ponctuation qu'est le tiret. A la fragmentation syntaxique correspond une fragmentation de la connaissance qui prive les personnages des informations et des codes nécessaires à la compréhension du message. Ceci permet d'établir une comparaison supplémentaire entre personnages et lecteurs car le secret qui brouille la connaissance des premiers, perturbe aussi la lecture et le déchiffrement du récit pour les seconds.

But, clever as Gilbert Monckton was, the mystery of his wife's face was yet beyond his power to read. The pale and thoughtful countenance told nothing to the man who wanted the master key by which alone its expression could be read. (*EV*, 228)

Le rapprochement sémantique entre lecture et compréhension explique alors qu'en brouillant la lecture, secret et ponctuation placent lectorat et protagonistes dans une position assez inconfortable, tels les spectateurs d'une pièce à laquelle ils ne comprennent pas tout¹²³.

Si l'identité féminine est associée au flou, c'est surtout par le biais des sentiments que peuvent éprouver ou provoquer les femmes. L'amour ou la passion sont perpétuellement associés à la folie : les sentiments de Talbot pour Aurora bouleversent toutes ses valeurs et ses croyances. Une même expression est utilisée pour décrire l'effet d'Aurora sur ces deux principaux prétendants, Talbot et John, qui tombent tous les deux amoureux de la jeune femme : « falling over head and ears in love » (*AF*, 55, 61). Ceci suggère que lorsque l'amour entre en jeu, l'on craint toujours que la folie ne soit pas loin. Eliza Prodder Floyd n'est-elle pas particulièrement inquiète quant à l'attitude d'Archibald qui dépense des fortunes pour lui faire plaisir¹²⁴. De plus, les sentiments d'Archibald pour l'actrice auraient pu constituer une raison suffisante pour faire interner le patriarche, comme le remarque le narrateur :

Why did not these people [two Scotch nephews and the old bachelor brother, George Floyd] show a little old spirit—institute a commission of lunacy, and shut their crazy relative in a madhouse? (*AF*, 9)

Dans tous les récits, l'amour ou la passion sont présentés comme des formes de folie. Une multitude de termes sont employés pour décrire les sentiments d'Olivia pour son cousin¹²⁵.

¹²³ « We seem to live in an atmosphere of mystery, which to say the least, is far from agreeable to those who only occupy the position of lookers-on », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 243.

¹²⁴ « —Eliza remonstrated with her new master, fearing that his love had driven him mad, and that this alarming extravagance was the first outburst of insanity », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁵ « [...]madness [...] folly [...] foolish [...] grovelling madness [...] this one folly, this one passion [...] the inconsistency which is the chief attitude of that madness we call love [...] her folly [...] It was a madness, an isolated madness [...] a fatal and foolish love [...] the madness of her youth [...] *that*

Cette folie aliène Olivia qui se retrouve « enchaînée, liée, entravée par son amour pour lui »¹²⁶ : le rythme ternaire vient ici renforcer le côté implacable de cette aliénation qui la condamne à errer sur terre tel un aigle blessé et estropié (*JML*, 117). Inversement, si les héroïnes peuvent parfois succomber à l'amour-folie, ce sont elles qui provoquent le plus souvent le trouble parmi les hommes de leur entourage. Les réactions suscitées par la beauté féminine et ses attributs sont tour à tour comparées à une maladie¹²⁷, à un état d'ébriété¹²⁸, car les charmes féminins ont tous les effets d'un breuvage enivrant pour ceux qui y goûtent. Cette analogie entre beauté féminine et boisson alcoolisée aux effets troublants est développée dans *Aurora Floyd* où l'héroïne est comparée à un élixir indien appelé « bang » qui rend les hommes fous, et auquel Talbot va succomber malgré tous ses efforts :

The beauty of this woman was like the strength of that alcoholic preparation: barbarous, intoxicating, dangerous and maddening [...] freely drinking of that cup of *bang* which she presented [...] He had accepted the cup of *bang* which the siren had offered, and had drained the very drop thereof, and was drunken. (*AF*, 33, 47, 73)

Les protagonistes féminines sont d'autant plus troublantes et enivrantes qu'elles n'offrent pas un visage unique mais plusieurs facettes différentes, voire contradictoires.

3.3.2 Polymorphismes identitaires

L'identité féminine est floue puisqu'elle est difficile à saisir, faite de superpositions d'images, comme les étiquettes qui portent les nombreux noms de Lady Audley (Helen Talboys, Lucy Graham), collées les unes sur les autres sur la carton à chapeau retrouvée par Robert chez Miss Tonks, la logeuse de Lucy Graham. Cette identité est donc floue, impossible à cerner et semble une accumulation de clichés¹²⁹ et d'images parfois antithétiques (ange, magicienne, sorcière, sirène) qui brouillent la lisibilité des personnages féminins. Les femmes braddonniennes sont comparées à plusieurs modèles, ce qui crée une

foolish passion [...] the stormy madness [...] mad and foolish in her fatal passion [...] a foolish fancy [...] my folly [...] weak foolishness ». M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 76, 86, 114, 115, 116, 117, 135, 142, 144, 159, 191, 219. Voir aussi p. 90, 91, 136.

¹²⁶ « [...] chained down, bound, trammelled by her love for him », *ibid.*, p. 117.

¹²⁷ Roland parle de son amour pour Isabel comme d'une maladie dont il ne veut pas être guéri : « [...] what if I have come home because I find my disease is past all cure ! », M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 242. Cette thématique de l'amour-maladie se retrouve dans d'autres romans : « [...] the fatal disease », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 149. « [...] a scourge, and a fever, and a delusion and a snare », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 332.

¹²⁸ « intoxication », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 73, 152.

¹²⁹ Ce qui n'est pas sans rappeler les images composites créées par Francis Galton dans les années 1860. Il superposait de nombreux clichés des différents membres d'une même famille afin de faire la synthèse des caractéristiques physionomistes de cette famille.

nouvelle perspective et une certaine ambiguïté. Ainsi, une même protagoniste pourra être comparée à plusieurs figures illustres ou historiques qui amènent des interprétations divergentes : Isabel est peut-être une Florence Nightingale, figure de sacrifice et de dévotion, ou une « Madame de Laffarge » (*TDW*, 78) condamnée pour le meurtre de son mari en 1840 et graciée par Napoléon. Eleanor est tantôt associée aux figures de sacrifice par le biais d'allusions à la fille de Jephté (père qui fut contraint de sacrifier sa progéniture), à Judith ou encore à Jeanne d'Arc (*EV*, 177) du fait de son courage, mais elle peut être aussi assimilée à une sirène (*EV*, 247) ou à la figure de Némésis (*EV*, 247). Mary, dans *John Marchmont's Legacy*, est aussi marquée par un flou identitaire :

This girl, who seemed as childlike now, in early womanhood, as she had been womanly while she was a child. [...] You should have been so womanly when you were a child and yet you are so childlike now you are a woman. (*JML*, 142, 208)

La structure en chiasme, identique dans les deux phrases, suggère l'enfermement de l'âge adulte par l'enfance dans la première et l'inverse dans la deuxième, montrant bien l'ambiguïté qui caractérise l'identité de Mary. A huit ans, celle qu'Edward appelle Miss Mary n'est ni tout à fait femme, ni tout à fait enfant. Elle est constamment appelée soit « child », soit « woman », parfois même « little lady » (*JML*, 20), « little housekeeper » (*JML*, 22), « the child-woman » (*JML*, 47). Elle agit parfois, non pas comme une enfant¹³⁰, mais comme une femme de vingt ans qui gère le budget et possède toutes les vertus de l'ange au foyer, tandis qu'à d'autres moments, son attitude est très puérile : elle pleure le départ d'Edward pour les Indes et ses rêveries sont encore bien enfantines (*JML*, 21). Chez Lucy Audley, la femme-enfant et la femme fatale ne sont jamais très clairement séparées, évoquant de manière indirecte peut-être un lien entre cette ambiguïté et une préoccupation de Miss Braddon dont le statut légal en tant que femme mariée est longtemps resté dans le flou. En effet, elle a été pendant près de quatorze ans la maîtresse d'un homme et n'a pu devenir son épouse légitime qu'après la mort de la première Mrs Braddon.

Le polymorphisme identitaire trouve également une illustration dans l'impression de fragmentation qui se dégage des descriptions : Lady Audley est tour à tour comparée à plusieurs meurtrières célèbres, historiques ou non telles que Sémiramis, qui assassina son mari, Cléopâtre, qui épousa et tua son demi-frère, Lucrece Borgia ou encore Catherine de Médicis (*LAS*, 296). Elle est aussi décrite telle Pénélope (*LAS*, 118). Cette figure mythologique n'est certes pas une meurtrière, mais est associée à la ruse par le stratagème qu'elle trouva

¹³⁰ « [...] she was no longer a child [...] she is not like a child ». M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 18, 39.

pour tenir ses prétendants à distance, et préserver son statut de femme mariée. Elle est aussi perçue comme une Lady Macbeth ou la reine Guenièvre, deux figures de la trahison féminine et de ses conséquences fatales. Dans *Aurora Floyd*, aucune vision unique ne prime, et de multiples perceptions de l'héroïne apparaissent. Un passage illustre parfaitement cet éclatement de la perception identitaire féminine :

She is like Mrs Nisbett in her zenith of fame and beauty; she is like Cleopatra sailing down the Cydnus; she is like Nell Gwynne selling oranges; she is like Lola Montes giving battle to the Bavarian students; she is like Charlotte Corday with the knife in her hand, standing behind the friend of the people in his bath.

(AF, 47)

C'est la répétition anaphorique de l'expression « she is like » qui suggère la dispersion de l'identité de celle qui est comparée à différentes femmes célèbres pour leurs crimes ou leur comportement hors du commun : Louisa Cranstoun Nibsbett était une actrice célèbre dans les années 1830-1840, Nell Gwynne était la maîtresse de Charles II, Lola Montes fut la maîtresse bigame de Ludwig I de Bavière, exclue du pays en 1848 du fait de sa trop grande influence, Charlotte Corday était elle connue pour avoir poignardé Marat dans sa baignoire pendant le Règne de la Terreur en France¹³¹. A d'autres reprises, l'héroïne sensationnaliste est comparée à Hécate, la déesse grecque de la nuit et gardienne des sorcières (AF, 277), à Sémiramis, impératrice de Nineveh (AF, 67), ou encore à Marie-Antoinette (AF, 86). Mais l'image qui domine est celle de Cléopâtre. Tous les personnages masculins semblent adopter ce point de vue. Même le narrateur se prend au jeu de cette comparaison en décrivant le comportement d'Aurora vis-à-vis de ses invités en ces termes : « with a superb yet affectionate condescension, such as Cleopatra may have had for her handmaidens »¹³².

Cette polysémie identitaire se manifeste encore sous d'autres formes. La couleur des yeux est souvent changeante pour des protagonistes telle Lucy Audley chez qui le regard oscille entre le bleu et le vert :

The winter sunlight [...] lit up the azure of those beautiful eyes, till the colour seemed to flicker and tremble betwixt blue and green, as the opal tints of the sea change upon a summer's day. (LAS, 117)

Le phénomène est le même pour Eleanor Vane dont les yeux gris sont parfois bruns, pourpres ou noirs¹³³. Le rythme ternaire, « sometimes [...], sometimes [...], sometimes »,

¹³¹ M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, note p. 463.

¹³² M.E. Braddon, *ibid.*, p. 271. *Aurora* vue par Talbot, p. 20, 33, 35, 41, 47, 65, mais aussi par John Mellish, « his Cleopatra-like bride », p. 131.

¹³³ « [...] for ever changing, sometimes purple, sometimes brown, sometimes black », M.E. Braddon, *EV, op. cit.*, p. 103.

symbolise ici les différents noms d'emprunts utilisés par Eleanor dans le récit : tout d'abord Miss Vane, puis Miss Vincent, et enfin Miss Villars. Cette multiplicité se retrouve dans la pluralité des identités assumées par Lady Audley dans *Lady Audley's Secret* : Helen Maldon, Madame Talboys, Lucy Graham, Lady Audley, Madame Taylor. Ces noms successifs sont autant de « signe[s] d'un flottement identitaire, lui-même reflet de l'ambiguïté féminine »¹³⁴, polymorphisme suggéré par la forme octogonale de l'antichambre des appartements de Lady Audley. Cette prolifération d'identités se manifeste aussi symboliquement par les nombreux miroirs présents dans le boudoir de Lady Audley qui ne font que renvoyer une multitude d'images d'une seule et même personne (*LAS*, 294). Il s'agit donc peut-être de révéler l'impossibilité de fixer une identité féminine dans une période de redéfinition où « la femme devient subversivement illisible, et se dissimule dans une nouvelle invisibilité liée à son flou sémantique »¹³⁵. Chiara Briganti souligne l'importance de la date 1857 dans *Lady Audley's Secret*¹³⁶ : c'est cette année-là que Helen Maldon se fait passer pour morte et renaît sous une autre identité, celle de Lucy Graham. C'est aussi à cette époque que Mary Elizabeth Braddon monte sur les planches et endosse son nom de scène, Mary Ann Seyton, pseudonyme qu'elle utilisera durant toute sa carrière d'actrice¹³⁷. Les figures féminines sont d'autant plus difficilement identifiables qu'elles sont mobiles, en constante transformation, voire en complète transmutation, d'où le recours à des images parfois traditionnelles, mais qui sont parasitées par d'autres icônes plus troublantes et plus subversives.

L'ange au foyer, première catégorie de ces figures féminines, est incarné par les personnages braddonniens. Des images de pureté et d'angélisme sont à plusieurs reprises associées à Lady Audley, femme-enfant comparée à une madone, dont les boucles blondes forment une pale auréole quand le soleil les éclaire¹³⁸, comme si cette auréole, placée autour de sa tête, la reliait à une figure sainte et pure, évoluant dans un boudoir lui-même qualifié de sanctuaire (*LAS*, 295). Dans *Aurora Floyd*, Lucy Floyd est elle aussi cet ange aux cheveux

¹³⁴ Françoise Dupeyron-Lafay. « Les femmes fatales : sirènes, monstres et criminelles de la fiction victorienne ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2002, n°55, p. 64.

¹³⁵ Laurence Talairach-Vielmas, *Le Secret et le Corps*, *op. cit.*, p. 291.

¹³⁶ Chiara Briganti. « Gothic Maidens and Sensation Women: Lady Audley's Journey from the Ruined Mansion to the Madhouse ». *Victorian Literature and Culture*, vol. 19, 1991, p. 190.

¹³⁷ « Lady Caroline Lascelles » était son pseudonyme pour la littérature populaire à destination des classes ouvrières, « M.E. Braddon » son nom de plume pour les romans à sensation du lectorat bourgeois des bibliothèques de prêt. Jennifer Carnell, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁸ « [...] mak[ing] a pale halo around her head when the sunlight shone through them », « [...] her fair face, surrounded by its bright aureole of golden hair », « [...] leaving them to make a halo round her head in the dim firelight », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 8, 118, 297.

d'or, aussi douce qu'une sainte (AF, 158), qui semble directement sortie du poème de Coventry Patmore (1823-1896), *The Angel in the House*¹³⁹ tel qu'il le décrit dans le prélude « The Rose of the World » du chant IV :

How artless in her very art; / How candid in discourse, how sweet / The concord of her lips and heart; /
How simple and how circumspect; / How subtle and how fancy-free¹⁴⁰;

Le narrateur chante les louanges de la femme idéale, sous les traits de Honoria, passive et soumise, être vertueux dont l'identité reste limitée au cercle domestique. Parmi les attributs vantés de cet ange terrestre figurent la grâce, la douceur, la simplicité, la noblesse et la dévotion. De tels personnages féminins, incarnant cet idéal de passivité et de modestie, abondent dans la littérature victorienne : Esther dans *Bleak House*, Florence Dombey dans *Dombey and Son* (publié entre octobre 1846 et avril 1848) de Charles Dickens, ou encore Ethel May, personnage central de *The Daisy Chain* (1856) de Charlotte Yonge (1823-1901)¹⁴¹, représentent ces valeurs de sacrifice et d'obéissance. Une telle image se retrouvait tout aussi bien dans la première partie de « Of Queen's Gardens » de John Ruskin¹⁴², que dans les livres de conduite de Mrs Sarah Ellis :

For women, whose whole life from the cradle to the grave is one of feeling rather than of action; whose highest duty is so often to suffer and be still; whose deepest enjoyments are all relative; who has nothing, and is nothing, of herself; whose experience if unparticipated, is a total blank¹⁴³;

La femme parfaite était donc une créature modeste et pure, chaste et affable, fragile et délicate, voire passive et immobile. Cet idéal féminin est personnifié dans les récits sensationnalistes comme *Aurora Floyd* : Lucy Floyd s'efface sans émettre la moindre protestation lorsque Talbot demande Aurora en mariage. Eleanor Vane, dans *Eleanor's Victory* est, quant à elle, une sorte de fée du logis, de Cendrillon qui transforme la pauvre

¹³⁹ Ce poème est en fait un récit en vers composé de quatre parties : 1854, *The Betrothal*, 1856, *The Espousals*, 1860, *Faithful for Ever*, 1863, *The Victories of Love*. Linda K. Hughes, Michael Lund. *The Victorian Serial*. Charlottesville, Londres : University Press of Virginia, 1991, p. 17.

¹⁴⁰ Coventry, Patmore. *The Angel in the House* (1854). Prelude: "The Rose of the World," Canto IV, part I, l. 33-37. The Victorian Web, [réf. du 08 août 2004]. Format texte. Disponible sur : <http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/4.html>

¹⁴¹ Ethel renonce à ses études, son temps libre et ses projets de mariage pour prendre la place de sa mère disparue au sein de la famille.

¹⁴² Sorte de discussion sur la nature féminine, ce texte fut donné pour la première fois le 14 décembre 1864 sous la forme d'une conférence, puis publié dans le recueil *Sesame and Lilies. The Two Paths and the King of the Golden River*. 1865. Londres : J.M. Dent and Sons Ltd, 1953.

¹⁴³ Sarah Ellis, *The Daughters of England*, 1842, in Alain Jumeau. *L'Angleterre victorienne. Documents de civilisation britannique du XIX^e siècle*. Paris: Presses universitaires de France, 2001, p. 158. Mrs Ellis a aussi écrit *The Women of England* (1838), *The Wives of England* (1843) et *The Mothers of England* (1843) où elle exposa les principes d'éducation morale et intellectuelle des femmes victorienne.

measure de la Signora en un palais féerique (EV, 83), ange au foyer qui travaille en chantant, plein de joie de vivre et d'entrain, « vitality » étant le mot-clé employé pour caractériser son tempérament (EV, 83). Lucy Audley a l'apparence de cet ange si commun à la fiction victorienne : blondeur angélique, tendre regard bleu, beauté gracile quasi enfantine. Elle semble correspondre à l'idéal féminin très conventionnel énoncé par Talbot Bulstrode dans *Aurora Floyd* :

Talbot Bulstrode's ideal woman was some gentle and feminine creature crowned with an aureole of pale auburn hair; some timid soul with downcast eyes, fringed with golden-tinted lashes; some shrinking being, as pale and prim as the mediaeval saints in his pre-Raphaelite engravings, spotless as his own white robes, excelling in woman graces and accomplishments, but only exhibiting them in the narrow circle of the home. (AF, 40)

Pour lui, et selon l'idéologie normative de la société victorienne, la femme est un ange incarné, un être pur caractérisé par une âme irréprochable (AF, 31). Cette créature idéale doit donc être sans tache, blanche, immaculée, possédant de surcroît des qualités hors du commun telles que l'honnêteté, l'honneur, la loyauté et le désintéressement¹⁴⁴.

Cependant, la figure de l'ange braddonien est troublée, parasitée. L'idéal est brouillé faisant resurgir une fois de plus la notion de flou identitaire. Prenons tout d'abord un exemple extradiégétique de ce parasitage identitaire avec le tableau utilisé comme illustration de la page de couverture de *Aurora Floyd* dans la collection Oxford University Press : *The Shrewd Tamed* de Edwin Landseer (1802-1873), présenté à l'Académie Royale en 1861 (Annexe F). Ce tableau, analysé par Lynda Nead dans *Myths of sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*, représente un cheval de race couché sur la paille et une jeune femme inclinée contre ce cheval, habillée en cavalière. Cette image a créé la controverse en suscitant à l'époque une multitude d'opinions contradictoires allant de la condamnation sans appel à une admiration hésitante¹⁴⁵, à l'image de l'article publié dans *The Times*, le 4 mai 1861 où l'on pouvait lire : « For horses read husbands, and the picture is a provocation to rebellion addressed to the whole sex »¹⁴⁶.

Ce brouillage de la lecture (du texte ou du tableau) se retrouve ensuite au niveau diégétique car la pureté de l'ange est troublée par des figures très ambivalentes, en premier

¹⁴⁴ « Fearless truth, a sense of honour keen as his own, loyalty of purpose, unselfishness, a soul untainted by the petty baseness of daily life [...] », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 31. Mais comme Talbot ne peut se détacher de cette image idéalisée, il lui est impossible de trouver la femme parfaite, ce qui explique son célibat à trente-deux ans passés.

¹⁴⁵ « [...] outright condemnation [...] hesitant admiration », Lynda Nead, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁶ *The Times*, 4 mai 1861, p. 12, *in ibid*, p. 60.

lieu, celle de la magicienne. Le pouvoir féminin est presque toujours associé à l'émotion qu'il suscite chez les hommes. Les héroïnes braddonniennes fascinent, d'où l'importance du regard que certains personnages masculins ont du mal à soutenir tellement il est aveuglant :

You rarely, in looking at her face, could go beyond these eyes and teeth ; for they so dazzled and blinded you that they defied you to criticize the doubtful little nose [...] painfully dazzling to look upon, intoxicatingly brilliant to behold. (AF, 20, 33)

Ces femmes éblouissent car elles aveuglent physiquement et moralement. Eliza Prodder est une créature envoûtante, comparée à Circé (AF, 8), remarquée pour son étrange pouvoir de fascination qu'elle partage avec d'autres héroïnes comme Lady Audley, dans *Lady Audley's Secret*, dont les charmes exercent une sorte d'attraction magnétique, comme autant d'envoûtements auxquels de nombreuses personnes succombent. Aimée et appréciée de tous, Lucy Audley semble une enchantresse sous le charme¹⁴⁷ de laquelle tout le monde tombe. Dans *Aurora Floyd*, l'héroïne éponyme apprivoise les êtres humains et les animaux qui l'entourent ; elle captive les ramoneurs, les commerçants, les domestiques de Mellish Park, ainsi que le narrateur qui déclare : « I lose myself when I try to describe the feminine intoxications, the wonderful fascination exercised by this dark-eyed siren » (AF, 132), comme si ce pouvoir d'attraction était inhérent à la nature féminine.

Mais, chez Braddon, l'image traditionnelle de la magicienne est parasitée par celle de la sorcière car, comme le dit le narrateur une fois encore dans *Aurora Floyd* : « the fascination of her manner was almost akin to sorcery in its power over simple people » (AF, 132). Un être magique et bénéfique devient une figure ensorceleuse, presque dangereuse à l'image de Lady Audley en train de servir le thé, activité domestique qui semble pourtant s'apparenter à de la sorcellerie¹⁴⁸. Celles qui étaient encensées telles des divinités deviennent des sorcières¹⁴⁹, passées maîtresses dans l'art d'envoûter ceux qui les entourent. Une lecture attentive des passages de description des héroïnes révèle une prédominance des termes tels que « witcheries » (LAS, 275) et « bewitch » sous de multiples formes, verbales (LAS, 103, 184, 352), adjectivales (LAS, 293, 309, 252, 350), et adverbiales (LAS, 262, 292). Le texte semble ainsi envahi par les sorts jetés par ces personnages.

¹⁴⁷ M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.* « Charm » revient sous diverses formes verbales, p. 6, 184, ou nominales, p. 5, 6, 52, 114.

¹⁴⁸ « The most feminine and most domestic of all occupations imparts a magic harmony to her every movement, a witchery to her every glance », *ibid.*, p. 222.

¹⁴⁹ Roland Lansdell compare Isabel à une sorcière car il a succombé au charme de son regard : « [...] the witchery of her dark eyes », M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 344.

Une autre créature mystérieuse et dangereuse est associée aux héroïnes braddonniennes : celle de la sirène. Eleanor est qualifiée de « sorcière de la mer » (EV, 247) par Richard car elle a su ensorceler le secrétaire du bureau maritime pour lui soutirer des informations. Aurora est une sirène aux yeux noirs (AF, 47, 75, 132). Helen Maldon a enchanté George Talboys lors de leur première rencontre près d'une jetée et tente de le faire disparaître en le poussant dans un puits, un peu à la manière des sirènes qui attiraient les bateaux près des côtes pour qu'ils s'échouent et qu'elles dévorent les survivants. La sirène n'est-elle pas la créature qui envoûte de son chant tout comme Lady Audley, sorte d'enchanteuse, qui endort son mari en jouant du piano (LAS, 87). Celle-ci, sorte de sirène à la chevelure d'ambre (LAS, 283), apparaît aussi sous les traits de cette figure mythologique dans le rêve de Robert Audley qui la voit ainsi :

As the hurrying waves rolled nearer and nearer to the stately mansion, the sleeper saw a pale, stary face looking out the silvery foam, and knew that it was my lady, transformed into a mermaid, beckoning his uncle to destruction. (LAS, 246)

La figure de la sirène révèle parfaitement cette ambiguïté identitaire féminine, car c'est un être en quelque sorte double, mi-femme, mi-poisson, avec une partie visible, un visage magnifique, et une partie cachée, une hideuse queue de poisson :

She was of course powerless to love; good for nothing but to wreath her white arms and flash the dark splendour of her eyes for weak man's destruction; fit for nothing but to float in her dark beauty above the waves that concealed the bleached bones of her victims. (AF, 152)

A la partie belle et enchanteuse du regard correspond, sous la surface, l'horrible réalité des cadavres des victimes. Il est intéressant de remarquer que cette image de la sirène était déjà présente dans la littérature avant Miss Braddon, comme dans *Vanity Fair* de William Thackeray (1811-1863), publié en 1848, où le narrateur décrivait Becky Sharp de la même manière, sirène ensorceleuse qui cachait sa queue monstrueuse sous la surface de l'eau :

In describing this siren, singing and smiling, coaxing and cajoling, the author, with modest pride, asks his readers all around, has he once forgottent the laws of politeness, and showed the monster's hideous tail above water? No! Those who like may peep down under the waves that are pretty transparent, and see it writhing and twirling, diabolically hideous and slimy, flapping amongst bones, or circling around corpses; but above the water line, I ask, has not everything been proper, agreeable, and decorous¹⁵⁰.

¹⁵⁰ William Thackeray. *Vanity Fair*. 1848. New York, Londres : W.W. Norton & Company, 1994, p. 637-638.

Les deux protagonistes (Becky Sharp et Lady Audley) sont alors perçues par les hommes qui les voient comme deux aventurières¹⁵¹ prêtes à tout pour arriver à leurs fins. Ces personnages qui brouillent les repères par leur chant envoûtant¹⁵² sont difficiles à cerner et à représenter comme l'affirmait un critique de l'époque à propos du personnage de Lady Audley :

It is not easy to represent a woman in such a position, or with a character capable of such acts; to combine so much beauty with so much deformity; to depict the lovely woman with the fishy extremities¹⁵³.

La figure de la sirène est donc ambivalente car elle révèle une créature hybride, à la fois belle et bestiale, être de la métamorphose au pouvoir mortifère.

S'il est particulièrement difficile de saisir l'identité des êtres féminins dans l'univers sensationnaliste, c'est qu'elle est en perpétuelle mutation, capable de transformations. Ainsi Aurora, vue par John, passe de la sirène à Méduse :

[...] her masses of ebon hair uncoiled and falling about her shoulders in serpentine tresses, that looked like shining blue-snakes released from poor Medusa's head to make their escape amidst the folds of her garments. (AF, 271)

Ces créatures sont maintenant actives et exercent leur mystérieux pouvoir de séduction sur les individus qui les entourent. Comme l'explique Nina Auerbach dans *Woman and the Demon*, la sirène est capable de se métamorphoser, de cacher sa nature démoniaque et meurtrière sous le masque de l'ange séducteur qui attire les hommes à elle. Cette dualité se révèle dans le fameux portrait de Milady que Miss Braddon attribue au peintre préraphaélite, William Holman Hunt (1827-1910), et dont Alicia dit : « *We have never seen my lady look as she does in that picture; but I think that she could look so* » (LAS, 71-72). En effet, c'est cette potentialité qui frappe le plus dans la nouvelle vision que le narrateur nous livre de Lady Audley :

It was so like and so unlike; it was as if you had burned strange-coloured fires before my lady's face, and by their influence brought out new lines and new expressions never seen in it before. The perfection of feature, the brilliancy of colouring, were there; but I suppose the painter had copied quaint mediaeval monstrosities until his brain had grown bewildered, for my lady, in his portrait, had something of the aspect of a beautiful fiend.

¹⁵¹ « [...] adventuresses », Merryn Williams. *Women in the English Novel. 1800-1900*. Londres : Macmillan press, 1985, p. 34-39.

¹⁵² « the spell of the siren », M.E. Braddon, AF, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵³ « *Lady Audley's Secret* ». *The Times*, mardi 18 novembre 1863, n°24406, col. C, p. 4.

Selon Françoise Dupeyron-Lafay, ce portrait « fait office de révélateur psychologique, [...] devenant instrument de vérité et miroir prophétique d'une Lady Audley potentielle se transformant en démon »¹⁵⁴. « Le démon sous l'ange », c'est ce que semble ainsi suggérer le portrait par l'expression oxymoronique « beautiful fiend » qui fait co-exister deux champs sémantiques. Il peut être intéressant ici d'établir un parallèle entre Lydia Gwilt, la figure féminine centrale de *Armadale* (1866) de Wilkie Collins et Lady Audley, même si le roman de Collins a été écrit et publié en feuilletons, entre novembre 1864 et juin 1866, dans *The Cornhill*, soit plus de cinq ans après *Lady Audley's Secret*. Les expressions oxymoroniques utilisées pour parler de Lady Audley telles que « his beautiful foe (...) an implacable fiend [...] beautiful devil » (LAS, 274, 391), sont les mêmes que lorsque Lydia déclare être, au chapitre 14 du volume II : « a fiend in human shape »¹⁵⁵. Chris Willis dans son article « Braddon and Burne-Jones: The Original of Lady Audley's Pre-Raphaelite Portrait? » établissait une comparaison entre le portrait de Lady Audley dans le roman, et le tableau de Sir Edward Burne-Jones (1833-1896) intitulé *Sidonia von Bork* et exposé en 1860-1861 (Annexe G). Les deux personnages possèdent des traits physiques communs : une chevelure aux reflets dorés et marron décrite par le narrateur comme celle dépeinte sur le tableau, une même expression du visage, inquiétante et troublante. Le rapprochement semble d'autant plus pertinent si l'on se penche sur le personnage de Sidonia : c'était une sorcière aux traits angéliques qui utilisait ses charmes pour séduire les hommes et les faire tomber dans ses filets. Ces personnages à double facette incarnent encore une fois une dichotomie particulièrement troublante à une époque où la phrénologie pensait qu'il y avait une adéquation totale entre traits physiques et personnalité¹⁵⁶.

Cette dualité est d'autant plus frappante qu'elle se distingue d'autres récits tels que *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1816-1855), publié en 1847, où la dualité ange-monstre était clairement partagée entre deux personnages différents, Jane et Bertha. Ici, ange et démon sont véritablement les deux facettes d'une même identité, comme celle dépeinte bien plus tard par Robert Louis Stevenson dans *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). La

¹⁵⁴ Françoise Dupeyron-Lafay, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁵ Collins Wilkie. *Armadale*. 1866. Londres : Zodiac, 1975, vol. 3, chapitre XIV « Miss Gwilt's Diary », p. 405.

¹⁵⁶ Cette science était fondée sur la théorie très populaire à l'époque que l'étude des caractéristiques du crâne permettaient de révéler le caractère d'une personne. La phrénologie est mentionnée dans *The Doctor's Wife* lorsque le narrateur tente d'expliquer le caractère de Roland Lansdell à partir des traits de son visage : « [...] or it may be that the weak slope of his handsome chin, and the want of breadth in a certain region of his skull, were the outward and visible signs of such a weak and vacillating nature », M.E. Braddon, *TDW, op. cit.*, p.200.

proximité des deux figures antithétiques apparaît de manière encore frappante au chapitre VII, vol. II, de *Lady Audley's Secret* lorsqu'en l'espace de deux pages, le narrateur rappelle la présence du portrait troublant et inquiétant de Milady, maintenant achevé et accroché dans la montée d'escalier, tout en associant cette dernière à une sainte de l'époque médiévale (*LAS*, 216). Plus l'on progresse dans le récit, plus la dualité démon ange se renforce. Lucy Audley est guidée par les trois démons de la Vanité, de l'Egoïsme et de l'Ambition (*LAS*, 297), poussée à agir par une force démoniaque (*LAS*, 324). Aux yeux de Robert, elle est même l'incarnation du mal (*LAS*, 345). L'image captieuse de l'ange ne réussit plus à cacher la figure latente du démon, comme pour signaler au lecteur que les deux facettes se confondent finalement pour révéler une icône subversivement biface¹⁵⁷. Il suffit simplement d'un changement de perspective pour voir apparaître soit l'ange, soit le démon. Le lecteur partage tantôt la vision de ceux qui ne distinguent que l'ange chez Lady Audley (son mari notamment), tantôt celle de ceux qui ne perçoivent que le côté démoniaque¹⁵⁸, se retrouvant ainsi dans un entre-deux très inconfortable.

Mais cette fusion d'éléments angéliques et démoniaques¹⁵⁹ permet à Miss Braddon de dénoncer l'ambiguïté de l'idéologie victorienne qui hissait la femme au rang d'ange pur et salvateur au centre du foyer, pour, dans le même temps, l'exclure de ce centre en limitant ses pouvoirs¹⁶⁰. En définitive, la femme-démon est celle qui incarne le défi aux institutions centrales à cette époque, à savoir la famille, la société patriarcale et la religion. Elle est celle dont la passion vient troubler la structure même du récit. Sortes d'anges déchus (*JML*, 149) au cœur dévoré par la jalousie ou l'ambition, les héroïnes braddonniennes possèdent des aspects diaboliques : Olivia Arundel est qualifiée d'incarnation du mal (*JML*, 239), de Satan (*JML*, 243). Elle est celle qui a failli à sa tâche en rompant son vœu de chasteté et en osant aimer son cousin. Elle jouit au départ d'une réputation de piété inégalée, mais elle devient une sorte de vestale corrompue, de pécheresse (*JML*, 240). A plusieurs reprises, un processus de déshumanisation s'opère, comme pour rendre l'identité féminine encore plus instable, privant Olivia d'humanité. Ce personnage, dans la scène où elle épie Edward et Mary en

¹⁵⁷ « [...] the monster may not only be concealed behind the angel, she may actually turn out to reside within (or in the lower half of) the angel », Sandra M. Gilbert, Susan Gubar. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Londres : Yale University Press, 1979, p. 35.

¹⁵⁸ L'aspect démoniaque est détecté par le chien d'Alicia qui grogne dès que Lady Audley s'approche.

¹⁵⁹ « [...] angelic iconography for demonic purposes ». Nina Auerbach. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1982, p. 107.

¹⁶⁰ « [...] both at the center of her age's myth and excluded from its institutions », *ibid.*, p. 189.

train d'échanger des mots d'amour, n'est plus « the woman » ou « she » mais une créature animale qui rampe¹⁶¹. Au fur et à mesure que le lecteur progresse dans le récit, Olivia semble décliner, dépérir, (JML, 357), régresser, se déshumaniser et se réifier. D'abord déterminée et volontaire, passionnée et active, elle devient graduellement un objet entre les mains de Paul Marchmont¹⁶², apathique, voire inanimé, au visage cadavérique (JML, 285), une épave (JML, 356, 396). Les verbes « to obey » et « to submit » dominent alors le texte, insistant sur l'influence du nouveau maître des lieux qui transforme Olivia en un automate (JML, 397), une esclave et une prisonnière (JML, 301, 327) destinée à lui obéir. Elle n'est plus qu'une sorte de créature inspirant la terreur, étrangement entourée de noir, condamnée à l'obscurité de sa chambre, vieille avant l'âge, comme si elle avait vendu son âme au diable. Dès que les femmes deviennent dangereuses pour le système patriarcal, elles sont tour à tour transformées en sorcières, en monstres hideux et dangereux, créatures inhumaines et à demi-animales, objets de terreur et de fascination, voire totalement déshumanisées. Miss Braddon trouble la distinction entre la sainte et la criminelle, l'ange et le démon. Les frontières s'estompent lorsque les deux personnages se superposent et se confondent, menant la créature hybride qui en résulte très souvent à la mort, ou la folie, comme celle qui s'empare d'Olivia. Les termes « mad » et « insanity » sont employés pour la première fois par Edward qui n'arrive à expliquer le comportement irrationnel de sa cousine que de cette manière (JML, 351). Il semble donc impossible aux héroïnes braddonniennes de survivre à la révélation de leurs secrets ou de conserver leur intégrité identitaire. Le flou se présente alors comme la seule stratégie de survie possible.

3.4 Le flou comme mode de vie et de survie ?

A première vue, l'univers braddonien semble très manichéen, un peu comme le décrit George Gilbert, paisible et honnête médecin de campagne dans *The Doctor's Wife* :

He thought that the good and the wicked formed two separate classes as widely apart as the angels of heaven and the demons of the fiery depth. (*TDW*, 217)

Les romans de Miss Braddon sont donc la scène d'affrontement entre deux mondes : celui de la franchise et celui des faux-semblants. Certains personnages ne peuvent pas vivre dans le

¹⁶¹ « [...] crouching in the shadows [...] grovelling upon the carpeted floor, writhing convulsely, [...] crouched upon the ground near his feet », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 147, 172, 173.

¹⁶² « [...] a minor instrument; a willing tool, in the hands of a subtle villain », *ibid.*, p. 286-287.

flou et sont décrits comme foncièrement honnêtes. Ils ne peuvent pas cacher ce qu'ils ressentent, comme Clara Talboys dont l'expression du visage exprime chaque sentiment éprouvé (*LAS*, 197). Belinda Lawford, Edward Arundel, John Marchmont (qui explique clairement à Olivia la raison pour laquelle il veut l'épouser, à savoir trouver une protectrice pour Mary), sont réticents à dissimuler leur vraie nature. Samuel Prodder, l'oncle d'Aurora, se présente au chapitre XX de *Aurora Floyd* en racontant toute sa vie sans secret ni retenue. John Mellish est décrit comme un être transparent (*AF*, 93) dont l'honnêteté a un effet foncièrement bénéfique sur Aurora, lui apportant confiance et sérénité, ce qui fait temporairement disparaître le flou du passé¹⁶³. Richard Thornton, l'artiste-peintre de *Eleanor's Victory* surnommé « Dirty Dick », répugne à ne pas dire la vérité, lui qui est perçu comme un garçon au cœur d'or qui aurait du mal à mentir même pour sauver sa propre vie (*EV*, 49). Eleanor souffre de devoir se cacher et le mensonge auquel elle a dû se plier entre perpétuellement en conflit avec son honnêteté naturelle (*EV*, 138). Le narrateur prend grand soin de mettre en avant la générosité de cette héroïne, à mille lieux du rôle d'intrigante et de manipulatrice de Lady Audley¹⁶⁴. Tous ces personnages appartiennent à la première catégorie d'individus que le flou et l'incertain empêchent de vivre paisiblement. Robert affirme au chapitre X, vol. II, de *Lady Audley's Secret* : « It is this miserable uncertainty, this horrible suspicion, which has poisoned my very life » (*LAS*, 256). Ainsi, en décidant de cacher le présumé meurtre de George à sa sœur, il se résout à ne plus la revoir car, pour lui, le secret et le flou sont autant d'obstacles à la construction de relations solides.

Dans l'univers braddonien où un visage caché évoque le mystère, il existe aussi une corrélation entre un visage éclairé et la franchise. Ainsi, à Paris, le visage d'Eleanor Vane, personnage honnête, est bien visible alors que celui de Launcelot Darrell, menteur et tricheur, est caché dans la pénombre. C'est chez Edward Arundel que se trouve une parfaite adéquation entre les apparences et la réalité : physiquement caractérisé par l'éclat de son regard franc, repris par l'adjectif « bright », ce héros est quelqu'un dont l'aspect extérieur correspond tout à fait à sa vraie nature¹⁶⁵. De la même manière, dans *Eleanor's Victory*,

¹⁶³ « [...] no cloud upon her face, no shadow on her life, but ever-beaming joy in her eyes », M.E., Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁶⁴ « Miss Vane was not a good schemer. Transparent, ingenuous and impulsive [...] Eleanor was incapable of dissimulation [...] She hated herself for her hypocrisy. Every generous impulse of her soul revolted against her falsehood », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 168, 195, 201.

¹⁶⁵ « Above all, this lad of seventeen looked especially what he was, – a thorough gentleman », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 9.

l'image que les gens ont de Richard Thornton comme quelqu'un de prévenant, de courageux et de respectueux, correspond à la réalité du personnage.

Ces protagonistes ne peuvent pas rester insensibles à la disparition mystérieuse de leurs proches et cherchent par tous les moyens à en connaître la raison et les circonstances. Ils combattent l'incertitude. Le flou devient alors une sorte de dynamique inversée, car c'est la dissipation du flou qui oriente leur vie. Certains personnages refusent de vivre entourés de secrets comme John Mellish qui préfère pardonner à Aurora plutôt que de devoir continuer à vivre dans le mystère et le doute¹⁶⁶. Au chapitre V, vol. I, de *Lady Audley's Secret*, Robert, à l'annonce de la mort d'Helen Talboys, prend les choses en main et emmène son ami pour lever le voile sur cette mort subite et inattendue. L'énigme de la disparition de George a un effet bénéfique sur son tempérament. Il est tout d'abord décrit comme flegmatique et indifférent à tout. Les termes « lazy », « care-for-nothing », « idle », « indifference » sont souvent utilisés en début de roman (chapitre IV), ainsi que des verbes ou des expressions tels que « stroll », « saunter », « loiter » pour exprimer une certaine nonchalance. Mais confronté au flou et au mystère, cet homme, qui n'a qu'un diplôme d'avocat, se transforme en détective (même s'il en refuse parfois le titre), toujours en déplacement, allant rapidement d'un endroit à un autre (*LAS*, 95). Son activité physique dynamique reflète ses propres réflexions, les questions perpétuelles qu'il se pose, non pas pour se laisser dominer par le flou ou paralyser par le mystère mais pour en venir à bout et aller de l'avant.

Néanmoins, ceux qui recherchent la vérité n'hésitent pas à utiliser le flou comme une arme de combat ; Eleanor se cache pour assouvir sa vengeance, et même si les secrets et les mensonges sont contraires à sa nature, ils n'en sont pas moins bien réels. Robert agit de la même manière face à la créature du flou qu'incarne Lady Audley. Paradoxalement, c'est lorsqu'il voit clair dans le jeu de celle-ci et qu'il sait à quel point elle peut être manipulatrice, qu'il utilise le mystère ou le non-dit pour faire éclater la vérité :

Robert turned away from the lovely face and shaded his eyes with his hand [...] a screen which baffled her penetration and provoked her curiosity. (*LAS*, 217)

De même, à la fin du volume II, Robert envoie à Lady Audley une lettre très courte où il ne cite aucun nom et reste dans le vague. Il tente donc d'inverser les rôles en la combattant avec ses propres armes afin de la déstabiliser. Cette tactique semble être efficace si l'on se réfère aux différentes expressions employées par le narrateur pour décrire les affres du doute chez

¹⁶⁶ « [...] for ever and ever the shadow of that bygone mystery would hang like a funeral pall between himself and the woman he loved », *M.E. Braddon*, AF, op. cit., p. 319.

Lady Audley¹⁶⁷. Celle-ci se retrouve prise à son propre piège, elle qui appartient normalement à la seconde catégorie de personnages, ceux qui, à l'instar de Paul et Lavinia Weston sont décrits de la manière suivante : « those practised adepts in the art of deception, who have learnt to make that subtle admixture of truth and falsehood which defies detection » (*JML*, 363).

Miss Braddon fait entrer le lecteur dans le monde des menteurs chez qui la correspondance entre le signifiant (l'enveloppe charnelle) et le signifié (l'essence, l'identité) est brouillée car l'aspect extérieur ne correspond plus à la réalité de l'être. Chez Launcelot Darrell, créature du secret qualifiée à plusieurs reprises de fourbe, il existe une partie perpétuellement masquée, matérialisée pour le lecteur par son regard à moitié caché par les longs cils qui frangent ses paupières (*EV*, 120). Cette thématique du regard qui se dérobe se retrouve chez d'autres personnages énigmatiques, comme Mrs Powell qui dissimule son regard derrière ses cils blancs (*AF*, 200). Ces protagonistes, dont on connaît peu de choses, restent dans l'ombre et cachent leur visage. En effet, à une époque où la phrénologie et le physiognomonie tentaient de définir les identités et les caractères en analysant les traits du visage et la forme du crâne, des visages cachés impliquaient forcément des lectures impossibles et des personnalités secrètes. Ainsi, dans *The Doctor's Wife*, lorsque Mr Raymond essaie de sonder les sentiments de Roland à propos d'Isabel Gilbert, ce dernier se dérobe au regard, comme pour ne pas dévoiler la vérité de sa relation avec la jeune fille¹⁶⁸. Le visage d'Olivia reste très souvent impassible, ne laissant que très rarement transparaître ses réels sentiments. C'est, là encore, la focalisation externe qui est principalement utilisée par Miss Braddon pour décrire ces créatures. Dans un premier temps, le lecteur n'a pas accès à leurs pensées, du moins pas tant que les secrets ne sont pas révélés. Ces personnages font donc parler les autres mais se taisent, voilant leurs vrais sentiments sous des apparences respectables, obéissant à la philosophie de Paul Marchmont, résumée par cet adage : « Make yourself master of the opinions of the others, but hold your own tongue » (*JML*, 362). Pour eux, le flou et le mystère sont des modes de vie, voire même de survie, des moyens de se battre et de combattre les agressions sociales.

La thématique du masque est omniprésente dans l'univers sensationnaliste braddonien. La vérité y est souvent présentée comme un rideau que l'on lève, un masque

¹⁶⁷ « Her thoughts wandered away in a weary maze of confusion [...] lost again in the dark intricacies of thoughts which wandered hither and thither in a dreadful chaos of terrified bewilderment », *M.E. Braddon*, LAS, op. cit., p. 298-299.

¹⁶⁸ « But it was dusk by this time; and in the dim light of the room Charles Raymond could not see the expression of Roland's face », *M.E., Braddon*, TDW, op. cit., p. 169.

que l'on ôte, un voile que l'on déchire¹⁶⁹. Dans *Lady Audley's Secret*, Robert n'arrive pas à percer à jour Lady Audley¹⁷⁰. Contrairement à son mari Michael dont le visage est bien visible (*LAS*, 309), Lady Audley est avant tout une actrice¹⁷¹, personnage perçu comme inquiétant et déviant dans l'imaginaire victorien¹⁷². Son boudoir ressemble à des coulisses où l'on pénètre en soulevant un lourd rideau de tissu vert (*LAS*, 29) et où elle revêt ses costumes et ses toilettes pour jouer son rôle, celui d'une épouse puérile, d'une femme-enfant¹⁷³. C'est finalement une créature dont l'identité reste mystérieuse, qui cache son corps et dissimule sa silhouette sous des robes de velours et de soie, tel un enfant prêt pour le carnaval¹⁷⁴. Son seul moyen de défense, sa seule « stratégie de survie »¹⁷⁵ est le mensonge¹⁷⁶. Chez elle, l'adéquation signifiant-signifié est brouillée : elle possède en effet tous les traits caractéristiques de l'Ange au Foyer, des boucles blondes à une beauté enfantine en passant par une douceur et des talents artistiques exemplaires. Mais cette surface ne correspond pas à la réalité de sa nature, ce n'est qu'une couverture, un déguisement pour arriver à ses fins. Ce personnage, sorte d'héritière de Becky Sharp, a compris le fonctionnement de la société et en a assimilé les usages : lorsqu'une identité ne fonctionne plus, ne lui permettant pas d'obtenir le rôle social escompté, elle en change. Elle fait mourir Helen Talboys, femme mariée et abandonnée par son mari avec un enfant à charge, pour devenir Lucy Graham, gouvernante timide mais qui s'attire les faveurs d'un riche baron. Ses différents costumes sont un peu comme les étiquettes collées sur la carton à chapeau découverte par Robert chez Miss Tonks. Comme le dit Laurence Talaraich-Vielmas, l'héroïne est « montée de toutes pièces, un trucage, une illusion [...] un artéfact fait de collages et d'assemblages »¹⁷⁷. Les héroïnes ne sont pas les seules à être prêtes à tout pour sauver les apparences. Les

¹⁶⁹ « [...] tear away the beautiful veil under which she hides her wickedness », M.E., Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 253.

¹⁷⁰ « [...] the mask that she wears is not plucked away », *ibid.*, p. 274.

¹⁷¹ « What an actress this woman is. What an arch trickster – what an all-accomplished deceiver [...] how complete an actress my lady had been made by the awful necessity of life », *ibid.*, p. 256, 298.

¹⁷² Muriel Pécastaing-Boissière, *op. cit.*, p. 193.

¹⁷³ « childish » est l'adjectif-clé qui revient fréquemment pour qualifier Lady Audley. M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 52, 114, 138.

¹⁷⁴ « [...] heavy velvets and stiff rustling silks [...] till she looked like a child trickled out for a masquerade », *ibid.*, p. 52.

¹⁷⁵ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *op. cit.*, p. 473.

¹⁷⁶ « [...] those false and plausible words, her only armour against her enemies » M.E., Braddon. *LAS*, *op. cit.*, p. 283.

¹⁷⁷ Laurence Talairach-Vielmas. « Sages comme des images ? Les héroïnes sensationnalistes et le monde de la mode ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, octobre 2006, n°64, p. 291, 293.

protagonistes masculins n'hésitent pas à mentir comme George Vane dans *Eleanor's Victory*. Dans *John Marchmont's Legacy*, Paul Marchmont est un véritable acteur incarnant le rôle du parfait gentleman qui décore Marchmont Towers de manière luxueuse comme s'il s'agissait d'une scène de théâtre installée pour la circonstance.

Le flou devient alors un moyen pour tous les personnages de défendre leurs propres secrets et intérêts. Dans *Aurora Floyd*, deux protagonistes sont associés au secret qu'ils utilisent pour camoufler leurs sentiments et continuer à vivre. Il s'agit, tout d'abord, de Mrs Powell, elle aussi créature de l'ombre, sorte de spectre qui se déplace sans bruit¹⁷⁸, mais qui est toujours là à épier les autres, à la recherche de quelque indice pour résoudre les mystères qui lui sont cachés (AF, 203). Elle n'hésite pas à employer la ruse pour découvrir les secrets des autres : par exemple, elle fait apporter une lampe dans le bureau pour pouvoir lire le courrier de James Conyers par-dessus son épaule.. Elle cache sa haine vis-à-vis de son employeur sous le masque du sourire et de la convenance¹⁷⁹. La thématique du déguisement révèle ici encore l'importance du secret pour celle qui joue le rôle de l'espionne. Quels que soient ses sentiments, elle est obligée de les masquer et de tricher pour respecter le décorum bourgeois. Ceci peut, semble-t-il, indiquer, dans les romans de Braddon, que l'identité de bon nombre de Victoriens était bâtie sur le secret et les apparences afin de tenter de correspondre aux normes de l'époque. Le deuxième personnage qui ne peut vivre que par le biais du mystère est celui qu'on appelle le 'Softy'. Ce dernier dissimule ce qu'il ressent afin ne pas attirer l'attention¹⁸⁰. La voix assourdie de ce personnage est presque un murmure emblématique, une fois de plus, de l'omniprésence du mystère. Le 'Softy' et Mrs Powell survivent ainsi en dissimulant leurs sentiments réels. Les deux personnages sont d'ailleurs associés dans une scène de *Aurora Floyd*, où ils se cachent tous deux sous la fenêtre de James pour épier la conversation entre celui-ci et Aurora (AF, 207). La comparaison avec des images de reptiles est aussi une caractéristique qui rapproche les deux individus, la nature de vipère de Mrs Powell (AF, 342, 343) trouvant un parfait écho dans l'allure reptilienne du 'Softy'¹⁸¹.

¹⁷⁸ « [...] like some pale and quiet shadow, lurked amidst the bed-curtains, soft of foot and watchful of eye », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 114.

¹⁷⁹ « [...]—secretly, in the dim recesses of her soul; while she dresses her face with an unvarying smile », *ibid.*, p. 133.

¹⁸⁰ « [...] hiding the bad passions away in the dark corners of his poor shattered mind », *ibid.*, p. 243.

¹⁸¹ « [...] it seemed as if her footfall had startled some viperish creature, some loathsome member of the reptile race, and scared it from its lurking place [...] he left a long track of parted grass behind him, like the track of the footstep of a tiger, or the trail of a slow ponderous serpent, creeping towards its prey [...] had a slow, side-long gait which had some faint resemblance to that of the lower reptiles », *ibid.*, p. 169, 194, 248.

De plus, chez ces personnages (Lady Audley, Paul Marchmont, Olivia, Mrs Powell, le 'Softy'), le flou est un moyen de semer le doute autour d'eux afin de contrôler et dominer les autres. Au chapitre XXII de *Aurora Floyd*, Miss Powell tente de déstabiliser John Mellish pour essayer de faire chasser Aurora. Le trouble de John se manifeste par la réponse équivoque qu'il donne à la question banale posée par Mrs Powell « Are you going back to the lodge ? », « Going back ? said John, 'no—yes.' » (AF, 268). Non seulement cette dame de compagnie fonde-t-elle sa vie sur le flou et le secret mais elle essaie aussi, comme Lady Audley, de contaminer le monde qui l'entoure pour s'y faire une place. La jalousie d'Olivia dans *John Marchmont's Legacy* est si forte qu'elle ébranle les convictions de Mary, en faisant passer Edward pour un coureur de darts. Paul est celui qui cherche à brouiller l'esprit de son ennemi afin d'arriver à ses propres fins, sa stratégie pouvant se définir de la manière suivante : « to talk his antagonist into a state of intellectual fog » (JML, 371). C'est lui qui suggère que Mary est folle¹⁸² pour la déshériter et ainsi obtenir une décision de justice attestant de sa folie¹⁸³. Il essaie même de discréditer Olivia en la faisant passer, elle aussi, pour folle¹⁸⁴, avant qu'elle ne révèle la vérité au Major Lawford et à Edward. Lady Audley tente également de convaincre son mari de ne pas croire Robert ou Phoebe, qui seraient, eux, touchés par la folie. Aux chapitres XI et XII, vol. II, de *Lady Audley's Secret*, elle suggère que Robert est fou pour l'empêcher de révéler le secret de sa tante par alliance¹⁸⁵. La folie est le seul moyen de se défendre qu'à Lady Audley, sa dernière arme contre celui qui l'assaille. Elle va donc tenter de le faire enfermer en affirmant qu'il est fou. Afin de préserver leurs propres mystères sans lesquels ils ou elles ne peuvent survivre, ces personnages utilisent habilement la folie décrite comme une perte de clarté¹⁸⁶, une sorte de flou mental ce qui brouille les repères, déforme la réalité et trouble la vision du monde¹⁸⁷. Ainsi Lady Audley insinue le doute, dans l'esprit de son époux, Sir Michael, rendu perplexe par ses propos (LAS, 331) tout comme Olivia réussit à

¹⁸² « [...] mentally deficient [...] weak in her intellect [...] feeble in mind », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 199, 220.

¹⁸³ « [...] a statute of lunacy », *ibid.*, p. 205. C'était une procédure légale par laquelle un individu pouvait être déclaré malade mental et enfermé pour aliénation grâce au témoignage d'une seule personne et un avis médical.

¹⁸⁴ « [...] a mad woman [...] a monomaniac », *ibid.*, p. 405, 407, 413, 414.

¹⁸⁵ « Are you going mad, Mr Audley, and do you select me as the victim of your monomania? [...] He must be watched for he is mad [...] I believe that he is going mad [...] Robert Audley is mad [...] monomaniac », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 266, 278, 287.

¹⁸⁶ « [...] the powerful intellect had decayed; its force and clearness were gone », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 359.

¹⁸⁷ « [...] he [Robert] looks at a common event with a vision that is diseased, and he distorts it into a gloomy horror engendered of his own monomania », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 287.

déstabiliser Mary, hantée par l'incertitude, le doute affreux à propos des véritable intentions d'Edward (*JML*, 163).

Finalement, le mode de survie par le flou est une tentative d'inversion des réalités sociales : Lady Audley refuse le schéma de la femme entièrement soumise et la domination de Robert. Elle essaie donc d'inverser les rôles afin de subvertir le modèle passif que lui a inculqué la société patriarcale. D'un ton de défi elle lui lance : « I have been afraid of you Robert Audley [...] but perhaps the time may come in which you will have cause to be afraid of me » (*LAS*, 291). La folie bouleverse les rapports de force et permet de continuer à vivre. Le flou mental est même une façon de justifier de mauvaises actions, de diluer les responsabilités et de fournir un dédouanement en quelque sorte. Au chapitre III, vol. III, Lady Audley révèle enfin la vérité et raconte l'histoire de sa vie. Elle tente de justifier ses actes en plaidant la folie, héritage maternel (*LAS*, 348) qui lui a fait perdre ses repères et son équilibre mental :

You have conquered—a madwoman ! (...) Yes a madwoman. I killed him because I am MAD [...] My mind utterly lost its balance, and I was mad! (*LAS*, 345, 346)

Ce personnage fait penser à une autre Lucy, Lucy Ashton, l'héroïne de *The Bride of Lammermoor* écrit par Walter Scott (1771-1832) en 1819. D'apparence passive, elle semble, comme Lady Audley, l'incarnation de la grâce féminine, à la beauté très enfantine. Obligée par sa mère, Lady Ashton, de renoncer à son amour pour Ravenswood, elle doit épouser Sir Bucklaw qu'elle tente finalement de tuer en le poignardant le soir de leurs noces. Cette tentative de meurtre qui a lieu en coulisse est qualifiée d'acte de démence. Ce diagnostic permet de rationaliser de tels agissements comme le reflet de sentiments refoulés, inavoués et inavouables pour l'époque. La folie est alors un moyen de défense qui n'est plus associé à la féminité mais qui révèle une tentative de prise de pouvoir des folles par la violence. Ainsi, même si les façons de mourir ne sont pas exactement les mêmes pour les deux héroïnes (Lucy meurt quelques jours plus tard et Lady Audley plusieurs années après), toutes les deux sont inexorablement entraînées vers le silence et la mort après leur acte meurtrier, condamnées à la perte d'identité, à l'anonymat ou à une tombe sans nom. La folie est aussi une manière de priver la femme victorienne de toute responsabilité criminelle qui serait en contradiction avec son image d'ange au foyer¹⁸⁸. Toute possibilité que ces folles soient coupables doit être écartée afin de déresponsabiliser celles qui sont vues comme des victimes plus que comme des criminelles, en permettant « une déculpabilisation de la criminelle,

¹⁸⁸ David A. Miller. *The Novel and the Police*. Berkeley : University of California Press, 1988, p. 171.

dominée par le pouvoir terrible de ses organes reproducteurs »¹⁸⁹. Cette technique de survie à part entière permet à certains personnages de se battre afin de conserver leurs secrets. De ce fait, qui dit folie semble aussi dire, dans l'univers braddonien, transfert et mouvement, déplacement de responsabilités et changement de rôles dans un monde qui n'est donc plus statique, mais fluide et changeant, régi par une dynamique, la dynamique du flou.

¹⁸⁹ Marianne Camus. « La criminelle chez Braddon : femme fatale ou 'fated woman' ? ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2002, n°55, p. 260.

Deuxième partie. La dynamique du flou

Chapitre 1. Le flou, ressort narratif du récit sensationnaliste braddonien

Miss Braddon possesses the power to write tales which force the reader who has once begun them to continue through every page to the end, in spite of the protests of commonsense and possibility¹⁹⁰.

C'est en ces termes qu'un critique du journal littéraire *The Athenaeum* parlait de *Eleanor's Victory*, roman-feuilleton de Miss Braddon publié en 1864. Il insistait tout particulièrement sur l'ingéniosité de l'auteur à concevoir des récits palpitants tenant le lecteur en haleine pendant des semaines, voire des mois entiers. Quelques jours auparavant, un autre critique littéraire renommé, George Henry Lewes, s'exprimait ainsi à propos de ce même roman :

[...] its characters have no life; its incidents are not simply violations of probability, but they are without that congruity which, in a skilful romance, makes the improbable credible. There is no wit, no humour, no passion, no eloquence, no truth of description. But there is the skill which carries a story through a steeple-chase of incidents, and never lets the reader's curiosity flag¹⁹¹.

La liste des raisons de critiquer ce récit est certes longue (personnages dépourvus de réalisme, événements violant les règles de crédibilité du roman, absence d'esprit, d'humour, de passion, d'éloquence...). Il ne faut cependant pas nier le talent de son auteur à maintenir l'intérêt du lecteur grâce à un rythme haletant, semblable à celui d'une course d'obstacles où l'issue est toujours incertaine tant que tous les concurrents n'ont pas franchi la ligne d'arrivée. L'écriture sensationnaliste serait alors marquée par une dynamique poussant inéluctablement celui qui lit à poursuivre cette lecture jusqu'au dénouement, sorte de ligne d'arrivée romanesque. Mais quels sont les ressorts de cette dynamique? Nous avons précédemment défini le flou comme l'ensemble des traits diégétiques qui troublaient ou

¹⁹⁰ Review of *Eleanor's Victory*. *The Athenaeum Journal of Literature, Science and the Fine Arts*. Londres, 19 septembre 1863, n°1873, p. 361.

¹⁹¹ George Henry Lewes. « Our Survey of Literature and Science ». *Cornhill Magazine*, vol. 6, janvier 1863, p.135.

ralentissaient la compréhension. Est-il possible que, d'une part, ces mêmes facteurs contribuent à créer mystère et incertitude, et d'autre part, constituent des vecteurs de dynamisme ? C'est à cette question que nous allons maintenant tenter de répondre.

L'expression « dynamique statique »¹⁹² employée par Roland Barthes dans *S/Z* peut nous fournir un premier élément de réponse. Selon lui, la dynamique d'un texte qui implique une vérité à déchiffrer est toujours paradoxale, car elle est basée sur un schéma de retards et d'ambiguïtés visant avant tout à différer la résolution des énigmes. Invertissons maintenant cette notion pour parler cette fois-ci de « statique dynamique » et essayons de l'appliquer au récit braddonien. Les romans à sensation à l'étude ici, qui mènent tous à l'éclaircissement d'un mystère (meurtre, disparition, vengeance...), sont caractérisés par toute une série de procédés qui brouillent la compréhension, rendant les choses moins nettes et les individus plus incertains. Cependant il semblerait que cette stratégie n'ait pas pour but ultime de bloquer la lecture, bien au contraire. Le flou ne serait plus seulement facteur d'immobilisme, mais vecteur de mouvement et de dynamisme. C'est cette dynamique que nous allons maintenant essayer d'analyser plus en détail. A la lecture des romans de Miss Braddon, et en particulier ceux du début de la période sensationnaliste (1860-1865), l'on constate que le flou constitue un véritable ressort narratif, sorte de moteur d'écriture et de lecture, en particulier en raison du mode de publication adopté pour ces récits, le roman-feuilleton.

1.1 Un mode de publication dynamique : le roman-feuilleton

Publier un récit sous forme de feuilleton était une pratique courante en France au XIX^e siècle, comme en témoigne le célèbre ouvrage d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, paru dans les années 1840 dans le *Journal des débats*. C'est de ce récit rythmé par les secrets, les meurtres, les morts violentes, les enlèvements et les péripéties en tout genre que s'inspira George William MacArthur Reynolds (1814-1879) (pour écrire son propre roman-feuilleton, *The Mysteries of London*, dont la première parution a couvert les années 1844 à 1846. Ce type de publication était dès lors très répandu dans l'Angleterre du milieu du XIX^e siècle, dominant le marché littéraire depuis les années 1830 et s'imposant progressivement comme

¹⁹² Roland Barthes. *S/Z*. Paris : Editions du Seuil, 1970, p. 75.

la première forme de parution des œuvres de fiction¹⁹³, en particulier pour la littérature populaire des classes ouvrières¹⁹⁴. Or, celui dont le nom est resté célèbre, connu comme un précurseur en matière de roman-feuilleton visant un lectorat plus bourgeois, fut sans nul doute Charles Dickens. Il décida de publier son roman, *Pickwick Papers*, en épisodes mensuels, et non plus hebdomadaires, pour un shilling, d'avril 1836 à novembre 1837. Ainsi un récit entièrement publié de cette manière ne coûtait plus que vingt shillings, ce qui était toujours moins cher que les trente-et-un shillings et six pence pour un roman en trois volumes. Cette stratégie de publication sérielle qui visait à faire baisser le prix de vente d'un roman, permettant à l'auteur de retrouver un certain contrôle sur le mode de production, fut d'une importance capitale pour tous les autres écrivains¹⁹⁵.

Cette méthode de parution fut réutilisée par Miss Braddon avec un franc succès pour tous les romans étudiés ici qui furent d'abord publiés dans des magazines mensuels ou hebdomadaires, sous forme de romans-feuilletons appelés « serials », avant d'être commercialisés en trois volumes. Ainsi la parution de *Lady Audley's Secret* débuta le 6 juillet 1861 dans *Robin Goodfellow, a Weekly Journal of Fact and Fiction* sous la direction de Charles Mackay. En septembre 1861, après douze numéros, le magazine cessa de paraître, suspendant de ce fait la publication du roman pendant près de quatre mois, avant qu'elle ne reprenne dans son intégralité de janvier à décembre 1862 dans *The Sixpenny Magazine, a Miscellany for All Classes and All Seasons* des éditeurs Ward & Lock. Après avoir été vendu sous forme de roman en trois volumes, *Lady Audley's Secret* fut de nouveau publié en épisodes entre le 21 mars et le 15 août 1863 dans un autre magazine, *The London Journal*, l'un des périodiques les plus vendus au milieu du XIX^e siècle, hebdomadaire plutôt destiné à un public féminin peu instruit, issu des classes ouvrières et moyennes. De 1862 à 1864, la revue *Temple Bar* publia trois romans-feuilletons de M.E. Braddon : *Aurora Floyd* paru en treize épisodes de janvier 1862 à janvier 1863 ; *John Marchmont's Legacy* publié pendant quatorze mois de décembre 1862 à janvier 1864 ainsi que *The Doctor's Wife* de janvier à décembre 1864.

¹⁹³ Jennifer Hayward. *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Operas*. Lexington : University Press of Kentucky, 1997, p. 24.

¹⁹⁴ Sally Mitchell répertorie *Old Saint Paul's* de W.H. Ainsworth comme le premier roman-feuilleton s'adressant aux classes moyennes, publié dans un journal en 1841. Sally Mitchell. *The Fallen Angel: Chastity, Class and Women's Reading, 1835-1880*. Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Press, 1981, p. 92.

¹⁹⁵ « Dickens's partly accidental exploitation of the advantages of the serialized commodity set an example that other novelists and publishers were quick to emulate », John O. Jordan, Robert L. Patten. *Literature in the Marketplace. Nineteenth-Century British Publishing and Reading Practices*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995, p. 6.

Les trente-et-un épisodes de *Eleanor's Victory* furent publiés du 7 mars au 3 octobre 1863 dans *Once a Week*. Tous ont connu une très grande popularité, certains étant même considérés comme de véritables succès littéraires à constater le nombre de rééditions nécessaires pour satisfaire la demande : huit en un an pour *Lady Audley's Secret*, cinq en six mois pour *Aurora Floyd*. Cette technique de publication en feuilletons était fréquemment employée par Miss Braddon, mais aussi par beaucoup d'autres écrivains qualifiés de sensationnalistes tels que Wilkie Collins (*The Woman in White* dans *All the Year Round*, de novembre 1859 à août 1860) ou Mrs Henry Wood (1814-1877) (*East Lynne* dans *The New Monthly Magazine*, de janvier 1860 à septembre 1861) pour n'en citer que quelques-uns. Si Miss Braddon n'a donc pas fait preuve d'originalité en utilisant cette forme de parution pour ses récits, elle a su exploiter au maximum un mode de publication qui a profondément influencé sa technique d'écriture.

1.1.1 Flou et techniques d'écriture

Miss Braddon elle-même avoua que sa manière d'écrire était fortement liée à la notion de flou dans la mesure où elle n'écrivait parfois qu'au jour le jour, en fonction des commandes, sans forcément connaître la suite ou la fin de ses histoires. La clôture de tel ou tel roman n'était encore qu'une image assez vague lorsque le premier chapitre était entamé. Jennifer Carnell évoque dans *The Literary Lives of Mary Elizabeth Braddon* une anecdote significative à propos de la manière dont l'écriture de *Lady Audley's Secret* aurait débuté ; le roman-feuilleton destiné à être publié en première partie du nouveau magazine *Robin Goodfellow* n'ayant pas été rendu à temps, Miss Braddon aurait alors proposé d'écrire elle-même l'histoire et rendait le lendemain matin le manuscrit des premiers chapitres de ce roman à succès¹⁹⁶. Elle n'avait parfois ni le temps de planifier ses récits, ni de corriger les premiers jets, ce qui implique nécessairement une part d'incertitude et de flou, d'autant plus importante qu'il s'agissait parfois de concevoir plusieurs romans à la fois. Entre décembre 1862 et janvier 1863, Miss Braddon écrivait deux romans, achevant *Aurora Floyd* et entamant *John Marchmont's Legacy*. Elle expliqua des années plus tard la création et la rédaction de *Lady Audley's Secret* :

It was written from hand to mouth, as a serial, wherever I happened to be when the time of publication drew near: in Essex, in Brighton, in Rouen, in Paris, at Windsor, and in London—the closing chapters were

¹⁹⁶ Jennifer Carnell, *op. cit.*, p. 143-144.

finished in the small hours when the first and second volumes were in the press, and the publisher was getting clamorous for copy for the third—written anywhere and everywhere, in fact¹⁹⁷.

C'est ici l'image de l'écrivain, incarné par Sigismund Smith dans *The Doctor's Wife*, qui vient à l'esprit. Il apparaît à la fin du premier chapitre, essayant de terminer un épisode d'un de ses romans-feuilletons, dont il remet le manuscrit à peine sec au coursier de la maison d'édition qui l'attend pour le mettre sous presse (*TDW*, 12)¹⁹⁸.

Ce type de publication eut des conséquences sur les techniques d'écriture, laissant des traces dans le texte lui-même¹⁹⁹. Le flou, sous des formes diverses telles que le mystère, le secret, l'incertitude ou encore le suspense, serait alors une marque textuelle de l'influence de cette méthode de publication et de création littéraire. C'est en tout cas le reproche qui était fait aux romans braddonniens à l'époque, notamment à leur façon de toujours clore chaque épisode sur une incertitude non résolue :

[...], we infer that, in order to be accepted by a magazine, a tale must needs be full of horror, excitement, and crime. Every part must inevitably end with a something unintelligible and mysterious. There must be excited a desire in the mind of the reader to know what is coming next. How the dear heroine will escape from the impending danger; where the hero can possibly be concealed, or how he escapes the detection and punishment he so justly deserves²⁰⁰.

La « subordination structurale », pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu²⁰¹, réapparaît à la surface textuelle de récits dont le rythme était dicté par un mode de publication fragmentée. A cette façon d'écrire par épisodes correspondent une réception et une lecture morcelées qui favorisaient les échanges entre lectorat et écrivains. Ces auteurs se retrouvaient confrontés plus ou moins directement à l'influence du marché et des consommateurs, dans la mesure où les directeurs de journaux n'hésitaient pas à publier dans le courrier des lecteurs des commentaires adressés aux feuilletonistes²⁰². Cette possible influence des lecteurs sur la fin de chaque épisode, voire du roman dans sa totalité, était une

¹⁹⁷ Clive Holland, « Fifty Years of Novel Writing ». Miss Braddon at Home, *Pall Mall Magazine*, novembre 1911, p. 707, in Jennifer Carnell, *ibid.*, p. 144.

¹⁹⁸ Cette situation ne peut pas manquer d'évoquer les propos de Miss Braddon elle-même, « It has been my good, or bad, fortune to be flung into a very rapid market, & to have everything printed & published almost before the ink with which it was written dry », Robert Lee Wolff, *op. cit.*, p. 154.

¹⁹⁹ « [...] traces of its particular literary mode of publication », Norman Feltes. *Modes of Production of Victorian Novels*. Chicago : University of Chicago Press, 1989, p. xii.

²⁰⁰ « The Popular Novels of the Year ». *Fraser's Magazine for Town and Country*. Londres : Longman, Roberts, & Green, vol. 68, août 1863, n°304, p. 263.

²⁰¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 78.

²⁰² Penny Kane. *Victorian Families in Fact and Fiction*. Londres : Macmillan Press Ltd, 1995, 1997, p. 10.

vérité reconnue par Miss Braddon elle-même, lorsqu'elle expliquait comment elle avait finalement changé la fin de *The Doctor's Wife* en tenant compte de remarques formulées par des lecteurs :

My original intention was to left [George Gilbert] alive, and Isabel reconciled to a common place life doing her duty bravely, and suppressing all outward evidence of her deep grief for Roland. Thus the love story would have been an episode in a woman's life, succeeded by an after-existence of quiet work and duty [...] I might have done much more better with the story this way, but I am so apt to be influenced by little scraps of newspaper criticism, & [sic] by what people say to me²⁰³.

Ainsi ces auteurs de romans à sensation, et parmi eux Miss Braddon, devaient toujours avoir à l'esprit, d'une part les demandes ou suggestions faites par le lectorat, d'autre part les fluctuations des ventes du magazine dans lequel le roman-feuilleton était publié. Le choix d'un tel récit et de sa place se faisait en fonction du chiffre d'affaires espéré. La loi du marché s'imposait alors à des auteurs presque « inféodés » ou « asservis »²⁰⁴ à ce mode de réception. C'est là encore ce qu'a reconnu et déploré Miss Braddon dans une lettre adressée à son mentor littéraire, Edward Bulwer-Lytton : « I have learned to look at everything in a mercantile sense, & [sic] to write solely for the circulating library reader whose palette [sic] requires strong meat, and is not very particular as to the quality »²⁰⁵. On conçoit alors aisément que le flou puisse avoir des influences sur l'écriture sensationnaliste braddonienne.

1.1.2 Influences sur les techniques d'écriture : le flou narratif

Un telle forme de publication n'est pas sans conséquence sur l'économie narrative comme l'évoque Lucien Le Bouille dans *Fins de romans* :

Le feuilleton n'a que rarement un couronnement. C'est une affaire à la petite semaine, où tout le plaisir est dans l'attente, une sorte de Mille et Une Nuits dont on ne sait qu'après coup combien elles sont exactement. C'est un genre où l'on oublie, où l'on rabâche même quelquefois, en tout cas un genre touffu, où l'on sait gré au narrateur de nous faire revenir sur les événements et les personnages par des rappels, des parallèles, des retours en arrière et de nous éclairer par des annonces²⁰⁶.

²⁰³ Robert Lee Wolff, *op. cit.*, p. 169.

²⁰⁴ Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 29, 35.

²⁰⁵ Robert Lee Wolff, *op. cit.*, p. 155.

²⁰⁶ Lucien Le Bouille. *Fins de romans. Aspects de la conclusion dans la littérature anglaise*. Centre de littérature, civilisation et linguistique des pays de langue anglaise. Caen : Presses universitaires de Caen, 1993, p. 49.

Quelles sont les marques textuelles qui révèlent les influences et les incidences de ce mode de publication sur l'écriture sensationnaliste braddonienne ? La technique narrative semble tout d'abord structurée par l'utilisation du suspense. Ce moment d'incertitude, plus ou moins long pour le lecteur attendant avec angoisse de lire ce qui va suivre une semaine ou un mois plus tard, est logiquement et étroitement lié à une forme narrative de flou. Or il n'est possible de retrouver ce sentiment d'attente angoissée qu'en relisant les récits tels qu'ils ont été publiés la première fois en épisodes mensuels ou hebdomadaires. Il nous a donc fallu retrouver la forme originelle de publication de ces romans-feuilletons²⁰⁷ afin d'essayer de reconstituer l'impression de lecture de ceux qui devaient parfois patienter une à plusieurs semaines avant de parcourir le prochain numéro. Danielle Aubry avance l'hypothèse que les feuilletonistes, en se pliant aux exigences de diffusion imposées par ce mode de publication basé sur la sérialité, durent donc adopter un découpage précis pour structurer leurs récits et employer une rhétorique particulière. Elle définit cette technique de création littéraire comme un « ensemble de stratégies narratives conditionnées par la diffusion fragmentée des textes en tranches hebdomadaires ou quotidiennes » dont le but est de maintenir le lecteur « dans un état de curiosité qui n'est jamais tout à fait assouvie »²⁰⁸. De l'étude attentive des différents épisodes des romans-feuilletons sous leur forme de publication originelle se dégagent donc plusieurs constatations qui permettent de mieux définir ce que nous entendons par « stratégie du flou ».

Tout d'abord, les récits semblent intensément rythmés par les thématiques du mystère et de la disparition. En effet, les exemples de disparitions inexplicées sont frappants et nombreux : Mary Marchmont semble s'être volatilisée au chapitre XXII de *John Marchmont's Legacy* (épisode n°7, juin 1863) tout comme George Talboys dont l'absence reste un mystère pour son ami Robert Audley à la fin du chapitre XII, vol. I, « Still Missing », de *Lady Audley's Secret* (épisode n°3, mars 1862). C'est la disparition inopinée de toute la famille Sleaford à la fin du premier épisode de *The Doctor's Wife* (janvier 1864) qui constitue le premier mystère du roman, phénomène d'autant plus étrange que George et Sigismund découvrent que Mr Sleaford a brûlé tous ses documents avant de partir et n'est pas inscrit au barreau londonien. De plus, quand il ne s'agit pas de disparitions ou d'absences inexplicées, le mystère de l'identité de certains protagonistes demeure tout aussi impénétrable ; ainsi qui peut bien être

²⁰⁷ Pour le découpage en épisodes de *Lady Audley's Secret* dans *The Sixpenny Magazine* et *The London Journal*, voir « The Serialization of Lady Audley's Secret », Annexe A, *Lady Audley's Secret*, Natalie M. Houston (ed). Québec, Canada : Broadview literary texts, 2003, p. 447-448.

²⁰⁸ Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 2, 116.

le fameux J.C. à qui Aurora envoie ce précieux bracelet de diamants offert par son père, à la fin du chapitre III de *Aurora Floyd* (épisode n°1, janvier 1862) ou qui se cache derrière la belle dame décrite par le fils de George Talboys, Little Georgey, à la fin du chapitre II, vol., II de *Lady Audley's Secret* (épisode n°5, mai 1862, *The Sixpenny Magazine*) ? C'est aussi par l'utilisation de ce mystère identitaire que l'intérêt du lecteur est relancé dans *The Doctor's Wife* grâce à l'apparition d'un inconnu qui se fait appeler Captain Morgan (épisode n°9, septembre 1864). Le lecteur de *Eleanor's Victory* est tenu en haleine de façon similaire : qui est le « meurtrier » de George Vane qui aurait poussé ce dernier au suicide en lui volant tout son argent aux cartes à la fin du chapitre VIII (épisode n°5, publié le 4 avril 1863) ?

En outre, juste avant la clôture d'un épisode, les éléments d'incertitude semblent s'intensifier sous l'effet d'une multiplication d'interrogations. Par exemple, à la fin du premier épisode de *Lady Audley's Secret* en janvier 1862 dans *The Sixpenny Magazine*, le lecteur ne peut que s'interroger sur la signification des objets appartenant à Lady Audley (le chausson d'un nourrisson, une mèche de cheveux) trouvés par Luke et Phoebe et avec lesquels ils espèrent la faire chanter : à qui appartenaient ces « reliques cachées » ? Pourquoi sont-elles dissimulées ? Où est cet enfant ? Autant d'énigmes qui ne seront dévoilées que bien plus tard. Une autre question non élucidée est celle que se pose Robert Audley au chapitre XII (épisode n°3, mars 1862). Ces recherches pour retrouver George Talboys l'ont amené au domicile du beau-père de celui-ci, Mr. Maldon, où il découvre un télégramme incomplet au message tronqué et énigmatique : « ____alboys came to _____ last night, and left by the mail for London on his way for Liverpool, whence he was to sail for Sydney » (*LAS*, 94). Même si ces nouvelles informations relancent l'enquête de Robert, rien n'est vraiment éclairci : le lecteur reste dans l'incertitude, dans l'attente du prochain épisode pour en savoir plus. Les questions sans réponses sont légion dans ces récits fragmentés. Ainsi le retour de « l'enfant prodigue », Launcelot Darrell, au chapitre XIV de *Eleanor's Victory* (épisode n°8, 25 avril 1863) provoque plus d'interrogations qu'il n'apporte d'éléments de réponse : d'où vient-il ? Que s'est-il passé en Inde où il avait été envoyé ? Que signifie sa pauvreté à son retour ? Mais l'incertitude centrale de ce roman reste bien la suivante : qui héritera de la fortune de Maurice de Crespigny, question posée très tôt dans l'économie du récit, dès la fin du chapitre III (épisode n° 2, 14 mars 1863) et qui revient de manière récurrente tout au long de la publication comme au chapitre XXXVIII (épisode n°20, 18 juillet 1863). Personnages et lectorat partagent donc ces incompréhensions face à des comportements parfois inexplicables, comme celui d'Isabel dans *The Doctor's Wife* qui s'évanouit sans raison apparente à la fin du chapitre IV, volume II (épisode n°5, mai 1864) ou

encore celui d'Aurora, autre exemple d'évanouissement étrange, à la fin du chapitre XV de *Aurora Floyd* (épisode n°5, mai 1863), car aucune véritable indication n'est fournie ni à son mari, John Mellish, ni au lecteur, tous deux troublés par ce nouveau secret. L'incertitude plane toujours au-dessus des têtes des héroïnes, comme Mary, qui se retrouve orpheline à la mort de son père, et dont l'avenir semble bien incertain à la fin du chapitre X de *John Marchmont's Legacy* (épisode n°3, février 1863). Ce sort indécis est partagé par une autre héroïne, Eleanor, seule dans l'agence de gouvernantes à la recherche d'une place, mais sans véritables références à fournir, à la fin du chapitre L de *Eleanor's Victory* (épisode n°26, 29 août 1863). Quoi de plus palpitant pour le lecteur qu'une demoiselle en détresse ?

Incertitudes et mystères sont ensuite renforcés par une stratégie du flou qui vise constamment à ne rien dévoiler pour maintenir le lecteur dans l'expectative. Il s'agit d'approcher de plus en plus de la vérité sans toutefois y parvenir trop vite. Les révélations sont ainsi consciencieusement suspendues en fin d'épisode. Un premier exemple est l'absence de révélation quant à l'identité du nourrisson qu'Edward Arundel entend crier près de la rivière au chapitre XXVIII de *John Marchmont's Legacy* (épisode n°9, août 1863). Edward est persuadé qu'il s'agit de l'enfant illégitime de sa cousine Olivia et de Paul Marchmont, mais le narrateur ne confirme pas cette hypothèse, laissant au contraire planer le doute, en insistant sur les préjugés d'Edward à propos d'Olivia, qui pourraient venir troubler son jugement²⁰⁹. Très souvent, les protagonistes connaissent la vérité mais sans forcément la communiquer au lecteur. Et lorsqu'il y a effectivement communication d'informations par la voix d'un personnage ou celle du narrateur, l'action est arrêtée, plongeant une fois de plus le lecteur dans un moment d'angoisse, le condamnant à attendre, comme suspendu au-dessus d'un précipice, le prochain numéro pour satisfaire ses attentes²¹⁰. A la fin du chapitre VI de *Eleanor's Victory* (épisode n°4, 28 mars 1863), Richard Thornton se rend à la morgue pour voir des cadavres afin de trouver des idées pour ses prochaines créations théâtrales, et en ressort livide : il a, semble-t-il, reconnu quelqu'un mais rien n'est confirmé et le lecteur n'a pas d'autre choix que de continuer à lire pour connaître l'identité du défunt. De même au chapitre VIII de *Lady Audley's Secret* (épisode n°7, juillet 1862, *The Sixpenny Magazine*), le suspense est à son comble lorsque Robert fait une

²⁰⁹ « His mind—predisposed to think ill of Olivia by the dark rumours he had heard through his servant, and which had a certain influence upon him, as all scandals have however baseless—could imagine only one solution to the mystery of a child's presence in the lonely building by the river », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 330.

²¹⁰ « [...] cliff-hanger sections due to serialization », Linda Shires, « The Aesthetics of the Victorian Novel: Form, Subjectivity, Ideology », in David Deidre (ed), *op. cit.*, p. 61.

découverte capitale : il a enfin trouvé la preuve qui relie Helen Talboys à Lucy Graham, en décollant plusieurs étiquettes sur une boîte à chapeaux ayant appartenu à celle-ci, mais les noms inscrits sur ces fameuses étiquettes ne sont pas communiqués au lecteur qui, dans l'ignorance, ne peut qu'attendre le prochain épisode pour savoir de quelles informations Robert a eu connaissance. Parfois encore, cette reconnaissance est partagée avec le lecteur comme au chapitre XX de *Eleanor's Victory*, très justement intitulé « Recognition » (épisode n°11, 16 mai 1863) : Eleanor reconnaît à cet instant précis le meurtrier de son père en la personne de Launcelot Darrel, mais l'action s'arrête là. De même l'épisode n°17 du 27 juin 1863 (chapitres XXXI et XXXII) se clôt sur la découverte par Eleanor et Richard de preuves tangibles de la culpabilité de Launcelot : ce sont des esquisses, signées Robert Lance et réalisées par Launcelot lui-même, représentant entre autres la scène de la partie de cartes fatale à George Vane, aisément reconnaissable sur ce croquis. Mais là encore, l'action est suspendue, atteignant un paroxysme avec cette découverte. C'est lorsque l'intérêt du lecteur est porté à son comble que l'intrigue est donc relancée. De ces nombreux exemples, il est donc possible de conclure que le flou narratif, qui se manifeste par l'incertitude de ces fins d'épisode, constitue l'un des ressorts de l'intrigue sensationnaliste.

Mais si flou et suspense sont les clés de voûte structurelles des récits braddonniens dont chaque épisode se termine intentionnellement et logiquement par une incertitude, une ambiguïté ou un mystère, cette clôture n'est que temporaire, laissant plusieurs pistes à l'auteur pour progresser dans son roman. Par conséquent, Miss Braddon, en se pliant aux exigences d'une publication en feuilletons, semble avoir adopté une certaine stratégie narrative pour captiver l'attention du lectorat afin qu'il achète le prochain numéro, car, comme l'ont écrit les auteurs de l'ouvrage collectif *Le roman anglais au 19^{ème} siècle* : « le fractionnement du récit (en feuilleton mensuel) obligeait le romancier à corser l'action, à terminer chaque livraison sur des incertitudes qui étaient la plus sûre garantie de l'intérêt du lecteur »²¹¹. La satisfaction du lecteur est ainsi constamment retardée, un peu comme celle du roi de Perse tenu en haleine par la narratrice des *Contes des Mille et Une Nuits*. L'auteur de romans-feuilletons serait ainsi une Shéhérazade de l'époque victorienne dont la survie commerciale dépendait exclusivement de son talent de conteur à générer un suspense oppressant, en repoussant encore et toujours la révélation des secrets jusqu'à la mystification

²¹¹ P. Coustillas, J-P. Petit, J. Raimond. *Le roman anglais au 19^{ème} siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978, p. 72.

finale. Il s'agissait d'obliger ainsi un lectorat fidélisé à acheter le numéro suivant²¹² dans l'espoir d'avoir enfin des réponses aux questions pour résoudre les énigmes. Dans le cadre d'un récit écrit, parfois au jour le jour, les éléments de flou et d'incertitude, qui ponctuent ces clôtures temporaires, pourraient être considérés comme le seul moyen pour l'auteur de respirer et de retrouver l'inspiration, sortes de pauses dans l'écriture d'un récit jamais entièrement planifié. Ces 'souples' en quelque sorte, pour emprunter un terme au vocabulaire musical, étaient favorisés par une technique d'écriture qui avait constamment recours à une rhétorique du secret.

1.2 La rhétorique du secret

Secret et sensation sont deux notions intimement liées car c'est un peu le secret qui crée la sensation. Ici, un parallélisme s'impose entre l'un des premiers ouvrages scientifiques qui a provoqué la controverse bien avant les années 1860, et les fameux « sensation novels » qui, disait-on, inondaient alors le marché littéraire. Il s'agit de *Vestiges of the Natural History of Creation*, publié de manière anonyme en 1844, et écrit en réalité par Robert Chambers. D'après ce qu'explique James Secord dans *Victorian Sensation*, il est possible en effet d'établir une comparaison entre ces deux publications, puisque toutes deux ont fait sensation en raison d'un certain secret : « For many readers, the most arresting feature of *Vestiges* was the lack of an author on the title page. More than anything else, this rendered it a sensation »²¹³. Cette identité mystérieuse fit couler beaucoup d'encre, suscitant de multitudes hypothèses jusqu'en 1884. De la même manière, le roman sensationnaliste braddonien est bâti sur une véritable rhétorique du secret. Ingrédient de base de ces recettes littéraires réussies, symptôme d'une stratégie narrative du flou, le secret est omniprésent et s'intensifie tout au long du récit dont il est le maître mot, le ressort narratif.

1.2.1 Une histoire de secrets : les secrets de l'histoire

Il faut se tourner vers Thomas Hardy (1840-1918) pour avoir un aperçu des codes de la fiction sensationnaliste²¹⁴. Dans la préface ajoutée en 1889 à son roman *Desperate Remedies*,

²¹² « [...] encouraged the purchase of a subsequent issue », Kate Flint, « The Victorian Novel and its Reader », in David Deidre (ed), *op. cit.*, p. 23.

²¹³ James A Secord, *op. cit.*, p. 17.

²¹⁴ Voir à ce propos Laurence Talairach-Vielmas. « En chair et en os ? Sens, sensations et sensationnalisme dans *Desperate Remedies* (1871) de Thomas Hardy ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2007, n°65, p. 115-132.

écrit en 1869 mais publié en 1871, il est revenu sur ce récit qu'il décrivit lui-même en ces termes : « this sensational and strictly conventional tale »²¹⁵. Il énonça les principes narratifs de son roman qui possédait de nombreux traits caractéristiques de ce phénomène littéraire que fut le « sensation novel » des années 1860 :

The following novel, the first published by the author was written nineteen year ago, at a time when he was feeling his way to a method. The principles observed in its composition are, no doubt, too exclusively those in which mystery, entanglement, surprise and moral obliquity are depended on for exciting interest²¹⁶.

Ainsi le lecteur est plongé dans un récit où les secrets et les rebondissements abondent : l'héroïne est une jeune fille du nom de Cytherea Graye qui entre au service d'une autre Cytherea, Miss Aldclyffe. Persuadée que celui qu'elle aime est promis à une autre, Miss Graye accepte d'épouser Mr Manston, veuf depuis peu. Or le jour de leur voyage de noces, un employé des chemins de fer témoigne qu'il a vu la première Mrs Manston prendre le train le jour de sa prétendue mort. Le mariage est annulé car cette fameuse Mrs Manston réapparaît. Mais il s'avère que Mr Manston, qui est en fait le fils de Miss Aldclyffe, a accidentellement tué sa première femme dont il a caché le corps dans un four en ruine. Il est finalement démasqué en tentant de se débarrasser du cadavre de celle-ci. L'intérêt de ce roman réside dans ses constantes références au mode de fonctionnement du récit sensationnaliste. Il en dévoile directement les grands thèmes (bigamie, coïncidences, mystères en tout genre), révélant les fils d'une trame textuelle tissée de secrets.

La stratégie d'écriture braddonnienne consiste en effet à rendre flou et ambigu ce qui était en apparence clair et certain. Par exemple, l'histoire d'héritage au centre de l'intrigue de *John Marchmont's Legacy* semble tout d'abord très simple (trois personnes encore vivantes s'interposent entre John Marchmont et la fortune familiale), mais rapidement la clarté disparaît. Le chapitre III intitulé « About the Lincolnshire Property » annonce l'explication de ce fameux héritage, alors qu'en vérité il ne dévoile au lecteur que le texte d'un testament totalement incompréhensible à la première lecture. Ce document officiel que John fait parvenir à Edward Arundel pour tenter de lui expliquer la situation juridique de son unique héritière, sa fille Mary, est symptomatique de cette rhétorique du flou. Logiquement, il devrait nous éclairer sur les dispositions testamentaires de Phillip Marchmont père. A l'inverse, sa syntaxe perturbe la compréhension car aucun signe de ponctuation n'est utilisé

²¹⁵ Thomas Hardy. *Desperate Remedies: a Novel*. 1871. Londres : Macmillan, St Martin's Press, 1971, préface d'août 1912, p. vi.

²¹⁶ *Ibid.*, préface de janvier 1889, p. v.

entre les pages 30 et 32. Ce document n'est qu'une succession de structures identiques mises bout à bout et répétées maintes fois, tant et si bien que le lecteur est complètement dérouté en le lisant, ne sachant plus qui doit vraiment hériter et dans quel ordre. C'est grâce à ce texte alambiqué, métonymique d'une technique narrative particulière, que ce qui était clair au départ est devenu une affaire des plus complexes, comme l'affirme finalement Edward après avoir lui-même lu ce testament (*JML*, 26).

Cette tactique du brouillage est renforcée par l'apparition de nombreux secrets qui viennent compliquer encore plus l'intrigue. L'utilisation à outrance de la dissimulation a même fait dire à Kathleen Tillotson que ces récits étaient des romans du secret²¹⁷ où les intrigues étaient avant tout centrées sur une multitude d'éléments cachés tout au long des chapitres, et pas seulement en fin d'épisode comme nous l'avons analysé précédemment. Il est même possible de parler de différents niveaux de secret comme dans *Lady Audley's Secret*. Les objets cachés dans un tiroir, découverts à la fin du premier épisode, sont des reliques de la vie antérieure de Lady Audley, sous le nom de Helen Talboys, mais bien d'autres choses restent dissimulées tout au long du récit comme sa tentative de meurtre à l'encontre de son premier mari rentré d'Australie, ou encore la folie héréditaire de sa mère qui l'aurait poussée à commettre tous ces crimes. Les romans sont ainsi ponctués de nombreuses énigmes : qui sont les mystérieux individus qui entraînent George Vane loin de sa fille au chapitre IV de *Eleanor's Victory* ? Qui est l'étranger qui envoie une lettre à Isabel Gilbert, dans *The Doctor's Wife*, et qu'elle rencontre secrètement à la nuit tombée ? Qui est celui que l'on ne nomme pas, si ce n'est que par des expressions vagues telles que « he » ou « that person », à la fin du chapitre II de *Aurora Floyd*, et dont la mort semble apaiser Archibald Floyd ? Quel est le lien qui relie Aurora à ce sinistre individu qu'elle rencontre dans la rue et à qui elle envoie un bracelet très onéreux ? Elle semble le connaître, mais le secret de leur relation n'est pas dévoilé. Pourquoi Aurora écrit-elle à James Conyers lorsque celui-ci vient travailler dans les écuries de Mellish Park ? Pourquoi enfin demande-t-elle de l'argent à son père au chapitre XIX ? Autant de questions qui constituent des non-dits, dans un premier temps non explicités, des blancs dans la trame textuelle. Les récits sensationnalistes peuvent être comparés à un télégramme incomplet comme celui que Robert découvre à moitié calciné à la fin du chapitre XII, vol. I, de *Lady Audley's Secret* : le récit ressemble à ce texte à trous que le lecteur, en s'identifiant à Robert Audley, va s'efforcer de déchiffrer. L'univers braddonnien se caractérise donc par des écritures mystérieuses et des messages tronqués à interpréter.

²¹⁷ « novel-with-a-secret », Kathleen Tillotson. « The Lighter Reading of the Eighteen-Sixties ». Introduction to *The Woman in White*. Boston, 1969, p. xv.

L'héroïne de *Eleanor's Victory* fonde par exemple sa vengeance sur la dernière lettre de son père, George Vane, missive fragmentaire écrite sur une feuille de papier déchiré et où manque la fin de chaque ligne. Le style en est incohérent car les phrases sont coupées et confuses, suites de mots sans signification, à moitié effacés²¹⁸, à l'image d'un texte sensationnaliste qui, dans un premier temps, brouille le message.

De plus, le secret, leitmotiv des récits braddonniens, est omniprésent : parfois dès le titre du roman, comme dans *Lady Audley's Secret* où, dès le départ, avant même que le livre ne soit ouvert, il oriente notre lecture vers ce secret annoncé. Le lecteur s'attend donc à trouver des choses cachées sans même en connaître la nature. Ce terme de « secret » est tellement répété qu'il en devient symptomatique de l'obsession narrative de la fiction sensationnaliste, hantant les protagonistes telles que Lady Audley²¹⁹ ou Aurora Floyd, dont le passé mystérieux est évoqué par le narrateur d'une manière très floue :

But one act of mad folly has blotted her motherless youth, and she has a terrible harvest to reap from that lightly-sown seed, and a cruel expiation to make for that unforgotten wrong. (AF, 117)

En utilisant les adjectifs démonstratifs marquant l'éloignement ainsi que des termes assez vagues, « act of mad folly », « wrong », le narrateur, au lieu de dévoiler ce secret au lecteur, le rend encore plus obscur²²⁰. Il arrive parfois qu'une structure narrative de mise en abyme vienne renforcer ce mystère. Ainsi, au secret de Lady Audley, dans *Lady Audley's Secret*, correspond l'histoire d'un secret qu'elle raconte elle-même à Phoebe au chapitre XIV, vol. I, révélant l'étendue de ce qui est dissimulé, créant un effet de miroir signifiant à quel point le secret et le flou peuvent tout contaminer : temps, personnages, technique narrative, espace textuel, diégétique et hypodiégétique. Les romans sont donc peuplés d'objets cachés, d'écritures mystérieuses, de signes à décoder, et surtout de disparitions à élucider.

Ainsi le deuxième mot-clé qui brouille la compréhension, tout en guidant le récit braddonien, pourrait être celui qui apparaît aux chapitres X et XII, vol. I, de *Lady Audley's Secret* « Missing » et « Still Missing ». L'absence de certains personnages constitue une énigme supplémentaire à résoudre dans ce qu'un critique de l'époque appela les romans à énigmes²²¹. Le terme même de « mystère » est omniprésent dans tous ces récits et dans

²¹⁸ « [...] it is very widely and incoherently worded », Braddon M. E, *EV, op. cit.*, p. 69-70.

²¹⁹ « [...] it remains for me to discover the darker half of my lady's secret », M.E. Braddon, *LAS, op. cit.*, p. 250, 254.

²²⁰ Le mystère du passé douteux de l'héroïne s'épaissit un peu plus tard avec celui de la mort de son ancien mari, James Conyers.

²²¹ [Anon]. « We are threatened with a new variety of the sensation novel, a host of cleverly complicated stories, the whole interest of which consists in the gradual unravelling of some carefully

presque tous les chapitres²²². Les schémas narratifs de ces romans repose sur le mystère des disparitions : celle de Mary Marchmont Arundel, celle d'Aurora Floyd, celle de George Talboys. Dans *John Marchmont's Legacy*, la première énigme est celle de la première disparition de Mary. La lettre que celle-ci laisse à Edward est symptomatique de ce mystère : l'écriture y est difficilement déchiffrable, le message totalement incompréhensible pour celui qui la lit, le plongeant dans une extrême perplexité (*JML*, 171). Même si le lecteur connaît les raisons de la fuite de Mary, une part de mystère subsiste car lecteur et personnages ignorent tous deux où la jeune fille s'est finalement réfugiée.

En outre, la technique narrative employée par Miss Braddon est celle d'un récit proleptique qui annonce parfois le désordre et le flou avant qu'ils ne surviennent. C'est ce phénomène d'anticipation qui constitue un des moteurs narratifs de *Aurora Floyd*, récit qui progresse par rapport à ce qui est annoncé alors même que les événements ne se sont pas encore produits. Le titre du chapitre XXII « On the Threshold of Darker Miseries »²²³ apparaît comme la chronique d'un désordre annoncé et symbolise ce mouvement vers l'avenir, cette projection de l'intrigue vers l'avant par l'évocation d'un flou avant qu'il ne s'instaure. L'attention du lecteur est attirée, non pas sur les personnages ou sur l'action, mais plutôt sur l'atmosphère qui les entoure. Il est par conséquent possible de parler de « phénomène d'anticipation atmosphérique »²²⁴, comme si l'impression d'inquiétante étrangeté qui se dégage d'un paysage ou d'une maison annonçait un événement dramatique, sorte de présage pour le lecteur. Dans *Aurora Floyd*, un orage est annoncé à plusieurs reprises avant qu'il n'éclate :

There was that inky blankness in the sky which presages a heavy fall [...] the storm cloud may still lower darkly upon the horizon, while the hoarse thunder threateningly in the distance [...] there was a lowering darkness in the leaden sky and an unnatural stillness in the atmosphere. (*AF*, 81, 163, 193)

Ainsi les termes « fall » et « storm » suggèrent dans un premier temps l'arrivée imminente d'un orage, mais plus symboliquement l'émergence prochaine d'un désordre pour les

prepared enigma », « The Enigma novel », *The Spectator*, vol. 34, 28 décembre 1861, p. 1428, in R.C.Terry, *op. cit.*, p. 56.

²²² « This mystery should be cleared up [...] He felt himself encompassed by a web of mystery ». M. E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 262, 264. « [...] the clue to the mystery [...] a dark and cruel mystery [...] those concerned in the mystery [...] I have no clue to the mystery of your brother's fate », M. E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 101, 161, 258, 259.

²²³ C'est cette même thématique du seuil que l'on retrouve au chapitre IV de *Eleanor's Victory* intitulé « Upon The Threshold of a Great Sorrow », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 27.

²²⁴ Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 118.

personnages²²⁵. Dans *John Marchmont's Legacy*, l'orage est utilisé de manière identique, figure proleptique du flou, annonçant le désordre familial qui va désormais régner à Marchmont Towers, à savoir la jalousie d'Olivia et la disparition de Mary²²⁶. De même, dans *Aurora Floyd*, c'est la couleur rouge, symbole du sang du futur cadavre, et sur laquelle le narrateur insiste au début du chapitre XXIV, qui annonce une mort prochaine :

A low line of crimson behind the black trunks of a distant group of trees marked where the sun had left its last track, in a vivid streak that looked like blood. (AF, 280)

Dans *Eleanor's Victory*, ce n'est plus la symbolique des couleurs qui annonce le flou à venir, mais bien la chaleur de la capitale qui se fait de plus en plus oppressante pour l'héroïne : cette nuit du mois d'août est chaude, sans un souffle, contribuant ainsi à augmenter l'angoisse de la jeune fille seule qui attend le retour de son père, tout comme le lecteur attend avec impatience la suite des événements. Tous ces éléments proleptiques métaphorisent à l'avance les futurs rebondissements de l'intrigue.

Finalement, l'anticipation des conflits ou des malheurs à venir passe par des pressentiments. Le destin tragique de Mary, dans *John Marchmont's Legacy*, est ainsi évoqué à mots couverts dans ce passage :

—an impalpable, indescribable presage of an awful future, vaguely felt by those who looked upon them [...] Is she [Mary] already marked out for some womanly martyrdom,—already set apart for more than common suffering ? (JML, 54-55)

L'accumulation de termes flous, « vaguely », de préfixes privatifs (im-, in-) et de formes interrogatives annonce en quelque sorte au lecteur l'avenir de Mary, avant qu'elle ne disparaisse et que tous la croient morte noyée. De même, l'annonce indirecte d'un événement comme le meurtre de James Conyers permet de faire progresser le récit de *Aurora Floyd* en rendant le lecteur conscient des problèmes à venir : « The place is lonely enough for a man to be murdered there. [...] if he had known what was soon to come » (AF, 188, 246). Le lecteur est alors, certes, dans une position privilégiée, car il en sait plus que les personnages, mais tout ne lui est pas dévoilé. Ces allusions restent elles-mêmes mystérieuses et indirectes comme un jeu de la part du narrateur qui se garde bien de répondre aux questions qu'il

²²⁵ Dans *The Doctor's Wife*, le retour du père d'Isabel est en fait indirectement annoncé par le titre du chapitre IV, vol. III, « The First Whisper of The Storm ». M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 305.

²²⁶ « The dull, grey, leaden sky was to be illumined by sudden bursts of sunshine, and swept by black thunder clouds, whose stormy violence was to shake the very universe for these two solitary women », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 136.

pose²²⁷. Ces pseudo-révélation prennent parfois la forme de rêves prémonitoires comme, dans *John Marchmont's Legacy*, où John rêve d'une ombre, sous les traits d'Olivia, qui le sépare de sa fille chérie (*JML*, 98). La vision onirique joue ainsi le rôle d'avertissement, de mise en garde, que certains n'écoutent malheureusement pas. Cependant, l'intrigue braddonienne semble, dans un premier temps, plus favoriser la préservation de ces secrets que leur résolution. Ainsi le flou narratif braddonien reste bien le ressort dynamique de récits où le mystère s'intensifie au lieu de disparaître, revenant constamment chaque fois qu'on tente de le refouler.

1.2.2 Intensification du mystère

Whatever the mystery may be, it grows darker and thicker at every step; but I try in vain to draw back and to short upon the road, for a stronger hand than my own is pointing the way to my lost friend's unknown grave. (*LAS*, 167)

Cette citation extraite de *Lady Audley's Secret* est tout particulièrement révélatrice de ce processus d'intensification du mystère. Quelles que soient les découvertes faites par Robert, quels que soient les indices glanés tout au long de son enquête, le mystère reste toujours aussi opaque ; pire encore, il s'épaissit à chaque instant. Au chapitre I, vol. I, le mystère de Lady Audley et de l'anneau qu'elle porte autour du cou est renforcé par celui des objets cachés dans un tiroir au chapitre III, par le fait qu'elle ferme ses appartements à clé à la fin du chapitre IV, ainsi que par l'étrange marque visible sur son poignet au chapitre XI. La fin du chapitre XIV intensifie encore le mystère autour ce personnage : on y retrouve Lucy Audley, Luke Marks et Phoebe. Celle-ci a trahi le secret de sa maîtresse, mais ce secret n'est pas dévoilé au lecteur qui reste dans le flou. Le mystère s'épaissit pour Robert aussi, car, après avoir enquêté pendant plusieurs chapitres (de X à XIII et de XV à XIX, vol. I), il se heurte encore et toujours à de nouvelles énigmes qui contribuent à densifier le flou, comme le télégramme à moitié brûlé du chapitre XII, qui rend Robert encore plus perplexe. Au chapitre XIX, il repart vers Londres pour comparer les écritures de Lady Audley et de Helen Talboys, pensant pouvoir lever le voile sur l'identité de Lucy, mais au lieu de cela, il se retrouve confronté au nouveau mystère du serrurier qui s'est trompé d'adresse et qu'il surprend en train de parler d'une énigmatique visiteuse à Fig-tree Court. Chaque mystère

²²⁷ Wilkie Collins avait employé cette technique dans *The Woman in White*, à la fin du récit homodiégétique de Walter Hartright qui perçoit vaguement les changements à venir juste avant qu'il ne quitte Limmeridge. Wilkie Collins. *The Woman in White*. 1860. Oxford : Oxford University Press, 1973, chapitre XIV, p. 101-112.

devient, dans un premier temps, encore plus impénétrable au fur et à mesure que l'intrigue progresse.

De surcroît, le secret braddonien peut être comparé à une épidémie, engendrant l'apparition d'une série de mystères chez les personnages. On pourrait presque dire que « le secret fait des émules » pour citer librement Laurent Bury : le flou engendre le flou. Tous les protagonistes semblent ainsi touchés par cette maladie du secret, même ceux qui veulent résoudre les énigmes et dissiper le flou. Dans *Lady Audley's Secret*, Robert Audley cache à Clara et à son père une partie de l'histoire de George, ainsi qu'au médecin auquel il confie le sort de Lady Audley. Finalement, il dissimule certaines informations au lecteur comme au chapitre VI, vol. II, lorsqu'il lit une lettre de George dans laquelle celui-ci décrit physiquement sa belle et jeune épouse, mais à voix basse, sans communiquer cette description. De façon similaire, dans *Aurora Floyd*, quand Talbot Bulstrode apprend qu'il existe une période mystérieuse dans le passé d'Aurora, il la questionne mais se heurte à son silence²²⁸. Face à ce refus de lui révéler la vérité, il refuse alors de l'épouser et s'en va sans explication, cachant presque son départ, devenant un être mystérieux en lieu et place d'Aurora. Contaminé, il préfère se taire et dissimuler les raisons de leur rupture. Même sa voix semble métamorphosée sous l'effet du secret qu'il s'impose²²⁹. C'est un peu comme si tout le monde devenait cachottier : Gilbert Monckton, l'homme de loi de *Eleanor's Victory*, a lui aussi un secret à cacher, l'échec de ses premières fiançailles (*EV*, 129). Même le personnage le plus franc, tel le capitaine Prodder, l'oncle d'Aurora dans *Aurora Floyd*, est réduit au silence pour ne pas éveiller les soupçons. Transformé en espion malgré lui, il reste allongé dans la petite salle de l'auberge « The Crooked Rabbit », faisant semblant de dormir pour ne pas être vu et entendu, tout en écoutant la conversation des autres clients au sujet du fameux meurtre à Mellish Park (*AF*, 382). L'étendue du secret se mesure donc au silence des personnages qui deviennent presque tous muets.

Il semblerait ensuite que tout mystère élucidé fasse place à une ou plusieurs autres énigmes et que toute énigme résolue soit remplacée par un mystère supplémentaire²³⁰. Dès le début de *Lady Audley's Secret*, la mort de Helen Talboys ne reste pas longtemps inexplicquée, car

²²⁸ Talbot ne reçoit en guise de réponse que ces mots : « [...] this is my secret, which I cannot tell you » , M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 103.

²²⁹ « [...] speaking very fast, and in a thick, indistinct voice », *ibid.*, p. 107.

²³⁰ C'était le constat dressé par un critique de l'époque qui affirmait au sujet des romans à sensation : « [...] but every fresh discovery only starts a fresh mystery », A. Austin. « Our Novels: The Sensational School ». *Temple Bar. A London Magazine for Town and Country*. Londres : Bentley Richard, vol. 34, juillet 1870, p. 418.

Robert et George se rendent près de la pierre tombale à son nom. Cependant, cette certitude est rapidement brouillée par la disparition brutale de George lui-même, puis par les découvertes successives de son ami Robert parti à sa recherche. C'est lorsque, plus tard dans le récit, celui-ci arrive à établir le lien identitaire entre Lucy Audley et Helen Talboys qu'il est de nouveau confronté à un autre mystère, celui de la lettre écrite par Helen à son père à propos d'un autre secret²³¹. Le même phénomène se produit dans *Aurora Floyd*, puisque le passé caché d'Aurora n'est révélé que pour être remplacé par le mystère du meurtre de James Conyers au chapitre XXIX, et surtout par toutes les rumeurs qui courent à propos de ce meurtre et de son lien avec Aurora :

[...] speculating upon his life and history, and building a dozen theoretical views of the murder [...] commenting upon the strangeness of her conduct and dwelling much upon those singular coincidences.
(AF, 395)

Les verbes et expressions employés par le narrateur pour décrire l'opinion d'autrui, « to speculate », « to build a theoretical view », « to comment upon », « to dwell upon », montrent à quel point ce nouveau mystère sème le trouble et le flou parmi la population. Dans *Eleanor's Victory*, lorsque l'affreuse vérité, c'est-à-dire le suicide de George Vane, est enfin révélée à sa fille, mettant ainsi fin à une première énigme (la disparition de son père), un autre mystère la remplace aussitôt, celui de la lettre incomplète adressée à Eleanor, et qui l'implore de démasquer celui qui l'a poussé au suicide. De même, lorsque cette seconde énigme est à son tour résolue quand Eleanor comprend que ce sombre inconnu parisien n'est autre que Launcelot Darrell, le flou ressurgit car l'identité de l'héritier de la fortune de Maurice de Crespigny reste secrète. Une fois ce fameux testament ouvert et lu, l'incertitude demeure sous une autre forme : s'agit-il d'un vrai testament ou d'un faux ? Le doute s'empare des esprits malgré de nombreux éléments qui semblent prouver qu'il est authentique. Les certitudes ne sont qu'éphémères, rapidement remplacées par de nouvelles interrogations.

En effet, les investigations menées par les protagonistes ne sont tout d'abord pas très fructueuses, apportant de nouvelles questions, symptomatiques d'une perpétuelle intensification du mystère, processus fréquemment utilisé dans *John Marchmont's Legacy*. Edward tente ainsi de résoudre le mystère de la disparition de Mary, mais ses recherches restent vaines, le plaçant en face d'autres énigmes irrésolues. Au moment où il pense avoir élucidé le sort de Mary (elle se serait suicidée), le mystère s'intensifie une fois encore

²³¹ « You know the *secret* which is the key to my life », , M.E Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 250.

lorsqu'il surprend une conversation secrète entre Olivia Arundel Marchmont, Paul Marchmont, Mrs Weston et son mari dans le pavillon près de la rivière. Edward s'interroge alors : quel est le rôle de Mr Weston dans ces événements ? Quel secret cachent ces quatre comploteurs ? (*JML*, 299) Quels rôles ont été joués par Olivia et Paul dans la disparition de Mary ? Toutes ces interrogations s'ajoutent à la question centrale du sort de Mary Marchmont. De façon similaire, au chapitre XXVIII, le voile est levé sur la nature hypocrite et égoïste de Paul Marchmont²³². La comédie qu'il a jouée depuis plus d'un an pour hériter de la fortune de Mary est certes divulguée au lecteur, mais son rôle exact dans la disparition de sa cousine n'en reste pas moins très vague, voire ambigu. Lorsque cette énigme vient se rajouter à celles déjà évoquées, c'est la tournure hypothétique en *if* qui l'emporte²³³, montrant ainsi que les révélations ne sont que partielles, comme si le mystère devait demeurer à jamais.

Afin de retrouver les personnes disparues, les protagonistes se heurtent sans cesse à une multitude de questions périphériques, comme s'ils étaient prisonniers d'une gigantesque toile faite de conversations secrètes, de rôles cachés et de secrets qui ressurgissent. Dans sa traque de la vérité pour démasquer Lady Audley, Robert est constamment confronté à d'étranges coïncidences qui le rendent très perplexe : le curieux télégramme à moitié brûlé du chapitre XII, vol. I, la présence, chez Mr Maldon au chapitre II, vol. II, de Mrs Plowson qui semble connaître bien des secrets mais reste silencieuse, rendant le mystère encore plus inextricable, ou encore l'intrigante erreur du serrurier au chapitre XIX, vol. I, intitulé « The Blacksmith's Mistake », qui serait allé réparer, par erreur, une serrure défectueuse dans le logement de Robert à Fig-tree Court. Là encore, les processus d'intensification du mystère et de renforcement du flou se révèlent par une invasion textuelle de tournures interrogatives :

Who was it that walked off? and [sic] what was the story which the locksmith was telling when I interrupted him at that sentence? Oh, George Talboys, George Talboys, am I ever to come nearer the secret of your fate? Am I coming nearer to it now, slowly but surely? Is the radius to grow narrower day by day, until a dark circle round the home of those I love? How is it all to end? (*LAS*, 150)

Ce chapitre (qui correspond à la fin du premier volume dans l'édition du roman en trois volumes) se clôt donc sur un mystère encore plus épais, comme si lecteur et personnages se trouvaient dans une impasse. La disparition de George semble aussi insoluble que si une

²³² « [...] he was a hypocrite [...] a selfish and self indulgent man », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 324, 325.

²³³ « If he had done any wrong; if by any act of treachery he had hastened Mary Arundel's death, no recollection of that foul work arose in his breast to disturb the pleasant current of his thoughts », *ibid*, p. 325.

trappe s'était ouverte dans les entrailles de la terre, l'engloutissant vers les Antipodes²³⁴. L'évocation de cette trappe dans laquelle George aurait disparu ne peut manquer de rappeler le fameux puits décrit dès le premier chapitre²³⁵, endroit où George est précisément tombé, poussé par sa propre femme, mais cela nul ne le sait encore à cet instant du récit. Le premier volume se termine donc par un retour en arrière et l'évocation de cette figure circulaire. L'image du cercle correspond à une circularité diégétique particulièrement révélatrice du processus d'intensification du flou : les personnages, au lieu de se projeter vers l'avenir, se tournent vers le passé pour y chercher des réponses, comme enfermés dans leur propre univers.

En parallèle de ce processus d'intensification du mystère, on constate aussi la mise en place d'un phénomène de retour perpétuel du secret. Celui d'Olivia est constamment rappelé au lecteur ; celui du passé d'Aurora hante le récit tout comme il obsède les personnages. Les événements présents sont perpétuellement touchés par les mystères antérieurs, et même la mort de James Conyers, qui devrait régler les problèmes, ne fait que rappeler cette infâme vérité qu'est la bigamie d'Aurora. Dans *Lady Audley's Secret*, le lecteur est confronté aux différents niveaux de secrets qui semblent se superposer au fil du récit : celui de l'identité de Lady Audley, puis celui des origines de Helen Talboys (sa mère était folle), et enfin celui de Luke révélé sur son lit de mort en toute fin de roman. Ce protagoniste possède en effet un double secret : il a, en réalité, fait chanter Lady Audley car il connaît son véritable rôle dans la disparition de George, mais il lui a caché une partie de la vérité, à savoir que George n'était pas mort, qu'il avait survécu à sa chute et était parti en Australie. C'est ce secret qu'il a jalousement conservé pour soutirer de l'argent à Lady Audley. Le dernier niveau dans cette superposition de non-dits est la toute dernière révélation d'une vérité détenue uniquement par le narrateur qui a dissimulé à tous que George, bien vivant, n'était finalement pas parti pour l'Australie mais pour les Etats-Unis. Cette imbrication perpétuelle du secret est particulièrement frappante dans *Aurora Floyd* : lorsque Aurora révèle à John Mellish le mystère de sa rupture avec Talbot Bulstrode, elle ne fait que pointer du doigt le fait que cette raison est elle-même un secret qu'elle ne peut révéler, son premier

²³⁴ « [...] as if a trap-door had opened in the solid earth, and let him through to the Antipodes », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 151.

²³⁵ « [...] the stagnant well, which, cool and sheltered as all else in the old place, hid itslef away in a shruberry behind the gardens, with an idle handle that was never turned, and a lazy rope so rotten that the pail had broken away from it, and had fallen into the water », *ibid.*, p. 2. « [...] and you felt as if a corpse must be lying somewhere within that grey and ivy-covered pile of building—so deathlike was the tranquility of all around », p. 24.

mariage avec James Conyers. L'explication d'un secret n'est qu'un autre secret. Dans *John Marchmont's Legacy*, cette superposition en strates successives est également employée, puisque c'est à cause de la passion cachée d'Olivia pour son cousin, Edward, que Paul oblige celle-ci à ne rien dire sur le sort de Mary, dissimulée dans le pavillon près de la rivière. Il semblerait que nul ne puisse échapper au flou : le secret engendre le secret dans les récits herméneutiques braddonniens.

1.2.3 Récit et code herméneutique

Les romans à sensation de Miss Braddon se présentent d'emblée comme des récits à énigme dont le code herméneutique doit être décrypté par le lecteur pour résoudre les mystères. Roland Barthes, dans *S/Z*, définit le code herméneutique d'une œuvre littéraire comme « un ensemble d'unités qui ont pour fonction d'articuler de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent préparer la question ou retarder la réponse »²³⁶. Nous avons précédemment défini les « sensation novels » comme des récits dont l'un des ressorts narratifs était le flou sous différentes formes (mystères, secrets et suspense). Il nous faut maintenant nous efforcer de reconstituer en quelque sorte la « phrase herméneutique » braddonnienne afin de vérifier si la stratégie du flou peut être aussi envisagée comme le recours constant à des « morphèmes dilatoires » qui brouillent les pistes et constituent des obstacles ou des retards au déchiffrement d'une énigme et au dévoilement de la vérité. Quelles sont les tactiques narratives mises en place ici pour créer cet « espace dilatoire »²³⁷, s'interposer entre la question et la réponse, et effectivement retarder la révélation jusqu'au dernier épisode ?

Le roman sensationnaliste est un texte piégé où le narrateur a tout d'abord fréquemment recours au leurre, forme de flou narratif qui joue le rôle d'un écran de fumée voilant la vérité. Au brouillard, élément diégétique du flou évoqué en première partie, correspondent ces signes textuels d'un brouillage du réel. Cette technique narrative vise avant tout à tromper le lecteur²³⁸, en lui faisant pressentir des informations qui sont en réalité erronées, mais que le narrateur ne réfute pas, ne donnant aucun indice pouvant confirmer ou infirmer ces hypothèses. Dans *Lady Audley's Secret*, la voix narrative laisse croire aux personnages (et au lecteur) que Helen Talboys est vraiment morte, avec comme preuve

²³⁶ Roland Barthes, *S/Z. op. cit.*, p. 21.

²³⁷ « C'est entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la réticence, cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie », *ibid.*, p. 75.

²³⁸ « [...] deceptive foreshadowing », Audrey Peterson. *Victorian Masters of Mystery : From Wilkie Collins to Conan Doyle*. New York : Frederick Ungar Publishing Co., 1984, p. 44.

tangible l'inscription sur la pierre tombale de celle-ci retranscrite à la fin du chapitre V : « Sacred to the Memory of HELEN, THE BELOVED WIFE OF GEORGE TALBOYS, Who departed this life August 24th, 1857, aged 22, Deeply regretted by her sorrowing Husband » (LAS, 42). Or, il s'avère que cette mort est en fait une ruse employée par Helen Talboys, alias Lucy Graham, pour camoufler sa supercherie. Par d'habiles fausses pistes, le narrateur trompe fréquemment le lecteur en lui faisant soupçonner les mauvaises personnes, tout comme John Mellish, dans *Aurora Floyd*, est amené à penser à tort que sa femme, Aurora, est la meurtrière de James Conyers. En truquant le jeu, le narrateur braddonien pousse le lecteur à interpréter le texte dans une mauvaise direction, l'entraînant vers de fausses déductions.

Vient ensuite l'équivoque, elle aussi particulièrement symptomatique du flou, car elle constitue la figure rhétorique qui brouille la frontière entre vérité et mensonge. Cette « double entente », ce mélange de vérité et de mensonge, passe par des réponses obscures, des révélations partielles, des déchiffrements inefficaces et incomplets qui contribuent à épaissir le mystère tout en piquant la curiosité du lecteur. L'équivoque est en quelque sorte une manière de ne pas tout dire ou de n'en dire qu'une partie. Ainsi au chapitre XIII, vol. I, de *Lady Audley's Secret*, au cours de son enquête, Robert découvre le nom d'un individu au bras en écharpe, inscrit sur la liste des passagers en partance pour l'Australie. Il rejette ce nom car la description du bras blessé ne correspond pas à celle de George Talboys avant sa disparition. Or il s'agit bien du même homme, mais sous une fausse identité, et c'est cette demi-vérité qui brouille les pistes. Ces fausses informations²³⁹ ne sont communiquées aux personnages et au lecteur que pour les duper et les amener sur de fausses pistes. C'est parfois l'emploi d'un déterminant thématique tel que « the », alors que le mystère reste entier, qui symbolise, stylistiquement parlant, l'équivoque : « What, indeed, is a hundred pounds to a man possessed of the power which you hold, or rather which your wife holds, over the person in question ? » (LAS, 135). C'est en ces termes que Robert parle du chantage que Luke et Phoebe Marks opèrent sur Lady Audley. Tout est posé comme connu de ceux qui s'expriment, mais rien n'est en fait directement dévoilé, car la raison du chantage n'est pas clairement énoncée. De ce fait, par le biais de l'équivoque, le narrateur ne divulgue qu'une part de vérité au milieu de faux indices : Lady Audley est, certes, impliquée dans la disparition de George (elle l'a en effet poussé dans le puits), mais à aucun moment le lecteur ne peut se douter que George n'est pas mort. La comparaison du jardin à un cimetière laisse

²³⁹ « [...] deceptive misinformation », *ibid.*, p. 4.

même à penser que le corps de George est au fond du puits²⁴⁰, alors que ce dernier en est sorti à l'insu de tous, sauf de Luke Marks. L'ultime révélation de celui-ci, qui se confesse enfin à Robert Audley au chapitre VIII, vol. III, semble en apparence résoudre le mystère central de ce roman en rétablissant le lien entre George et le fameux homme au bras en écharpe, que Robert avait écarté de son enquête. Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné, une part de vérité échappe toujours : George ne s'est en définitive pas rendu en Australie, mais à New York. Le récit repose donc sur une stratégie du flou qui pourrait être définie comme l'art de faire croire à un secret quand ce secret n'est pas ce que l'on croit.

Finalement les réponses données sont très souvent suspendues ou partielles, cachées à la manière des informations dissimulées dans les sables mouvants dans *The Moonstone* (1868)²⁴¹, mais que Miss Braddon prend soin, elle, de masquer dans les maisons et les vêtements. A la fin du chapitre I, vol. II, de *Lady Audley's Secret*, les déductions faites par Robert à propos des différentes écritures qu'il a en sa possession ne sont pas communiquées au lecteur qui reste dans l'attente. De même au chapitre VI, vol. II, la description faite par George de sa femme, dans une des lettres envoyées à sa sœur Clara, arrive entre les mains de Robert qui la lit silencieusement trois fois, mais sans en divulguer le contenu au lecteur. Cela peut faire penser à la technique utilisée dans un roman qui, par de nombreux aspects, pourrait revendiquer le titre de précurseur du roman à sensation²⁴², *Bleak House* de Charles Dickens. Le narrateur dickensien retarde constamment l'identité du véritable meurtrier de l'avocat Tulkinghorn qui n'est autre que la bonne française, Hortense, et non pas Lady Deadlock, comme de nombreux indices pouvaient le laisser penser. Les indications fournies par le narrateur braddonien sont très souvent lacunaires. Si la réponse ou le dénouement ne sont pas suspendus, ils sont néanmoins très fréquemment partiels : à la fin du chapitre I, vol. I, de *Lady Audley's Secret*, seule une partie du secret de Lady Audley est révélée : l'objet caché autour de son cou est une bague, mais l'incertitude demeure car le papier qui l'entoure n'est pas déplié, ce qui fait que le lecteur n'a pas accès à ce qui est écrit dessus. La teneur de ce document reste incertaine jusqu'à la fin du roman. Ces réponses partielles se matérialisent ainsi par le refus narratif de laisser le lecteur accéder à la totalité des significations. Le sens se dérobe, tout comme les protagonistes telle Lady Audley. La signification reste

²⁴⁰ « [...] the shrubbery in which the ruined well sheltered its unheeded decay among the tangled masses of briery underwood », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 272.

²⁴¹ Wilkie Collins. *The Moonstone*. 1868. Londres : Penguin Classics, 1986, p. 378.

²⁴² *Basil* (1852) de Wilkie Collins est aussi considéré comme possédant tous les traits caractéristiques de la future école sensationnaliste. Voir Charles Shelly. « Aux sources du sensationnel : Wilkie Collins lecteur de l'Abbé Prévost ? ». *Cahiers victoriens et édouardiens*. avril 2007, n°65, p. 135-136.

perpétuellement en suspens. Par exemple, à la fin du chapitre III, vol. I, les objets cachés dans le tiroir secret de Milady sont identifiés (un chausson de bébé et une mèche de cheveux) sans que leur réelle signification soit expliquée. Parfois, la réponse est donnée sous la forme de conclusions, mais les étapes pour parvenir à ce résultat manquent, laissant planer une part de doute et d'inconnu comme au chapitre VIII, vol. II, de *Lady Audley's Secret* : Robert, après avoir décollé les étiquettes du carton à chapeau laissé par Lucy Graham, tire la conclusion suivante : « It is surely enough to convince my uncle that he has married a desiging and infamous woman » (*LAS*, 239). Seule la fin du raisonnement logique est donnée au lecteur sans pour autant lui divulguer ce qu'a réellement découvert Robert et qui lui permet de formuler de telles accusations. Le voile n'est en fait levé que sur une vérité partielle. Le sens échappe car le lecteur est perpétuellement confronté à une sorte d'écran narratif qui l'empêche d'accéder à une véritable vue d'ensemble.

Ainsi, par ces réponses éludées, suspendues ou partielles, personnages et narrateur restent volontairement dans le flou, notion qui pourrait alors être décrite, en reprenant les termes de Roland Barthes, comme un « arrêt aphasique du dévoilement »²⁴³, moment où le temps semble comme suspendu, dans l'attente d'une révélation. Parfois même, le blocage est inévitable car les personnages refusent d'aller plus loin dans leur quête de vérité. Dans *Lady Audley's Secret*, Robert décide dans un premier temps de renoncer à ses recherches, laissant son ami reposer dans une tombe sans nom (*LAS*, 196). Mais la vérité finit toujours par éclater un jour ou l'autre, les secrets ne peuvent pas rester cachés éternellement²⁴⁴. C'est par le biais de commentaires que le narrateur tente ponctuellement de révéler une part de vérité, comme lorsqu'il décrit la réalité sordide de Lady Audley : « She had strayed far away into a desolate labyrinth of guilt and treachery, terror and crime » (*LAS*, 296). Là encore, les termes restent bien vagues car le flou, ressort narratif, structure le récit tout en faisant progresser l'intrigue et en plongeant le lecteur dans des mystères rendus presque insolubles, du fait des multiples leurres et équivoques. Celui-ci est invité à participer à une véritable partie de cache-cache²⁴⁵ où le risque est de se retrouver, tel du bétail aveugle cherchant son chemin dans l'obscurité, se heurtant maladroitement à des barrières infranchissables et trébuchant dans des fossés

²⁴³ Roland Barthes, *S/Z. op. cit.*, p. 75.

²⁴⁴ « [...] wicked secrets are never permitted to remain long hidden », M.E. Braddon, *LAS, op. cit.*, p. 268.

²⁴⁵ Patrick Brantlinger. « What is Sensational about the Sensation Novel ». *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 37, 1982, p. 14.

invisibles²⁴⁶. Cependant, toute progression n'est pas impossible, les frontières de l'univers braddonien ne sont pas aussi hermétiques qu'il n'y paraît, dans la mesure où le flou est aussi une manière de brouiller les séparations et de franchir les limites.

Chapitre 2. Flou et frontières

Tous ceux qui se sont penchés sur l'étude du « sensation novel » ont commenté cette thématique du franchissement à l'instar de Winifred Hughes qui dit à propos de ce type de littérature : « It [the sensation novel] compulsively blurred and transgressed boundaries and knocked down established barriers »²⁴⁷. Se pose donc la question de la perméabilité des frontières. Le flou braddonien serait alors à envisager comme un processus dynamique dont l'objet est le franchissement de limites jusque-là infranchissables. Qui dit franchissement, dit aussi transgression, deux notions centrales aux récits braddonniens, comme l'indique Lyn Pykett dans *The Improper Feminine* : « The sensation novel was concerned in all sorts of ways with the unfixing and transgression of boundaries »²⁴⁸. Afin d'analyser plus en détail la stratégie braddonienne du flou et sa dynamique, il est désormais nécessaire de retracer ce processus de transgression des frontières, subverties à de multiples niveaux, à commencer par celui du genre littéraire.

2.1 Le récit braddonien, un exemple de subversion des genres

Dès qu'on entend le mot « genre », dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine.

[...] Ainsi dès qu'un genre s'annonce, il faut respecter la norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité²⁴⁹.

C'est en ces termes que Jacques Derrida définissait l'idée de genre et de limite qu'il engendre. Miss Braddon a, elle, tenté en son temps de brouiller cette bordure, stratégie révélée par Jennifer Carnell dans l'ouvrage consacré à la carrière, ou plus exactement aux

²⁴⁶ « [...] blinded cattle groping their way through the dim obscurity, and blundering stupidly against black and leafless hedges, or stumbling into ditches, undistinguishable in the hazy atmosphere », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 110.

²⁴⁷ Winifred Hughes in Michael Wheeler. *English Fiction of the Victorian Period*. Londres, New York : Longman, 1994, p. 264.

²⁴⁸ Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, *op. cit.*, p. 53.

²⁴⁹ Jacques Derrida. « La loi du genre ». *Parages*. Paris : Editions Galilée, 1985, p. 252, 253.

carrières littéraires de Miss Braddon, *The Literary Lives of Mary Elizabeth Braddon*, notamment dans le titre du chapitre 4 intitulé « Melodrama, Penny-Part Fiction and French Realism : Mary Braddon's Negotiation of Other Cultural Forms »²⁵⁰. Cette négociation de différentes formes culturelles et littéraires que sont le mélodrame, la fiction populaire ou encore le réalisme français, semble être une des caractéristiques de l'écriture braddonienne, plus communément appelée « mélange des genres ». Cette technique, que Jeanne Fahnestock qualifie de « bricolage »²⁵¹, consiste, pour l'auteur, à constamment brouiller les distinctions entre les genres littéraires existants. Selon Patrick Brantlinger, le « sensation novel » se définit structurellement par ce flou générique, par ce mélange d'éléments réalistes, gothiques ou romantiques :

[...] their unique mixture of contemporary domestic realism with elements of the gothic romance, the Newgate novel of criminal "low life", and the "silver fork" novel of scandalous and sometimes criminal "high life" [...] a genre of fiction that stands midway between romanticism and realism, Gothic "mysteries" and modern mysteries, and popular and high culture forms—a genre, in other words, that like all genres is itself a mixture of sometimes contradictory forms, styles and conventions²⁵².

En empruntant des éléments tirés de genres romanesques ou théâtraux variés, Miss Braddon contribua ainsi à disloquer des frontières déjà malmenées par bon nombre d'écrivains avant elle. C'est cette littérature du collage, des « hybridations génériques » ou des « alliances génériques »²⁵³, faite de bric et de broc, que Miss Braddon avait à l'esprit lorsqu'elle écrivait à son éditeur :

'I look round and find everything on this earth seems to have been done, and done and done again! [...] I will give the kaleidoscope (which I cannot spell) another run, and will do my very best with the old bits of glass and pins and rubbish.'²⁵⁴

Littérature du télescopage et de la collision²⁵⁵, le roman braddonien est surtout placé sous le signe du brouillage, visant à faire perdre au lecteur ses repères traditionnels. Bien au-delà

²⁵⁰ Jennifer Carnell, *op. cit.*, p. 193.

²⁵¹ Jeanne Fahnestock. « Bigamy: The Rise and Fall of a Convention ». *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 36, juin 1981, p. 48.

²⁵² Patrick Brantlinger, « What is Sensational about the Sensation Novel », *op. cit.*, p. 1, 2. Cette idée de mélange des genres littéraires se retrouve aussi chez Deborah Wynne. *The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine*. New York : Palgrave, 2001 : « [...] a mixture of melodrama, the gothic, sensational reportage, penny dreadfuls, the 'Newgate' novel, and domestic realism », p. 9.

²⁵³ Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 4.

²⁵⁴ P.D. Edwards, *op. cit.*, p. 22.

²⁵⁵ « [...] a violent collision between romance and domesticity [...] a juxtaposition of realistic and romantic elements [...] a mixture of realism and idealism », Winifred. Hughes. *The Maniac in the Cellar*:

d'une simple ambiguïté identitaire qui, comme nous l'avons précédemment présentée, touche les personnages, c'est un profond flou générique qui anime le récit sensationnaliste, sorte de création littéraire hybride²⁵⁶ dont certains pensent que le précurseur littéraire pourrait être *Wuthering Heights* (1847) d'Emily Brontë (1818-1848). Déjà, dans les années 1840, les critiques eurent beaucoup de mal à accepter ce roman, car ils ne savaient pas dans quelle catégorie littéraire le classer. Un parallèle peut donc se faire avec les romans à sensation de Miss Braddon que l'on ne savait pas catégoriser au début des années 1860. L'auteur du compte-rendu de *John Marchmont's Legacy* en décembre 1863, posait le problème de la catégorisation d'un tel récit en ces termes : « It is difficult to say whether this novel belongs to sensational fiction »²⁵⁷. Jacques Derrida affirmait ainsi :

Un texte ne saurait pas appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance.²⁵⁸

Il est donc maintenant intéressant d'analyser les traits caractéristiques qu'ont en commun les récits sensationnalistes avec d'autres genres littéraires.

2.1.1 Le roman domestique

Quelles pourraient-êtré les principales conventions du roman domestique reprises par Miss Braddon ? Il s'agit, en premier lieu, de l'ancrage, dans un espace domestique et clos, de ces intrigues qui s'apparentent à de simples drames de la vie domestique. Le narrateur de *Aurora Floyd* ne fait-il pas référence à son récit avec cette expression « this simple drama of domestic life » (AF, 457) ? Les intrigues sont donc centrées sur les relations entre les membres d'une même famille ou des questions d'apparence banale, à propos d'un mariage ou d'un héritage par exemple. Comme le roman domestique, et le roman anglais en général jusqu'en 1870, le récit sensationnaliste braddonien met en scène des événements qui se déroulent à l'intérieur du cercle familial, dans le cadre domestique de la petite et haute bourgeoisie ou de l'aristocratie. P.D. Edwards évoque cette mise en scène propre au roman domestique où

Sensation Novels of the 1860s. Princeton : Princeton University Press, 1980, p. 9, 32, 52. Cette idée sera d'ailleurs reprise par Lyn Pykett. *The Sensation Novel from The Woman in White to the Moonstone*. Plymouth : Northcote house, 1994, « [...] a mixing of formulas [...] blurring and crossing of generic boundaries », p. 9.

²⁵⁶ Ce terme « hybrid » est ainsi utilisé par James Secord à propos à la fois de l'ouvrage de Robert Chambers, *Vestiges*, et du roman à sensation. James Secord, *op. cit.*, p. 9, 41.

²⁵⁷ Review of *John Marchmont's Legacy*. *The Athenaeum Journal of Literature, Science and the Fine Arts*. Londres, 12 décembre 1863, n°1885, p. 792.

²⁵⁸ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 264.

l'action se joue dans des foyers anglais tout ce qu'il y a de plus ordinaires²⁵⁹. Le lecteur y retrouve donc le même goût pour le factuel²⁶⁰, tant dans l'aspect matériel de l'univers diégétique où les meubles, les habits, les bijoux, les tableaux et autres décorations sont minutieusement décrits, que par le biais des personnages types qui dominent le roman domestique comme l'ange au foyer, la gouvernante, l'avocat ou le propriétaire terrien. En définitive, les intrigues fondées sur des incidents étranges qui surgissent dans cette sphère privée en apparence paisible, semblent closes par des fins somme toute assez traditionnelles : une réconciliation, un mariage, une ou plusieurs naissances.

Cela ne doit cependant pas occulter le fait que de nombreux éléments viennent en réalité brouiller les conventions du roman domestique et subvertir le genre, comme le dit Danielle Aubry, dans *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle* :

Mais contrairement aux interminables chroniques domestiques des années 1850, le confort soporifique de la répétition est ébranlé par l'intempérance d'une intrigue outrée, intense qui bouleverse l'équilibre fallacieux du foyer²⁶¹.

Coïncidences et rebondissements font irruption pour rendre les histoires beaucoup moins plausibles que leurs homologues domestiques, puisqu'elles reposaient sur des événements relevant parfois de l'improbable, voire de l'absurde. C'était le reproche central de l'auteur du compte-rendu critique de *Aurora Floyd*, paru en janvier 1863 dans la revue littéraire *The Athenaeum*. Selon celui-ci, ce roman était jugé foncièrement contre nature du fait d'un manque flagrant de probabilité dans l'intrigue : dans *Aurora Floyd*, John, ignorant tout du passé d'Aurora, l'épouse quand même (attitude impensable pour les critiques de l'époque). La jeune femme rencontre, seule, Conyers, la nuit, dans le parc, et enfin dans un accès de rage, elle fouette un de ses domestiques²⁶². D'autres avaient reproché à M.E. Braddon son mépris visible des règles du possible :

[...] here again there is ample room for the exciting and the improbable. The contempt of the probable has, as a matter of course, to be carried to a high pitch, and is one of the most striking features of these novels²⁶³.

²⁵⁹ « ordinary English households », P.D. Edwards. Introduction to *Aurora Floyd*. Oxford : Oxford University Press, 1996., p. 7.

²⁶⁰ « [...] homely realism », *ibid*, p. viii. « [...] factual », R.C Terry, *op. cit.*, p. 55.

²⁶¹ Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 104.

²⁶² [Anon]. Review de *Aurora Floyd*. *The Athenaeum Journal of Literature, Science and the Fine Arts*. Londres, 31 janvier 1863, n°1840, p. 145.

²⁶³ A Austin., *op. cit.*, p. 414.

Probable et improbable se côtoient dans un univers domestique subverti par la fragilisation du foyer victorien. Cette désacralisation de l'espace domestique vient brouiller les conventions réalistes. Le cercle familial n'est plus le refuge suprême paisible et tranquille, car les crimes qui en ont franchi le seuil troublent et terrifient. Les salons bourgeois ou aristocratiques ne sont ni à l'abri des tracasseries, ni des attaques du monde extérieur. Beth Kalikoff, dans son ouvrage *Murder and Moral Decay in Victorian Popular Literature*, pointe du doigt une peur sociale de la fin des années 1850 et du début des années 1860 face aux crimes violents commis dans l'enceinte même du foyer par des gens d'allure respectable : la trahison vient maintenant de l'intérieur, fissurant l'image rassurante mais illusoire du sacrosaint espace domestique, et mettant en exergue l'impossibilité de se protéger de tels crimes²⁶⁴.

En dernier lieu, les fins des romans braddonniens ressemblent plus à une parodie des conclusions sentimentales des romans domestiques, pour citer librement Nicolas Rance²⁶⁵. Que dire de l'analyse des derniers chapitres de *Lady Audley's Secret* ? Certes, la criminelle qu'est soi-disant Lady Audley est exclue du cercle familial et envoyée dans une maison de santé en Belgique, mais elle n'est pas légalement punie pour tentative de meurtre ou incendie volontaire. Le scandale d'un procès retentissant lui est épargné. La patiente est avant tout écartée du fait de sa dangerosité, comme le dit le docteur Mosgrave, et il faut avant tout éviter la propagation du mal qu'elle représente : elle est alors internée, recadrée en fin de récit selon les règles de la morale victorienne. Malgré tout, subsistent des éléments troublants qui viennent ternir cette vision lisse d'un dénouement heureux. Cet internement est-il la juste punition d'une folle ou d'une criminelle ? La multitude de jeux de miroirs, visible au chapitre VI, vol. III, met en exergue ce sentiment d'ambiguïté, étranger au roman domestique :

My lady stared dismally round at the range of rooms, which looked dreary enough in the wan light of a single wax candle. This solitary flame, pale and ghost-like in itself, was multiplied by paler phantoms of its ghostliness, which glimmered everywhere about the rooms; in the shadowy depths of the polished floors and wainscot, or the window panes, in the looking-glasses, or in those great expanses of glimmering something which adorned the rooms [...]. (LAS, 389)

²⁶⁴ « [...] emphasizing the impossibility of protecting oneself from a crime arising from domesticity and intimacy », Beth Kalikoff. *Murder and Moral Decay in Victorian Popular Literature*. Ann Arbor, Michigan : U.M.I. Research Press, 1986, p. 57, 58.

²⁶⁵ « [...] parodying the sentimental conclusions of domestic novels », Nicolas Rance. *Wilkie Collins and Other Sensational Novelists: Walking the Moral Hospital*. Basingstoke : Macmillan, 1991, p. 114.

Cette ambiguïté se retrouve aussi à la fin de *Aurora Floyd*, dans le dernier chapitre intitulé « L'envoi », où l'harmonie familiale semble prévaloir, car toutes les craintes d'un comportement contre nature de la part de l'héroïne sont balayées. En devenant la mère d'un petit garçon, Aurora a apparemment délaissé sa passion pour les courses de chevaux, plus préoccupée maintenant par son nouveau rôle maternel :

So we leave Aurora, a little changed, a shade less defiantly bright, perhaps, but unspeakably beautiful and tender, bending over the cradle of her first-born; (AF, 59)

Cette jeune mère retrouve l'adoration de son entourage et échappe à tout châtement. Mais une dernière pointe d'ironie subsiste, étrangère à un dénouement domestique, car au lieu de retrouver le calme et la quiétude rurale du foyer à Mellish Park, tout le monde part pour le sud de la France, terre traditionnellement associée aux débauches et aux perversions morales. Serait-ce une preuve de la subversion littéraire en train d'agir au cœur de récits qui présentent également beaucoup de points communs avec un genre très populaire, les « Penny Dreadfuls » ?

2.1.2 Les « Penny Dreadfuls »²⁶⁶

Née au début du XIX^e siècle, cette littérature populaire, destinée majoritairement au lectorat des classes laborieuses des années 1820-1830, était publiée dans des brochures coûtant un penny. De ces récits divertissants où l'accent était avant tout mis sur les émotions extrêmes et l'action, où s'affrontaient les forces du mal et du bien incarnées par des héros et des héroïnes aux principes moraux très stricts, le plus connu est sans nul doute *The Mysteries of London* de Reynolds²⁶⁷. Dans *The Doctor's Wife*, c'est le personnage de Sigismund Smith qui incarne la vision caricaturale d'un auteur de « Penny Dreadfuls » avec des titres aussi évocateurs que *The Smuggler's Bride* (TDW, 10), *Lilia the Deserted*, *Colonel Montefiasco, or the Brand upon the Shoulder-blade* (TDW, 13), *The Demon in the Galleys* ou encore *The Mystery of Mowbray Manor* (TDW, 190). Certains points communs entre les « Penny Dreadfuls »²⁶⁸ et les romans à sensation écrits par Miss Braddon semblent se dégager, à commencer par un même système de publication en feuilletons (hebdomadaires pour les « Penny », hebdomadaires ou mensuels pour les « sensation novels »). De plus, ces deux genres ont connu un succès

²⁶⁶ Peter Haining (ed). *The Penny Dreadful; or Strange Horrid and Sensational Tales*. Londres : V. Gollancz, 1975.

²⁶⁷ Voir p. 84.

²⁶⁸ « [...] the genre of sensation and dark deeds », Peter Haining (ed), *op. cit.*, p. 24.

similaire dans toutes les strates de la population car, dans les deux cas, les frontières entre les différentes classes sociales semblent avoir été effacées le temps d'une lecture²⁶⁹.

Ensuite, les deux sortes de récits sont caractérisées par le recours aux émotions fortes grâce à une multitude d'incidents. C'est encore dans *The Doctor's Wife* que Miss Braddon donne en quelque sorte une des caractéristiques des « Penny Dreadfuls », réutilisée dans les romans à sensation, à savoir l'emploi constant de multiples rebondissements et de nombreux cadavres²⁷⁰. C'est dans *The Doctor's Wife* que l'écrivain de littérature populaire, sous les traits une fois de plus de Mr Smith, livre les secrets de ses créations littéraires :

[...] the penny public requires excitement, [...], and in order to get excitement up to a strong point, you're obliged to have recourse to bodies. [...] And when you have recourse to the stimulant of bodies, you're like a man who's accustomed to strong liquors, and to whose vitiated palate simple drinks seem flat and wishy-washy. (*TDW*, 47)

Les « Penny Dreadfuls » procuraient ainsi aux lecteurs pauvres des années 1820-1830, friands de ce type de littérature, une échappatoire temporaire à la morosité de leur vie quotidienne. De manière similaire, le « sensation novel » a pu offrir aux femmes des années 1860, un moyen de vivre par procuration, le temps d'une histoire, des sentiments inavoués et des désirs inavouables. Les mêmes réactions scandalisées se sont élevées face au sensationnalisme outré des « Penny Dreadfuls » tels que *Varney the Vampyre* (1847), écrit par James Malcolm Rymer (1814-1884), où une menace inconnue vient terrifier l'univers familial dans lequel les personnages évoluent. Miss Braddon s'est, semble-t-il, fortement inspirée, pour écrire ses propres romans, de ces récits jugés immoraux pour les classes moyennes²⁷¹. Cette influence peut aisément se comprendre si l'on tient compte de l'admiration que portait Miss Braddon à ce genre de littérature et, en particulier, à l'auteur de *The Mysteries of the Courts of London* (vendus en feuilletons hebdomadaires de 1849 à 1856), G.W.M. Reynolds, qu'elle a toujours tenté d'imiter²⁷².

²⁶⁹ Ces feuilletons étaient en effet lus par tous : « [...] the aristocrats were in the habit of borrowing the penny parts from their footmen », *ibid.*, p. 16.

²⁷⁰ « What the penny public want is plot, and plenty of it; surprises, and plenty of 'em; mystery, as thick as a November fog. [...] the penny public requires excitement [...] for in penny numbers, one body always leads to another, and you never know, when you begin, how far you may be obliged to go », M.E Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 45, 47, 194.

²⁷¹ Cette influence par le bas se retrouve aussi dans le domaine juridique car les juges victoriens ont été influencés par les pratiques des classes laborieuses dans leur manière de traiter les affaires de bigamie : « [...] influence 'from the bottom' on the legal system », Ginger Frost. « Bigamy and Cohabitation in Victorian England ». *Journal of Family History*, vol. 22, juillet 1997, n°3, p. 302.

²⁷² « As far as my powers allowed, the human interest and genial humour of Dickens with the plot-weaving of GWM Reynolds », Wolff, Robert Lee, *op. cit.*, p. 81.

Mais si cette littérature populaire constitue en fait une sorte de roman à sensation avant l'heure ²⁷³, ses éléments originaux sont subvertis dans la nouvelle fiction sensationnaliste : la frontière entre bien et mal, auparavant clairement définie, est remise en question, rendue floue par le comportement plus que contestable de ces personnages agissant à l'encontre du code de conduite adopté par les héros et héroïnes des « Penny Dreadfuls » qui se devaient, eux, d'être irréprochables. Les victimes ne sont plus si innocentes ou enlevées de force, mais elles s'enfuient de leur plein gré. Le manichéisme est remis en cause. Les certitudes sont remplacées par l'ambivalence, le relativisme, l'équivoque et le doute²⁷⁴, notions qui suggèrent le flou, le brouillage des valeurs et des catégories. Il est possible de faire ce même constat de subversion avec un autre genre littéraire, le mélodrame.

2.1.3 Le mélodrame

Des éléments mélodramatiques apparaissent dans de nombreux romans anglais et français du XIX^e siècle, tout comme dans les récits sensationnalistes qui nous intéressent ici. Ils fondent leur intrigue sur l'utilisation constante d'effets propres au mélodrame, allant du mystère au suspense, en passant par les émotions fortes, les rebondissements et les « péripéties spectaculaires » ²⁷⁵ ou autres coups de théâtre qui viennent rythmer la progression narrative. Il semble alors normal de trouver des textes comme *John Marchmont's Legacy* jalonnés de nombreuses allusions théâtrales :

The curtain rises and the drama of life begins. [...] The opening speeches of a tragedy are seldom remarkable for any ominous or solemn meaning [...] there is no hint of blood and agony till we get deeper into the play. (*JML*, 5, 194)

Dans ce récit-pièce, les personnages jouent et se mettent en scène, se montrent et utilisent des effets spectaculaires tels des gestes amplifiés à l'extrême²⁷⁶. On peut penser en particulier aux scènes-spectacles où les femmes se jettent à genoux comme Lady Audley, dénoncée par

²⁷³ « That bitter term of reproach, 'sensation', had not been invented for the terror of romancers in the fifty-second year of this present century; but the thing existed nevertheless in divers forms, and people wrote sensation novels as unconsciously as Monsieur Jourdain talked prose », M.E. Braddon, *TDW, op. cit.*, p. 11. En effet, l'action du roman commence en 1852, avant que le terme de « sensation » ne soit appliqué aux romanciers victoriens du début des années 1860.

²⁷⁴ « [...] ambivalence [...] relativism [...] a morality relativist rather than absolutist », Michael Wheeler, *op. cit.*, p. 103.

²⁷⁵ Stéphanie Drouet-Richet. « 'Taming the Shrew' : mélodrame et représentation du désir dans *Lady Audley's Secret* et *Aurora Floyd* par M.E. Braddon ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, 2004, n°59, p. 67.

²⁷⁶ « The melodrama of the cheap theaters is an acted sensational novel », Richard Holt Hutton. « Sensation Novels ». *The Spectator*, vol. 41, août 1868, in Patrick Brantlinger. *The Reading Lesson: the Threat of Mass Literacy in the Nineteenth-Century British Fiction*. Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1998, p. 145.

Robert, ou encore Aurora, face à Talbot Bulstrode²⁷⁷. Les protagonistes, quand ils ne sont pas de véritables acteurs à l'image d'Eliza Prodder, la mère d'Aurora, sont comparés à des individus qui jouent un rôle, comme Paul Marchmont qui tente d'incarner le parfait gentleman²⁷⁸. Certains ont même l'impression d'être des spectateurs assistant en coulisses à une représentation²⁷⁹. *John Marchmont's Legacy* semble en effet construit comme une pièce de théâtre découpée en scènes et en actes : le rideau se lève au début de l'action, au premier chapitre, puis retombe au chapitre XL pour marquer la fin d'un premier acte. Le narrateur emploie aussi le terme de « play » pour faire référence à l'action romanesque. Certains passages sont même directement comparés à des tableaux de pièces de théâtre : les retrouvailles entre Edward et Mary du chapitre XVI sont mises en parallèle avec celles de Roméo et Juliette²⁸⁰. L'effet visé est donc de révéler la théâtralité du monde qui entoure personnages et lecteurs, tout en soulignant la technique narrative braddonienne décrite par la principale intéressée, Miss Braddon en ces termes : « Introduce half a dozen characters, each in a separate chapter. Make them all break off suddenly »²⁸¹. Cette manière théâtrale de faire entrer chaque protagoniste en scène, de baisser le rideau sur un tableau, puis de le lever sur des lieux totalement différents est une technique sans nul doute encouragée par la publication sérielle de ces récits, favorisant des changements fréquents de lieux et de personnages d'un épisode à un autre.

En outre, les références au théâtre abondent. Les noms d'acteurs ou d'actrices célèbres émaillent les romans : William Charles Macready, acteur populaire dans les années 1830 et 1840, Eliza O'Neill, actrice célèbre dans le rôle de Juliet à l'époque de la Régence, John Baldwin Buckstone, directeur du Haymarket Theater de 1853 à 1876, Edward Wright, acteur de farces à la fin des années 1840²⁸². L'action de *John Marchmont's Legacy* s'ouvre sur Drury Lane, théâtre londonien et haut lieu du mélodrame et du « sensation drama »²⁸³. Ce

²⁷⁷ « She did not obey him, but sank lower in her half-kneeling, half-crouching attitude, her face buried in her hands, and only the coils of her black hair visible to Captain Buslrode », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 104.

²⁷⁸ « [...] to play the country gentleman [...] to play a small part in the comedy of his life », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 337, 364.

²⁷⁹ « Captain Bulstrode seemed to look back at the merry group about the heiress as he might have looked at a scene on the stage from the back of the boxes », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 47.

²⁸⁰ « [...] a pretty little sentimental drama that was being enacted on her first floor », M. E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 185.

²⁸¹ Recette rapportée par Kathleen Tillotson, *op. cit.*, p. xx.

²⁸² M. E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, voir notes p. 460, 461, 464,

²⁸³ Terme qui apparaît dès 1860. Michael Booth. *English Melodrama*. Londres : Herbert Jenkins, 1965, p.145.

rapprochement du roman avec le théâtre n'est pas sans rappeler les paroles de Wilkie Collins dans la préface de *Basil* (1852) :

Believing that the Novel and the Play are twin-sisters in the family of Fiction; that one is drama narrated as the other is drama acted; and that all the strong and deep emotions which the Play-writer is privileged to excite, the Novel-writer is privileged to excite also, I have not thought it either politic or necessary, while adhering to realities, to adhere to everyday realities only²⁸⁴.

Il est aussi possible d'établir un parallèle avec la préface de *Vanity Fair*, intitulée « Before the Curtain », de William Thackeray, où l'auteur utilise la métaphore théâtrale pour parler du roman :

There are scenes of all sorts; some dreadful combats, some grand and lofty horse-riding, some scenes of high life, and some of very middling indeed; some love-making for the sentimental, and some light comic business; the whole accompanied by appropriate scenery, and brilliantly illuminated with the Author's own candles²⁸⁵.

Cette omniprésence du théâtre dans la fiction braddonienne s'explique, là encore, par le profond attachement de l'auteur pour la scène, du fait de sa brève carrière d'actrice avant de devenir romancière. En effet de 1852 à 1860, Miss Braddon, sous le nom de scène de Mary Ann Seyton et chaperonnée par sa mère, s'est produite sur les planches londoniennes et en province²⁸⁶. Elle rejoignit la compagnie de théâtre The Brighton Company sous la direction de Henry Nye Chart en août 1857 pour trois ans.

Mais c'est dans *Eleanor's Victory* que la vision du théâtre est la plus réaliste. De nombreux détails artistiques sont révélés à travers le travail de peintre-décorateur de Richard Thornton. Miss Braddon, ainsi, lève le voile sur les ficelles d'un bon mélodrame, la machinerie et le travail nécessaires pour créer les effets d'un meurtre ou d'un enlèvement :

[...] all the effects of a murder or an abduction depended upon the pizzicato twittering of violins, and the introduction of explosive chords at particular crises in the action of the piece. (*EV*, 48)

Une thématique commune au mélodrame et à ce roman sensationnaliste est la vengeance, schéma narratif central à bon nombre de pièces de théâtre²⁸⁷. Ce roman est aussi l'occasion pour l'auteur de faire référence au vaudeville français, comme, par exemple, dans la manière

²⁸⁴ Wilkie Collins. *Basil*. 1852. [monographie en ligne]. Projet Gutenberg, 17-02-2002. [réf. Du 22 mai 2005]. Disponible sur : <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/bslwc10.txt>

²⁸⁵ William Thackeray, *op. cit.*, p. xv.

²⁸⁶ Sont mentionnées des tournées en province à partir de printemps 1853, à Southampton, Reading, en Ecosse et à Londres au théâtre The Surrey en 1855, à Hull. Elle aurait donné sa dernière représentation le 29 février 1860. Jennifer Carnell, *op. cit.*, p. 25-42, 73.

²⁸⁷ « [...] the melodramatic revenge of the stage », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 94.

dont Laura embrasse avec ferveur le dé à coudre que lui a offert Launcelot²⁸⁸. De façon semblable, *Aurora Floyd* permet à Miss Braddon de parler de pièces anglaises tombées dans l'oubli²⁸⁹, des « sensation dramas », des adaptations des pièces de William Shakespeare (1564-1616) (*Hamlet* dans *Aurora Floyd*, 12) ou encore des farces très populaires dans les années 1840²⁹⁰. Certains romans de Miss Braddon ont été eux-mêmes adaptés au théâtre de nombreuses fois comme *Lady Audley's Secret* en 1863, au théâtre St James à Londres²⁹¹.

Cependant, le recours au théâtre n'est pas le seul élément mélodramatique des récits. D'autres sont repris pour être subvertis. La caractéristique principale du mélodrame pourrait être celle donnée au lecteur dans *Eleanor's Victory* :

[...] the numerous novels she had read, in which the villain was always confounded in the last chapter, however triumphant he might be through two volumes and three-quarters of successful iniquity. (*EV*, 78)

Dans ce type de récits où les méchants sont finalement démasqués et condamnés, les distinctions entre les différents personnages (on parle d'ailleurs plus de stéréotypes) sont claires, données au lecteur dès le début du récit. On trouve, entre autres, le héros, l'héroïne, le méchant²⁹² :

The world of melodrama is thus a world of certainties where confusion, doubt, perplexity are absent; a world of absolutes where virtue and vice coexist in pure whiteness and pure blackness; and a world of justice where after immense struggle and torment good triumphs over and punishes evil, and virtue receives tangible material reward²⁹³.

Les différents rôles sont immuables dans un monde où chaque individu reçoit la rétribution qu'il mérite, car la vertu est récompensée et le vice puni.

Néanmoins, dans l'univers sensationnaliste braddonien fait d'ambiguïtés et d'ambivalences et où les apparences sont trompeuses, ces distinctions morales sont brouillées. Ainsi le schéma de l'héroïne persécutée par un ou plusieurs méchants n'est pas respecté mais subverti, car certaines victimes sont loin d'être aussi pures que l'exige le

²⁸⁸ « [...] kissing it with that degree of rapture which the French vaudevilleists call 'explosion' », *ibid.*, p. 305.

²⁸⁹ *The London Merchant, or The History of George Barnwel* de George Lillo, *Jane Shore* de Nicolas Rowe, Braddon, M. E. *AF*, *op. cit.*, p. 11.

²⁹⁰ *Box and Cox* de Maddison Morton (1847) et *Did You Send Your Wife to Camberwell ? / How to Settle Accounts with Your Laundress* de J. Striling Coyne (1846-1847), *ibid.*, p. 11, 12, note p. 460.

²⁹¹ Voir George Rowell. *Nineteenth-Century Plays*. Londres, New York : Oxford University Press, 1972.

²⁹² « [...] the unchanging character stereotypes of hero, heroine, villain, comic man, comic woman [...] rigid moral distinctions », Michael R. Booth, *op. cit.*, p. 15.

²⁹³ *Ibid.*, p. 14.

mélodrame. Le bien ne s'oppose plus au mal, mais les deux sont réunis au sein d'un seul personnage qui possède tous les attributs de l'idéal féminin victorien (pâleur, fragilité, dépendance, beauté, ignorance). La polarisation manichéenne²⁹⁴ mélodramatique s'écroule. Les rôles de poupées angéliques sont tenus par des héroïnes corrompues, icônes de l'ambiguïté morale et de l'équivoque²⁹⁵. Aurora Floyd s'est secrètement mariée avec un vulgaire palefrenier sans l'accord de son père. Olivia Arundel Marchmont, qui présente l'image d'une femme vertueuse, est en fait jalouse de sa belle-fille et participe à sa disparition. Lady Audley, femme angélique en apparence, persécutée par les enquêtes de Robert, son neveu par alliance, est en réalité une meurtrière bigame. La blondeur et l'apparence fragile de celle-ci ne sont plus des vérités mais cachent la ruse et la perversité que l'on retrouvera chez Lydia Gwilt, héroïne de *Armadale*, autre roman à sensation de Wilkie Collins²⁹⁶. Toutes deux sont de parfaites illustrations de la méchanceté au féminin²⁹⁷. De ce fait, le schéma mélodramatique de l'héroïne innocente tourmentée par des méchants n'est pas respecté. Les protagonistes féminines ne peuvent plus être considérées comme passives. La vertu n'est qu'un masque dont elles se débarrassent lestement pour révéler leur véritable nature, plus complexe, celle d'être prêtes à tout pour arriver à leurs fins. Cette ambiguïté morale se reflète dans une dualité physique : un beau visage, mais une chevelure à la couleur anormale, d'un noir impénétrable (Olivia Arundel, Aurora Floyd) ou d'une blondeur aux reflets rougeoyants (Lady Audley), vue comme le signe du démon.

Dans les romans à sensation de Miss Braddon, les héros sont très souvent fragiles et inefficaces. Dans *Lady Audley's Secret*, Robert Audley échappe miraculeusement à l'incendie de l'auberge allumé par Lady Audley, tel un héros de mélodrame, mais au début du roman, son comportement n'avait rien d'héroïque, car il était indolent, indifférent à tous. Cette impuissance est en outre renforcée par l'ambiguïté des méchants. Dans *John Marchmont's Legacy*, Paul Marchmont est comparable au comte Fosco, à l'apparence extérieure lisse et agréable, mais qui cache autant de diaboliques desseins que le personnage de Wilkie Collins dans *The Woman in White*. Tout comme le comte italien s'occupe de ses canaris, Paul,

²⁹⁴ « [...] moral binarism », Andrew King, « Sympathy as Subversion? », *op. cit.*, p. 74.

²⁹⁵ « [...] representative of equivocation, or moral ambiguity, rather than absolute certainty », Winifred Hughes, in Michael Wheeler, *op. cit.*, p. 262.

²⁹⁶ « Perfectly modest in her manner, possessed to perfection of the graceful restraints and refinements of a lady, she had all the allurements that feast the eye, all the siren invitations that seduce the sense — a subtle suggestiveness in her silence, and a sexual sorcery in her smile », Wilkie Collins, *Armadale*, *op. cit.*, vol. 3, chapitre VII « The Martyrdom of Miss Gwilt », p. 315.

²⁹⁷ « [...] female villainy », Audrey Peterson, *op. cit.*, p. 54.

patient et travailleur, prend soin de sa mère et de sa sœur. Même l'avocat Me Paulette atteste de sa bonne foi et de sa sincérité à propos de Mary. Ces « villains » ont des voix de ténor (JML, 260) et espèrent s'emparer d'une fortune, d'un héritage en éliminant les femmes qui sont sur leur chemin. Tous deux portent un masque, celui de la franchise derrière lequel ils cachent des plans machiavéliques : Paul, en essayant de se faire passer pour un homme honnête, incarne ce relativisme moral évoqué précédemment. L'accès à ses pensées est très rare, et même quand il est possible, rien n'est certain²⁹⁸. Avec ce personnage, Miss Braddon, comme Wilkie Collins, réussit à brouiller la tradition littéraire du méchant facilement reconnaissable à son air cruel. Paul Marchmont, gentleman en apparence honorable et populaire auprès des gens de son entourage, est tout aussi égoïste et sournois qu'un criminel accompli²⁹⁹. Il cache, par exemple, ses yeux à Belinda Lawford, car ils pourraient le trahir en révélant le regard méchant d'un être maléfique³⁰⁰. Les scélérats sensationnalistes ne sont plus hideux et repoussants, phénomène qui vient ainsi subvertir le principe de catégorisation mélodramatique par lequel les méchants étaient clairement différenciés des autres personnages et des victimes. C'est donc au lecteur d'inférer la vraie nature des protagonistes, alors que les stéréotypes mélodramatiques rendaient cette identification quasi instantanée. L'ambivalence de la figure du méchant s'illustre parfaitement bien dans un autre roman, *Eleanor's Victory*. Qui incarne ce rôle dans le récit ? Est-ce Bourdon, le Français, ou est-ce Launcelot qui est de plus en plus perçu comme tel (EV, 295) ? Les différentes allusions à *Faust* (1808) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) suggèrent que Bourdon est une sorte de diable qui tente le jeune homme, comme l'affirme Launcelot : « Why did you lead me into it? Bourdon? Are you the devil, that you must always prompt me to some new mischief? » (EV, 278). Certes, certains aspects viennent nuancer l'aspect criminel et égoïste de ce protagoniste, car le narrateur affirme que Launcelot n'est pas un hypocrite³⁰¹. Il n'en reste pas moins vrai que celui-ci semble tout aussi corrompu que son complice français, rejetant la responsabilité de ses erreurs sur les autres (EV, 280).

L'univers sensationnaliste braddonien est donc un monde de doute et de confusion où les codes moraux mélodramatiques sont inversés (la vertu cache le vice) et où les certitudes, les distinctions entre bien et mal, chères au mélodrame, sont brouillées,

²⁹⁸ En effet, le narrateur ne dit pas « he thought », mais « he may have thought », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 300.

²⁹⁹ « [...] a most consummate villain », *ibid.*, p. 342.

³⁰⁰ « [...] an unpleasant resemblance to the leer of an evil-natured sprite », *ibid.*, p. 366.

³⁰¹ « The young man was not a hypocrite, and had no power of concealing his feelings », M. E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 241.

remplacées par une ambiguïté morale, comme si l'on assistait à un « dérapage des absolus moraux »³⁰². L'analyse du dénouement des récits braddonniens démontre l'aspect problématique de ces schémas de clôture. En effet, selon la norme mélodramatique, le rétablissement final de l'équilibre se veut sans ambiguïté, marqué par le triomphe du bonheur et de la vertu. Cette règle est fortement perturbée dans ces romans où les méchants ne sont pas aussi sévèrement punis qu'on pourrait l'escompter. Que penser de la fin de *Eleanor's Victory* lorsque Launcelot est pardonné de ses erreurs passées et rachète sa conduite en devenant un artiste de renom ? Ou encore du sort incertain de Paul Marchmont dans *John Marchmont's Legacy* : il aurait péri dans les flammes de l'incendie qu'il a allumé, mais l'incertitude plane toujours. Ainsi Miss Braddon utilise cette stratégie du flou pour retravailler les conventions mélodramatiques³⁰³, mais aussi gothiques.

2.1.4 Le roman gothique

Notre propos n'est pas ici de nous lancer dans une définition précise du genre, mais plutôt d'analyser les éléments³⁰⁴ gothiques essaimés un peu partout dans la fiction braddonnienne et de vérifier si, là encore, ils sont brouillés ou subvertis. Le roman gothique de la fin du XVIII^e siècle était en général un livre très coûteux, au tirage limité et au nombre restreint de lecteurs provenant des classes aisées. Ceci permet tout de suite de pointer du doigt quelques différences avec le roman à sensation dont le prix avait été réduit grâce à la publication sérielle, et qui s'adressait à un public le plus large possible. Mais les points communs entre les deux genres sont aussi très frappants, car de nombreux aspects du roman gothique figurent dans les récits braddonniens, à commencer par une même volonté de faire frissonner le lectorat en faisant appel à l'affect (peur ou terreur pour le roman gothique, sensations physiques pour les romans à sensation). Dans les deux cas, le corps du lecteur était sollicité par des textes bâtis sur des thématiques semblables, telles que le secret, la sexualité, la violence, voire le fantastique. C'est dans une atmosphère où dominent le brouillard ou d'autres éléments climatiques effrayants et spectaculaires, tels les orages, que se déroulent des histoires de séquestration, d'enlèvements et de machinations pour

³⁰² « [...] slippage in moral absolutes », Sally Mitchell, *op. cit.*, p.85.

³⁰³ « [*she*] reworks generic conventions and ideological codes », Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, *op. cit.*, p. 76.

³⁰⁴ L'expression de « gothic traces » est employée par Fred Botting. *Gothic*. Londres : Routledge, 1996, in Lyn Pykett, « Sensation and the Fantastic in the Victorian Novel », in David Deirdre (ed), *op. cit.*, p. 192.

s'emparer d'héritages âprement convoités³⁰⁵. Miss Braddon n'a pas été la seule à employer ces ingrédients pour concocter ses recettes littéraires. Il est possible, une fois encore, de rapprocher deux romans déjà mentionnés, d'une part *Uncle Silas* de Joseph Sheridan Le Fanu, publié en épisodes entre juillet et décembre 1864, et *John Marchmont's Legacy*, dont la publication sérielle s'acheva en janvier 1864. Les deux héroïnes respectives, Maud Ruthyn et Mary Marchmont, sont séquestrées par des membres de leur entourage censés les protéger (un oncle dans *Uncle Silas*, un cousin dans *John Marchmont's Legacy*), mais qui conspirent pour s'emparer de leur fortune. Les demeures braddonniennes ressemblent étrangement à des châteaux gothiques. Le terme « gothic » n'est pas utilisé au hasard par le narrateur pour faire référence à l'architecture de Audley Court, de Mellish Park ou encore de Marchmont Towers. Au fil des chapitres de *John Marchmont's Legacy*, cette dernière demeure apparaît de plus en plus comme un lieu lugubre, voire dangereux, où les villageois n'aiment pas s'aventurer la nuit. Elle prend même des allures de prison au chapitre XX (*JML*, 234), entourée de grilles fermées et infranchissables, sortes de murs d'enceintes, et défendue à l'entrée par des chiens de garde chargés de détecter la présence d'intrus. Le lecteur ne serait pas étonné d'y voir apparaître des fantômes la nuit, tout comme Paul semble les voir au chapitre XLII.

Cependant Miss Braddon a subtilement brouillé les codes littéraires gothiques et s'est jouée de ce mode romanesque³⁰⁶ dans ses « sensation novels ». En effet, dans le roman gothique, le côté terrifiant appartient généralement à un monde étranger, clairement séparé de l'univers domestique, garantissant ainsi une certaine protection au lecteur. Or cette distance est complètement annihilée dans le roman à sensation qui introduit l'étrange dans le cadre familial et prosaïque des foyers des classes moyennes ou aisées, comme l'énonce Elaine Showlater :

Sensationalism was domestic, topical, and contemporary [...] murder was made modern and suburban, with villas and railways replacing dungeons and tumbrels [...] transforming the fantasies of the Gothic imagination into Victorian domestic realism³⁰⁷.

Cette perte, voire cette absence, de distance, permet finalement d'intégrer le flou, le crime et l'inhabituel au centre de l'action et de la sphère privée, au lieu de les rejeter

³⁰⁵ Dans *Eleanor's Victory*, Launcelot Darrell complète pour hériter de la fortune de son oncle. Dans *John Marchmont's Legacy*, Paul Marchmont enlève Mary pour toucher l'héritage à sa place.

³⁰⁶ « [...] toying with the Gothic mode », Nicolas Rance, *op. cit.*, p. 110.

³⁰⁷ Elaine Showalter. « Desperate Remedies: Sensation Novels of the 1860s ». *The Victorian Newsletter*, printemps 1976, n°49, p. 2.

traditionnellement en marge du récit et de la société³⁰⁸. Ce processus de décentrement va alors déstabiliser le foyer en détruisant les barrières entre centre et bordures. Ce phénomène de « domestication du gothique »³⁰⁹ était pointé du doigt par Henry James (1843-1916) dans son article « Miss Braddon », qui traitait également de Wilkie Collins :

To Mr Collins belongs the credit of having introduced into fiction those most mysterious of mysteries, the mysteries which are at our own doors [...] Instead of the terrors of *Udolpho*, we were treated to the terrors of the cheerful country-house and the busy London lodgings. And there is no doubt that these were infinitely the more terrible³¹⁰. [...] The novelty lay in the heroine being, not a picturesque Italian of the fourteenth century, but an Englishwoman of the current year, familiar with the use of the railway and the telegraph. The intense improbability of the story is constantly reiterated. Modern England—the England of to-day's newspaper—crops up at every step³¹¹.

Les intrigues et les mystères se situent ainsi au sein des cercles bourgeois ou aristocratiques. Les femmes ne sont plus des fantômes, mais des êtres de chair et de sang. En effet, on ne séquestre plus dans un donjon étranger mais en pleine campagne anglaise, dans le foyer victorien. L'action de *The Doctor's Wife* est située dès les premières pages dans l'Angleterre provinciale contemporaine³¹². La demeure de Felden Woods dans *Aurora Floyd* se trouve dans le comté du Kent où se côtoient petits édifices gothiques, auberges solitaires en bord de route, églises de village et bâtiments scolaires³¹³. Le château gothique qu'est Marchmont Towers, froid et lugubre, (*JML*, 270) se situe, quant à lui, dans le Lincolnshire. Tout comme le secret est à la porte de l'Angleterre victorienne, l'avenue de tilleuls de *Lady Audley's Secret* et ses rendez-vous secrets sont tout près du château de Audley Court³¹⁴.

Les frissons gothiques ont été domestiqués, c'est-à-dire transposés dans le cadre social familial du lecteur des années 1850-1860. C'était ce que faisait remarquer l'auteur de cette critique de *Lady Audley's Secret* parue dans *The Times* en novembre 1863 : « [...] we observe that we had travelled through a well-known country, that the ditches and hedges we

³⁰⁸ Pamela Gilbert. *Disease, Desire and the Body*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997, p. 64.

³⁰⁹ « [...] domestication of the gothic », Lyn Pykett, « Sensation and the Fantastic in the Victorian Novel », in David Deirdre (ed), *op. cit.*, p. 198.

³¹⁰ James Henry. « Miss Braddon ». *The Nation*, 9 novembre 1865, p. 593-595, in Nicolas Page. *Wilkie Collins: the Critical Heritage*. Londres, Boston : Routledge & Kegan Paul, 1974, p. 122-123.

³¹¹ James Henry. « Miss Braddon ». *The Nation*, 9 novembre 1865, p. 593-595, in Patrick Brantlinger, « What is Sensational about the Sensation Novel? », *op. cit.*, p. 9-10.

³¹² « [...] in the little town of Graybridge-on-the-Wayverne, in pretty pastoral Midlanshire », M. E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 5.

³¹³ « [...] tiny Gothic edifices [...] solitary road-side inns [...] village-churches and prim school-houses », M. E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 5.

³¹⁴ « [...] and yet it was scarcely twenty paces from the house », M. E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 3.

have leaped are familiar to us »³¹⁵. C'est l'Angleterre contemporaine qui est désormais le lieu du crime, ce qui fait dire à Richard Altick que le roman à sensation se caractérise par l'aspect contemporain de ses décors³¹⁶, idée émise dès le début des années 1860 par l'un des plus virulents opposants au « sensation novel », Henry Mansel qui ne pouvait que souligner le côté actuel et prosaïque de ces récits :

The sensation novel, be it mere trash or something worse, is usually a tale of our own times. Proximity is, indeed, one great element of sensation. It is necessary to be near a mine to be blown up by its explosion; and a tale which aims at electrifying the nerves of the reader is never thoroughly effective unless the scene be laid in our own days and among the people we are in the habit of meeting³¹⁷.

C'est la proximité qui crée l'effet et garantit la sensation. *Eleanor's Victory* est une parfaite illustration de ces récits qui font allusion à des crimes contemporains, des enquêtes³¹⁸, ou des moments de la vie quotidienne : les passages qui se déroulent à Paris sont des descriptions très vivantes de la capitale française de 1853 à 1855. Le lecteur est donc invité à suivre les personnages dans leurs pérégrinations urbaines, de la rue Saint-Honoré, à la rue Castiglione, à la Place de la Concorde, aux Champs-Élysées, au Bois de Boulogne, au Palais-Royal, à la rue Richelieu, à la Place de la Bourse, à la Porte Saint-Martin, au Boulevard Poissonnier, à la Barrière Saint-Antoine (*EV*, 32-34). L'impression de vie qui se dégage de telles descriptions n'était certes pas l'apanage du roman braddonien. On retrouve en effet le même courant en peinture, avec des artistes comme William Powell Frith (1819-1909), qui ont, eux aussi, commencé à peindre des scènes de la vie quotidienne des classes moyennes, bourgeoises et urbaines dans des tableaux tels que *Life at the Seaside* (1854), *The Derby Day* (1858) ou *The Railway Station* (1862) (Annexe H). Des sujets d'actualité très contemporains et surtout populaires auprès du public, voilà ce qui a pu expliquer le succès de ces œuvres picturales et littéraires³¹⁹.

³¹⁵ [Anon]. « *Lady Audley's Secret* ». *The Times*, *op. cit.*, p. 4.

³¹⁶ Richard Altick. *Victorian Studies in Scarlet*. Londres : J.M. Dent & Sons Ltd, 1970, p. 76-77. Cette idée avait déjà formulée un an auparavant par Tilloston Kathleen : « Contemporariness [...] is the essence of the sensation novel », *op. cit.*, p. xvi.

³¹⁷ Henry L Mansel. « Sensation Novels ». *Quarterly Review*, vol. 133, n°226, avril 1863, p. 481-514. [en ligne]. [réf. de 2004]. Disponible sur : <http://www.mtroyal.ab.ca/gaslight/sensnovl.htm>.

³¹⁸ « [...] tales of contemporary crime and detection », Thomas Boyle, *op. cit.*, p. 92.

³¹⁹ Julian Treuherz. *Victorian Painting*. Londres : Thames & Hudson Ltd, 1993, 2001, p.105-106.

2.1.5 *Eleanor's Victory* : un exemple de dissémination des genres

Selon Deborah Wynne, la nette séparation, qui existait entre ce que l'on appelle la littérature respectable destinée aux classes supérieures et la littérature populaire, s'estompe au milieu du XIX^e siècle, car de plus en plus d'ouvrages dits populaires sont accessibles à la classe moyenne grâce à leur publication dans des magazines, jugés, eux, respectables, tels que *All The Year Round*, *Temple Bar*, *Once A Week*. C'est dans ce dernier magazine qu'a été publié *Eleanor's Victory*, roman de Miss Braddon moins connu que *Lady Audley's Secret*, mais tout aussi intéressant lorsqu'il s'agit d'aborder la question du genre littéraire. Ce récit illustre parfaitement la stratégie de décloisonnement opérée par Miss Braddon qui écrivait des textes « polygames »³²⁰ fondés sur le mariage des genres. Cet écrivain sensationnaliste avait pour objectif de faire connaître au lectorat victorien, de plus en plus large au milieu du XIX^e siècle, différents types de littérature qui restaient encore parfois étrangers car mal connus. Dans ce roman, qualifié de « labyrinthe intertextuel »³²¹, se succèdent allusions bibliques (comme dans le chapitre XIV « The Prodigal's Return »), citations de poèmes de poètes en vogue dans les années 1850-1860, comme Letitia Elizabeth Landon³²², d'auteurs bien plus célèbres tels que Alfred Tennyson (*EV*, 249, 382), Lord Byron (1788-1824) (*EV*, 197-200, 227), et de nombreuses références à William Shakespeare (. Des allusions aux comédies et aux tragédies de celui-ci jalonnent le récit, directement quand le titre de la pièce est cité comme *King Lear* ou que les personnages sont comparés à ceux des pièces en question³²³, mais aussi indirectement. Dans ce cas, le narrateur laisse le soin au lecteur de découvrir le titre concerné. Par exemple, Eleanor et Laura posent comme modèle pour Launcelot, incarnant Rosalind et Célia dans *As You Like It*. Laura espère, comme Viola de *Twelfth Night*, se déguiser en page pour suivre l'homme qu'elle aime. C'est pourquoi toutes ces références intertextuelles rendent familières, au lectorat des classes moyennes, des œuvres appartenant à la littérature, certes soi-disant respectable, mais surtout financièrement inaccessible. C'est ainsi qu'au sein de l'intrigue principale, et sans pouvoir pour autant parler de réelles digressions, le narrateur profite de chaque occasion pour glisser des remarques plus ou

³²⁰ Laurence Talairach. « Le piège de l'intertexte : leçon de lecture dans *Armada* de Wilkie Collins ». *Etudes Anglaises*, 2003, tome 56, n°1, p. 5.

³²¹ « [...] a labyrinth of textuality », Wynne Deborah, *The Sensation Novel*, *op. cit.*, p. 121.

³²² Poétesse citée par Laura Mason : « [...] that favourite poet of all desponding lovers, poor L.E.L. », *M.E. Braddon*, *EV*, *op. cit.*, p. 143, 193.

³²³ Gilbert Monckton est ainsi présenté comme Macbeth, aveugle face aux sorcières, ou jaloux comme Othello.

moins longues sur ces œuvres périphériques, révélant la véritable volonté de l'auteur d'intégrer cette connaissance au récit premier. Ainsi, si *King Lear* est évoqué, c'est parce que George Vane, le père d'Eleanor, aime à se décrire comme ce roi blessé et malmené par ses enfants. Or le narrateur fait remarquer l'écart qui existe entre l'adaptation qu'en fait George et l'intrigue réelle, où un roi fou partage sa fortune entre ses filles ingrates : ici, c'est le père du récit braddonien qui malmène ses enfants, dilapidant leur fortune avant même qu'ils soient en âge d'hériter. Cette rectification permet alors de rétablir des vérités littéraires peut-être inconnues du lectorat populaire.

Si l'on peut effectivement parler de décroisement, c'est surtout que ces références textuelles ou intertextuelles appartenant à la littérature classique et respectable côtoient d'autres allusions à une catégorie jugée à l'époque totalement différente, celle que les critiques qualifient de « lowbrow », comme par exemple, les « Penny Dreadfuls » lus par Eleanor : *Jack Sheppard* de William Harrison Ainsworth publié dans *Bentley's Miscellany* dès janvier 1839 ou *Wagner the Wehr Wolf* (1857) de G.W.M. Reynolds (EV, 42). La forme de littérature populaire centrale dans ce récit est, sans aucun doute, le mélodrame. Richard, ami et confident d'Eleanor, est peintre-décorateur, au service d'un théâtre londonien, The Phoenix. C'est grâce à ce personnage que le lecteur peut découvrir le talent requis par ses artistes de l'ombre pour décorer de telles pièces. Il se rend régulièrement à Paris pour traduire en anglais et adapter à la scène anglaise des pièces françaises du théâtre de la Porte Saint-Martin, au titre évocateur de « Ralph the Poisoner », faisant du mélodrame le lieu culturel de l'ouverture, sorte de passerelle entre les deux pays, la France et l'Angleterre. Ici, Miss Braddon redonne une place importante à une littérature étrangère fortement dénigrée car jugée corruptrice, puisqu'elle la place sur le même plan que des romans anglais. Un des romanciers français directement cité est Paul Féval, maître du roman-feuilleton, célèbre à cette époque pour son adaptation du roman de mystère urbain, *The Mysteries of London* déjà cité précédemment. C'est lorsqu'Eleanor attend son père tard le soir qu'elle tente de lire un de ses romans dont le titre n'est pas donné mais dont l'intrigue est esquissée par le narrateur : centré sur le mystère d'une noyade, celle de deux jeunes filles dont on se débarrasse au bord d'une rivière, le récit est peuplé de méchants et de vauriens, tout comme un roman sensationnaliste.

Finalement, pour Miss Braddon, il importe peu de mentionner tous ces écrivains, dramaturges ou poètes. Il s'agit surtout de mettre un terme au cloisonnement qui persistait entre littérature étrangère et anglaise, respectable et populaire, elle qui a su appliquer ce principe d'ouverture à de nombreuses reprises en s'inspirant de romans français pour écrire

ses propres œuvres, le plus célèbre exemple étant *The Doctor's Wife*, adaptation de *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert (1821-1880). En effet, un des buts de cette stratégie d'ouverture pourrait être de montrer que ces deux types de littérature ne sont pas si différents, si étrangers l'un à l'autre, mais partagent de nombreux points communs. Dans *Eleanor's Victory*, certaines scènes ressemblent à ce que l'on appelle au théâtre des « eavesdropping scenes » telles qu'on les trouve dans les pièces de William Shakespeare, comme quand Mrs Darrell surprend une conversation entre son fils et Eleanor, dialogue au cours duquel il lui déclare son amour et la demande en mariage (chapitre XIX). Un autre moment-clé se déroule lorsque Eleanor, cachée dans les buissons du jardin de la demeure appartenant à Maurice de Crespigny, surprend la conversation entre Launcelot et son complice français, Bourdon, qui complotent pour subtiliser le vrai testament et le remplacer par un faux (chapitre XLII). Le lecteur constate alors à plusieurs reprises que les deux catégories de littérature traditionnellement séparées possèdent des thématiques communes comme celle du déguisement. Eleanor pose en tant que Rosalind pour le tableau de Launcelot, rappelant ainsi que ces héroïnes sont toutes deux cachées sous une fausse identité, avec une même volonté de s'en débarrasser pour faire éclater la vérité³²⁴. En définitive, dans des genres normalement étrangers, voire opposés, les personnages partagent des traits semblables car universels : Laura, telle Lady Shalott de Tennyson, attend le retour de son amant ; Gilbert Monckton est victime, comme Othello, d'une jalousie certes moins virulente, mais tout aussi insidieuse, comme le suggère le titre du chapitre XXVI « An Insidious Demon ». Toutes ces allusions qui pointent du doigt des thématiques identiques sont autant de clins d'œil au lecteur averti, invité non seulement à établir des liens entre des genres littéraires cloisonnés, mais aussi à se familiariser avec des œuvres, romans, poèmes, peintures peut-être jusque-là inconnus, voire inaccessibles.

La stratégie de Miss Braddon vise donc à subvertir les frontières littéraires pour, d'une part, faire connaître la littérature respectable jusqu'alors hors de portée des plus pauvres, et, d'autre part, faire partager la littérature populaire aux couches sociales supérieures, afin de la rendre à son tour un peu plus respectable. C'est ce qu'exprime Deborah Wynne en ces termes :

She believed that her novel's proximity to such respectable literary figures would help rescue her reputation from the image of a hack writer with which she had been burdened. [...] hoping that within the

³²⁴ « [...] was ready to fling off the disguise of her false name, and to avow herself a George Vane's daughter », *M.E. Braddon, EV, op. cit.*, p. 125.

'respectable' context of *Once a Week*, her novel would appeal to the educated reader and boost her reputation as a writer³²⁵.

Ce brouillage des catégories littéraires que les critiques voulaient jusque-là séparées et imperméables a permis l'émergence d'un genre hybride. En commettant ce que Pierre Bourdieu appelait un « sacrilège »³²⁶, Miss Braddon, en quelque sorte, révoqua les limites jugées trop ou pas assez poreuses entre les littératures. Cette stratégie du flou comme technique de franchissement des barrières littéraires est fondamentale dans l'écriture braddonienne. Cet auteur, en s'inspirant à la fois d'une fiction populaire et des grands classiques du théâtre et de la poésie, puis en les combinant, contribua à donner un souffle nouveau à la création artistique. D'aucuns voient dans le roman à sensation une sorte de fiction alternative³²⁷ aux genres romanesques en vigueur à l'époque. Le mérite de ces récits a été de s'adresser au plus grand nombre, dans une forme originale, du moins pour les premiers romans du début des années 1860 :

In the early 1860s there was a dividing line between inexpensive lower class fiction and the middle class novel of the circulating library; Braddon made this transition, and in doing so she wrote some of the most successful and well known novels of her generation. Despite hostility from some critics over the sensational aspects in her life and work, Braddon insisted on defending her fiction in *Belgravia* and her readers did not abandon her³²⁸.

En effet, Miss Braddon fut la rédactrice en chef de la revue *Belgravia*, magazine qui s'adressait à un public issu des classes moyennes fréquentant les bibliothèques de prêt, et où elle put faire entendre sa voix en tant que défenseur critique de la fiction populaire. Elle tenta, au travers des articles rédigés par divers contributeurs qui partageaient ses opinions, d'élever le « sensation novel » au rang de création artistique ayant ses règles propres. Sa tactique visait donc à présenter ce genre romanesque très controversé comme une littérature légitime, occupant une place centrale et non plus marginale dans la sphère littéraire contemporaine³²⁹. A l'inverse des traditionnels comptes-rendus de romans qui s'attaquaient

³²⁵ Deborah Wynne, *The Sensation Novel*, op. cit., p. 31, 115.

³²⁶ Pierre Bourdieu, op. cit., p. 141.

³²⁷ « [...] alternative fiction », Phillip Davis, op. cit., p. 318.

³²⁸ Jennifer Carnell, op. cit., p. 284.

³²⁹ « [...] allowing to preserve her personal respectability at the same that she sought to legitimize her own creative work by elevating "light literature" to genuine literary endeavor », Solveig C Robinson. « Editing *Belgravia*: M. E. Braddon's Defense of 'Light Literature' ». *Victorian Periodicals Review*, vol. 28, été 1995, n°2, p. 110. Voir aussi les article écrits par George Augustus Sala, « The Cant of Modern Criticism », *Belgravia*, vol. 4, novembre 1867. « On the 'Sensational' in Literature and Art », *Belgravia*, vol. 4, février 1868, in Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson*, op. cit., p. 164.

beaucoup plus à l'auteur qu'aux textes, Miss Braddon préférait offrir une nouvelle vision critique, s'adressant avant tout aux goûts du lecteur³³⁰, toujours dans le but de l'éduquer. En effet, les récits braddonniens, sorte de voie médiane entre littérature soi-disant respectable et fiction industrielle, semblent avoir profondément bouleversé le lectorat victorien. En faisant éclater les limites conventionnelles de la littérature contemporaine et en court-circuitant les attentes de ce lectorat³³¹, les romans à sensation de Miss Braddon constituèrent un défi majeur à toutes les définitions littéraires d'alors³³². La sphère des lecteurs et lectrices de l'époque ne pouvait donc pas rester indemne face au flou et au trouble de ces livres.

2.2 Flou et lectorat

La parution de ces romans sous la forme de feuilletons a impliqué un contact plus proche entre récit et lectorat. La frontière entre auteur et lecteur était aisément franchie dans les lettres envoyées aux éditeurs des revues mensuelles ou hebdomadaires qui publiaient de tels livres. Ce phénomène d'effritement des barrières, que nous avons analysé en termes de genre littéraire, touchait donc également le domaine social dans la mesure où les différentes catégories de lecteurs, jusqu'à présent clairement séparées, furent, elles aussi, brouillées par ce nouveau phénomène artistique que constituaient les « sensation novels » écrits par Miss Braddon au début des années 1860.

2.2.1 Frontières du lectorat brouillées

Kathleen Tillotson parle des « sensation novels » comme de romans qui ont franchi toutes les frontières³³³. Elle envisage donc le flou comme un vecteur de dynamisme, c'est-à-dire un facteur de mixité sociale, dans la mesure où les récits de Miss Braddon ont participé à une ouverture de la littérature à un public de plus en plus large, phénomène qui a favorisé un estompement des différences sociales³³⁴. Ce nouveau genre littéraire du début des années 1860 connut un immense succès, comme en témoignaient les longues files d'attente des

³³⁰ « [...] a new model of criticism directed towards the tastes and understanding of a middle-class, general audience, but still dedicated to high literary ideals », Solveig C Robinson, *op. cit.*, p. 119.

³³¹ Pour une relecture des clichés de l'idéologie patriarcale dans le roman à sensation et sa réécriture du conte et de ses mythes, voir Laurence Talairach, *Le Secret et le Corps*, *op. cit.*

³³² « [sensation novels] were presenting a challenge to many of the conventional assumptions of the reading public », David Skilton. Introduction to *Lady Audley's Secret*. Oxford : Oxford University Press, 1987, p. vii.

³³³ « [...] there were novels that crossed all boundaries », Kathleen Tillotson, *op. cit.*, p. ix.

³³⁴ « [...] a blurring of social distinctions », Winifred Hughes, *op. cit.*, p. 42.

lectrices se pressant devant les bibliothèques de prêt pour être les premières à obtenir le dernier volume du roman à sensation à la mode³³⁵. Trouvant un lectorat toujours plus étendu à tous les niveaux de la société, ces livres controversés rassemblaient lecteurs et lectrices de tous horizons, d'où la réaction devenue maintenant célèbre d'un critique de Miss Braddon, qui affirmait : « She may boast, without fear of contradiction, of having temporarily succeeded in making the literature of the kitchen the favourite reading of the Drawing-room »³³⁶. Les mêmes livres étaient donc lus aussi bien par la reine Victoria³³⁷ que par les classes moyennes ou par les multiples lecteurs de chez Mudie's³³⁸. Le roman sensationnaliste braddonien, en tant que forme de littérature populaire, transgressait ainsi les catégories de lecteurs, ce qui fait dire à Pamela Gilbert :

The popular novel in the nineteenth century was a truly middle-class, bourgeois, consumer-oriented literary product, which quickly demonstrated its potential by promiscuously seducing readership across most class boundaries³³⁹.

Les Victoriens de différentes classes tombaient ainsi tous sous le charme. Ils partageaient un goût certain pour le meurtre et le crime, engouement commun qui transcendait les distinctions qui existaient entre des groupes sociaux distincts. C'est comme si la fiction sensationnaliste avait créé une sorte de lien, en favorisant un certain rapprochement des classes sociales, établissant ce que Deborah Wynne appelle « une communauté de lecteurs »³⁴⁰, tous rassemblés dans l'attente de la publication du nouveau numéro, lu par la suite en groupe ou en famille³⁴¹. Ce qui diffère véritablement, ce n'est plus ce qui est lu, mais la manière dont c'est lu (roman-feuilleton pour les classes moins aisées, roman en trois volumes pour les plus riches). Tous se rejoignaient en quelque sorte sur un point : le sort des héros et héroïnes des fictions qu'ils dévoraient. Comment alors ne pas voir une allusion indirecte à ce lectorat dans un passage de *Eleanor's Victory* où tous les personnages attendent avec impatience la lecture du fameux testament de Maurice de Crespigny pour connaître le nom de celui qui héritera de la fortune tant convoitée :

³³⁵ Elaine Showalter, « Desperate Remedies », *op. cit.*, p. 1.

³³⁶ W. Fraser Rae, « Sensation Novelists : Miss Braddon », *op. cit.*, p. 204.

³³⁷ Amy Cruse. *The Victorians and their Books*. 1935. Boston : Houghton Mifflin, 1962, p. 326.

³³⁸ « What seems so unusual about the 1860s is that the *same* novel was so often read in library, drawing room and kitchen », Kathleen Tilloston, *op. cit.*, p. ix.

³³⁹ Pamela Gilbert, *op. cit.*, p. 33.

³⁴⁰ « [...] a community of readers », Deborah Wynne, *The Sensation Novel*, *op. cit.*, p. 12. C'est une idée aussi émise par Kate Flint, « [...] a community of taste [...] the same cultural space ». Kate Flint. *The Woman Reader*. Oxford : Clarendon Press, 1993, 1999, p. 238, p. 283.

³⁴¹ « [...] communal reading [...] family reading », Jennifer Hayward, *op. cit.*, p. 35, 36.

Surely there could never before have been so many eager faces assembled together in the same small space. Every face, young or old, handsome or ugly, aristocratic or plebian, wore the same expression; and had thus a common likeness, which bore out the idea of some tie of relationship binding the whole assembly. (EV, 306)

Les lecteurs et lectrices victoriens, quelles que fussent leurs origines sociales, étaient en fait inclus dans la même sphère, unis par un lien invisible mais bien réel, le temps d'une lecture. Cet engouement pour de tels récits est tout à fait symptomatique d'un brouillage des catégories sociales traditionnelles du lectorat qui s'opéra au milieu du XIX^e siècle.

De nombreux facteurs ont ainsi contribué à l'expansion de ce lectorat. Aux inventions et progrès techniques du début des années 1820 (perfectionnement des presses à imprimer, invention de grandes presses rotatives horizontales à vapeur, fabrication mécanique du papier bon marché grâce à des machines mises en service en 1820) a suivi toute une série de mesures législatives telles que l'abrogation de nombreux impôts, surnommés les « taxes sur le savoir », « taxes on knowledge ». La taxe sur les fenêtres, abolie en 1851, a permis d'avoir plus de lumière naturelle dans les maisons ; la taxe sur la publicité d'un montant de trois shillings et six pence a été supprimée en 1853, celle sur les timbres des journaux en 1855³⁴² et celle sur le papier en 1861. Combinés à un accroissement de la demande (du fait de l'augmentation de la population), une extension des loisirs (due à une réduction du temps de travail) et surtout une amélioration du niveau d'éducation favorisant l'alphabétisation et réduisant l'illettrisme, tous ces facteurs ont favorisé le développement d'une presse plus abordable et l'apparition de périodiques plus accessibles à toutes les classes sociales, à tous les types de lecteurs. Richard Altick explique dans *The English Common Reader* que les années 1859-1860 ont vu naître des magazines mensuels à un shilling, le « shilling monthly », tels que *Macmillan's Magazine*, *Cornhill* ou encore *Temple Bar*, *Belgravia*, *Argosy* qui intégraient à leur contenu des fictions, et surtout des romans-feuilletons³⁴³. Des pratiques éditoriales de baisse des prix, l'ajout d'illustrations et d'éléments sensationnels, ainsi qu'une plus grande variété dans le contenu des magazines vendus, ont contribué significativement à l'élargissement de la sphère du lectorat³⁴⁴. Cette baisse des prix s'est aussi accompagnée d'une révolution du marché du livre. Les « paperback novels », rééditions bon marché, ont vu le jour à cette même époque, rendant accessibles ces romans à un plus grand nombre de

³⁴² La taxe sur les timbres des journaux était de quatre pence par copie pour chaque périodique coûtant moins de 6 pence et contenant des informations, publié plus fréquemment que tous les vingt-six jours.

³⁴³ Richard Altick, *The English Common Reader*, *op. cit.*, p. 360.

³⁴⁴ Jennifer Hayward, *op. cit.*, p. 22.

personnes qui ne pouvaient de toute façon pas s'offrir l'onéreux format en trois volumes. Simon Eliot prend l'exemple de *Aurora Floyd*, dont la réédition bon marché (seulement six shillings) en un seul volume par le même éditeur (Tinsley) survint moins de sept mois après la publication en janvier 1863 du roman en trois volumes (au prix très élevé de trente-et-un shillings et six pence)³⁴⁵. Mais ce phénomène de brouillage des frontières du lectorat ne manqua pas de susciter de très fortes critiques de toutes parts, provenant surtout de ceux qui s'insurgeaient contre cette nouvelle forme de flou social.

2.2.2 Le flou social

L'époque victorienne fut marquée par une mobilité sociale accrue en relation directe avec la Révolution industrielle qui permit à la bourgeoisie commerçante de s'enrichir et de s'élever socialement. Les nombreuses réussites financières, ainsi que les faillites fréquentes, rendaient la vie instable et la réussite sociale temporaire. Le pays connaissait alors une phase de redéfinition des classes sociales, à un moment où les frontières semblaient moins fixes qu'auparavant. C'est le constat que dresse George Best :

Society's edge was permanently blurred by the jostling of the thousands who were trying to get in with the hundreds who were trying not to be pushed out³⁴⁶.

Cette société aux marges floues était donc en changement constant, marquée par la confusion et l'incertitude³⁴⁷. La nécessité de s'adapter à cette nouvelle donne suscita un sentiment de perte d'unité et de cohésion³⁴⁸. Dans un contexte d'effritement des frontières culturelles et sociales, on perçut la nation anglaise de plus en plus comme un seul peuple, un seul groupe, comme en témoignent les différents recensements de la population (le premier en 1801, puis d'autres en 1851) qui mirent, certes, tous les individus recensés dans des catégories distinctes mais appartenant à une même culture.

The image of a single culture had begun to seem plausible in 1860—even though different subgroups continued to exist—because the technologies capable of materializing an aggregate known as the 'population' had been institutionalised for several decades. [...] Along with material innovations like affordable transportation, cheap publications, and national museums, these technologies of representation

³⁴⁵ Simon Eliot, « The business of Victorian publishing », in David Deirdre (ed), *op. cit.*, p. 54.

³⁴⁶ George Best. *Mid-Victorian Britain*. Londres : Fontana Press, 1985, p. 262.

³⁴⁷ Voir Greg Howard. « Masculinity and Economics in *Lady Audley's Secret* ». *Victorians Institute Journal*, vol. 27, 1999, p. 33.

³⁴⁸ « [...] the breakdown of a sense of wholeness », John Kucich. « Intellectual Debate in the Victorian Novel : Religion, Science, and the Professional », in David Deirdre (ed), *op. cit.*, p. 214.

simultaneously brought groups that had rarely been mixed into physical proximity with each other and represented them as belonging to the same, increasingly undifferentiated whole³⁴⁹.

La nouvelle classe moyenne, la bourgeoisie, dut alors trouver ses repères et sa place dans une société où elle n'existait pas vraiment jusqu'alors.

En outre, l'ordre social en vigueur est subverti par une dynamique, une stratégie du flou au cœur des récits de Miss Braddon. Mouvement et flou sociaux caractérisent en effet l'univers diégétique braddonien. C'est un monde où les fortunes se font et se défont, les héritages se dérobent et se retrouvent, les mariages se contractent et s'annulent. C'est ici que vient se poser le problème de la bigamie qui, dans *Lady Audley's Secret*, *Aurora Floyd* et *John's Marchmont's Legacy*, menace de remettre en question la légitimité du contrat matrimonial. Dans ces récits, les positions sociales des personnages sont souvent ambivalentes. *Lady Audley's Secret* met, par exemple, en scène une femme socialement mobile et ambitieuse, prête à tout, même à se remarier, pour intégrer un groupe auquel elle n'appartient pas. Ce non-respect des barrières entre les classes sociales s'inscrit dans le caractère même de l'héroïne de *Aurora Floyd* parfois bien trop amicale avec les domestiques, son jardinier par exemple. De ce fait, les limites entre le monde ancillaire et celui des employeurs semblent ténues. La gouvernante d'Aurora, Mrs Powell, lui reproche de donner aux pauvres sans faire de distinction (AF, 168). A de nombreuses reprises dans ce roman, la séparation entre les différentes classes sociales est battue en brèche car les unions ne respectent même plus ce cloisonnement traditionnel. Or nul n'est besoin d'insister sur le fait que de tels mariages étaient considérés à l'époque victorienne comme une honte, une mésalliance, voire un péché. Ils déclenchaient généralement la stupeur, comme celle de l'entourage d'Archibald Floyd qui apprend la nouvelle de la célébration inattendue entre celui-ci et Eliza Prodder dès le premier chapitre, intitulé « How a Rich Banker Married an Actress ». Coup de théâtre ou coup de folie, cette alliance, en ne respectant pas les règles sociales qui imposaient d'épouser quelqu'un de son rang et de son monde, ne menait qu'à la chute de la société. Archibald Floyd est même traité de fou après cette décision surprenante et controversée qui marque, dès le départ, le roman du sceau de la mésalliance. Leur fille, Aurora, ne manque pas, elle aussi, de brouiller encore plus l'ordre social en épousant à son tour quelqu'un de socialement inférieur, James Conyers, le garçon d'écurie du domaine familial. Ce mariage, qui n'est directement évoqué que tard dans le roman, au chapitre XXVII, est constamment rappelé par

³⁴⁹ Mary Poovey. *Making a Social Body: British Cultural Formation, 1830.1864*. Chicago : Chicago University Press, 1995, p. 4.

le narrateur, et Aurora elle-même, en utilisant le champ sémantique de la folie³⁵⁰. Signe du déséquilibre social, cette mésalliance ne provoque que flou et honte tout en remettant en question l'autorité paternelle et l'intégrité de la famille Floyd. En ne respectant pas les principes de classes, Aurora met en péril son nom, celui de son clan, sa fortune et son héritage, qui risquent de tomber entre de mauvaises mains. Le flou social engendré par ce mariage est annoncé par le personnage de James Conyers lui-même. Celui-ci n'agit pas selon son rang, se prenant pour quelqu'un de supérieur à sa situation de palefrenier. Il brouille l'ordre établi en tentant de jouer un rôle autre que celui que lui a attribué la société, car il ne remplit même pas les fonctions pour lesquelles il a été engagé³⁵¹. En évoquant une supériorité sociale illégitime, le narrateur présente un individu qui ne respecte pas les règles de bienséance de l'époque, et qui n'aspire qu'à une union lui permettant de s'élever socialement. C'est aussi le cas de Paul Marchmont, dans *John Marchmont's Legacy*, qui joue le rôle du parfait gentleman³⁵², tentant de se faire accepter comme tel en utilisant le jeu des apparences à son avantage afin de franchir les barrières sociales³⁵³.

De plus, cette subversion sociale est d'autant plus forte qu'elle touche la sacro-sainte famille, la « clé de voûte » de la société victorienne, la « cellule vitale de l'ordre social »³⁵⁴ ébranlée dans un contexte d'instabilité familiale³⁵⁵. Les intrigues centrées sur des récits de bigamies, de mariages cachés ou illégaux, d'héritiers perdus ou d'enfants disparus, sont symptomatiques de ce déséquilibre, de ce flou social. La sphère privée était traditionnellement perçue comme une forteresse imprenable, un rempart contre les conflits

³⁵⁰ « [...] this mad and wicked thing [...] my folly [...] my madness [...] I was mad [...] mad enough [...] her mad marriage [...] foolish [...] the folly of her life [...] my miserable folly », M. E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 352, 353, 360, 364, 390.

³⁵¹ « [He] was generally spoken of by his employers as a superior young man, considerably above his station », *ibid.*, p. 186.

³⁵² La notion de « gentleman » était, selon George Best, marquée à l'époque victorienne par une profonde incertitude quant à son utilisation : « [...] uncertainty about the use of the word », George Best, *op. cit.*, p. 276. Plus large que le simple fait d'appartenir à la « landed gentry » ou à l'aristocratie, cet idéal recoupaît les notions de moralité, de courage, de contrôle de soi, d'indépendance, d'un sens des responsabilités et d'altruisme, ce qui disqualifie Paul pour ce titre.

³⁵³ Asa Briggs présente les années 1860 comme celles d'une remise en question des structures sociales traditionnelles car il était de plus en plus difficile de faire la différence entre « [...]fortune-hunting and real industry, social aspiration and legitimate self-help, gentlemen and clads ». Asa Briggs. *Victorian People: A Reassessment of Persons and Things*. Chicago : University of Chicago Press, Paperback, p. 95-96.

³⁵⁴ « [...] the firmest foundation-stone of social order », George Best, *op. cit.*, p. 300. voir aussi Asa Briggs, *op. cit.*, p. 3, et Françoise Basch. *Les femmes victorienne. Roman et société, 1837-1867*. Paris : Payot, p. 22.

³⁵⁵ Penny Kane, *op. cit.*, p. 11.

du monde public des affaires, le temple sacré décrit par John Ruskin dans son célèbre poème « Of Queen's Gardens » :

This is the true nature of home—it is the place of Peace; the shelter not only from all injury, but from all terror, doubt and division. [...] But so far as it is a sacred place, a vestal temple, a temple of the earth watched over by Household Gods [...] so far it vindicates the name, and fulfils the praise, of Home.³⁵⁶

Dans les récits braddonniens, sorte d'« anti-roman domestique »³⁵⁷, la quiétude du foyer est perturbée par l'intrusion troublante de l'étrange et du criminel. L'idéal familial est subverti et la sphère domestique n'est plus un refuge tranquille mais le lieu des cauchemars et du crime, envahie par les secrets et le désordre, la violence et le doute. C'est l'image du « squelette dans le placard » qui symbolise le mieux cette invasion du flou dans le domaine privé. Ce squelette, métonymie du secret infâme que chaque famille semble cacher tant bien que mal, resurgit dans le foyer braddonien comme à Mellish Park, où la découverte du corps inanimé de James Conyers fait s'interroger John Mellish :

He [John Mellish] wondered how people felt who had no social mystery brooding upon their hearth; no domestic skeleton cowering in their homely cupboard. [...] All was very quiet in the drawing-room where the visitors had left their host and hostess to hug those ugly skeletons which are put away in the presence of company. (AF, 289, 307)

Virginia Morris, dans *Double Jeopardy*, envisage les crimes perpétrés par des femmes comme des attaques contre la sphère privée et tout ce qu'elle représente :

When women murdered in Victorian fiction, they struck home literally and metaphorically. Their victims were usually their husbands, lovers and children; their crimes almost always occurred in a domestic setting. In committing murder, these otherwise ordinary women also struck hard at the cherished image of Victorian womanhood—the gentle, nurturing guardian of morality and the home³⁵⁸.

Lieu qui empêche normalement la contamination d'idées immorales et dangereuses, le foyer des récits sensationnalistes est envahi par le mystère, craquelé par ce que Danielle Aubry appelle une « structure narrative séismique »³⁵⁹. L'exemple de la bigamie dans *Aurora Floyd* permet d'illustrer cette théorie. Durant l'enquête sur le meurtre de James Conyers, retrouvé mort dans le parc du domaine de Mellish Court, John est rappelé auprès du responsable local de ces recherches à cause d'une découverte très dérangeante : a été trouvé dans la

³⁵⁶ « Of Queens' Gardens », in John Ruskin, *Sesame and Lilies*, *op. cit.*, p. 59.

³⁵⁷ « [...] anti-domestic novel », Robin Gilmour. *The novel in the Victorian Age*. Londres : Edward Arnold Publishers, 1986, p. 5.

³⁵⁸ Virginia B Morris. *Double Jeopardy: Women Who Kill in Victorian Fiction*. Lexington, Kentucky : University Press of Kentucky, 1990, p. 1.

³⁵⁹ Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 66.

doublure du gilet du mort, maculé de sang, le certificat de mariage attestant de la bigamie de sa femme, Aurora. La vérité tant redoutée est enfin révélée au grand jour, ébranlant le cercle domestique de la famille Mellish. Cette forme de flou se manifeste textuellement par la ponctuation, en particulier par l'invasion de tirets, coupant les phrases ou les laissant inachevées :

'I—I—sent for you—at—the—the advice of Mr Lofthouse, who—who, as a clergyman and a family man, though it incumbent upon me—' (AF, 321)

C'est ainsi que s'exprime William Dork, l'agent en charge de l'enquête, très agité par ce qu'il doit annoncer à John Mellish. C'est un peu comme si ces tirets, ces pauses, ces silences étaient les signes visibles d'un séisme dont l'épicentre serait le foyer victorien, respectable mais vacillant.

Ensuite, la sphère domestique braddonienne, loin d'être le lieu de l'ordre patriarcal auquel les femmes (filles, épouses et mères) devaient se soumettre, est attaquée car l'image victorienne du père de famille tout puissant, strict et autoritaire du type de Mr Talboys, est remise en question. Les patriarches ont peur de leur fille, comme Hubert Arundel humilié en présence de son unique enfant, Olivia. Ils se laissent trop souvent dominer : le Major Lawford est manipulé par sa fille, Belinda, tout comme Archibald Floyd cède à tous les caprices d'Aurora : « She said what she pleased, thought, spoke, acted as she pleased, learned what she pleased » (AF, 20). La succession de verbes d'action « to say », « to think », « to speak », « to act », traditionnellement réservés aux hommes, ainsi que l'absence totale de pronom personnel masculin, face à quatre pronoms personnels féminins, montrent comment Aurora, en jouant un rôle actif, rôle normalement tenu par le père, brouille les repères sociaux. L'amour paternel n'est pas autoritaire, mais démesuré et déséquilibré, tournant à l'idolâtrie, voire à la folie :

His love for her was a weakness, almost verging upon a madness. Has his nephews been very designing men, they might perhaps have entertained some vague ideas of that commission of lunacy for which the outraged neighbours were so anxious. (AF, 19)

Ce schéma récurrent du père de famille au comportement irresponsable repose, sans nul doute, sur des éléments bibliographiques que l'on ne peut ignorer³⁶⁰. George Vane, dans *Eleanor's Victory*, est un exemple de ces figures paternelles incapables de faire face à leurs responsabilités. Il a réussi en quelques années à dilapider pas moins de trois fortunes : celle

³⁶⁰ « Henry Braddon's business practices were to set a pattern for the many dishonest and disreputable fathers in Braddon's fiction », Jennifer Carnell, *op. cit.*, p. 5.

héritée de son père, celle de sa femme et celle léguée par son parrain Sir Milwood Mowbray. Il ne peut prévoir l'avenir de ses enfants, a une influence néfaste sur sa deuxième femme qu'il oblige à mentir pour éviter les créanciers, mais n'hésite pas, en père soumis, à offrir une poupée à sa fille dès qu'il en a les moyens, même si cela signifie sacrifier l'argent de son éducation.

Le flou l'emporte d'autant plus sur la norme sociale que les maris sont parfois bien pires que les pères. Au lieu de faire obéir leur épouse comme le voulaient les codes sociaux de l'époque, certains époux se comportent tels des esclaves aveugles soumis à une volonté féminine tyrannique. C'est le cas de John Mellish dans *Aurora Floyd*³⁶¹ : « John followed his mistress about like some big slave who only lived to do her bidding » (AF, 129). Lorsque le lecteur pense que, mariée, Aurora intégrera un cadre familial plus traditionnel, il se trompe car, d'un père soumis, elle passe à un mari qui l'est encore plus, dévoué corps et âme à celle qu'il considère comme son « bijou le plus précieux » (AF, 131). C'est l'épouse qui joue un rôle actif, comme le montrent les formes verbales employées pour chacun des deux personnages, l'actif pour Aurora, le passif pour John :

She would alternatively ridicule, lecture, and tyrannize over him for the rest of the day [...] Poor John Mellish was cruelly henpecked [...] trampled upon her gracious feet.(AF, 145, 143, 226)

Le champ sémantique de la soumission suggère ici une possible remise en cause de la toute-puissance masculine. La hiérarchie familiale est constamment bafouée. Sous les apparences d'un couple uni et conventionnel dans lequel Aurora jouerait le rôle de la parfaite épouse protégée par son mari, se cache un profond déséquilibre, révélé par la thématique de la tyrannie. Aurora est celle qui détient les rênes du foyer, sorte de tyran domestique, de reine du royaume³⁶². Ce couple inverse les différences traditionnellement établies entre les époux : c'est l'épouse qui écrit les lettres, et non le mari, et qui est le sujet actif de bon nombre de phrases, renvoyant celui-ci à la place d'objet passif et admiratif, entièrement dominé par celle à laquelle il voue un amour aveugle, comme un enfant à sa mère³⁶³. La plupart du temps, le

³⁶¹ C'est aussi le cas du docteur Weston dans *John Marchmont's Legacy* car les mêmes termes « meek » et « henpecked » sont employés pour les deux hommes. M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 142. JML, *op. cit.*, p. 195, 202, 217, 218, 395.

³⁶² « [...] a despotic and capricious sovereign, reigning with undisputed sway over every creature. [...] A new dynasty reigned at Mellish, and a black-eyed queen, who hated him, had forbidden him to sully her domain with the traces of his shambling foot », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 141, 260. Voir aussi p. 201, 217.

³⁶³ John Mellish adore son épouse comme un enfant aime sa mère : « John loved, – unreservedly, undoubtingly, childishly, with such blind, unquestioning love as an infant feels for its mother », *ibid.*, p. 121.

narrateur de *John Marchmont's Legacy* ne nomme même pas directement Mr Weston, mais le désigne par des périphrases telles que « the submissive and well-tutored husband of Paul Marchmont's sister » (*JML*, 282), suggérant ainsi que le mari braddonien, en s'effaçant devant son épouse, est parfois privé d'une véritable identité.

En outre, les protagonistes de ces intrigues sensationnalistes évoluent dans un univers où les adultes ont un comportement puéril, tel le couple Lennard dans *Eleanor's Victory* (*EV*, 338), complètement incapable d'assumer ses responsabilités. Mari et femme mènent une vie totalement désorganisée, itinérante et au-dessus de leurs moyens, ce qui bouleverse les repères d'Eleanor, engagée comme dame de compagnie auprès de Mrs Lennard :

[...] To live with them was to exist in an atmosphere of bewilderment and confusion; to have any dealings whatever with them was to plunge at once into a chaos of disorder, out of which the clearest intellect could scarcely emerge without having suffered complete disorganization. [...] this life of confusion, this scrambling and unsettled existence [...] this perpetual disorganization of her intellect. (*EV*, 337, 338)

Le champ sémantique du désordre, « bewilderment », « confusion », « chaos of disorder », « complete disorganization », « confusion », omniprésent dans ce passage, illustre, une fois encore, le flou social qui ébranle le foyer braddonien lorsque les personnages ne sont pas à la hauteur du rôle social qui leur a été attribué.

Finalement, ce flou social est accentué par une technique narrative contrastive. Dans *Aurora Floyd*, il existe une opposition entre, d'une part, le déséquilibre familial qui règne entre John et Aurora et, d'autre part, l'ordre établi au sein du couple Talbot-Lucy. En effet, Lucy Bulstrode incarne la femme dévouée à son « mari et maître » (*AF*, 348) auquel elle voue une véritable passion et obéit aussi docilement qu'un enfant à son père (*AF*, 350). Ironiquement, l'adoration qu'éprouve Lucy pour Talbot trouve un écho dans les sentiments de John Mellish pour Aurora³⁶⁴. Toujours très attentive aux moindres désirs de son mari, Lucy calque son activité sur celle de celui-ci. Elle joue ainsi le rôle de comparse, de simple faire-valoir dont la fadeur n'est soulignée que pour mettre en relief le piquant de l'héroïne éponyme vers laquelle tous les regards se tournent. Chez Miss Braddon, la figure du double est très fréquente :

³⁶⁴ Les expressions suivantes sont employées pour décrire les sentiments de Lucy : « [...] her idol, her adored, her demi-god, her dark-haired grey-eyed divinity ». Voici celles utilisées pour évoquer la passion de John pour Aurora : « [...] to pay foolish worship at her shrine [...] If she had lectured him, she arose to the sublimity of a priestess, and her listened to her and worshipped her as the most noble of living creatures », *ibid.*, p. 93, 117, 142.

The novelist who consciously or unconsciously exploits psychological doubles frequently juxtaposes two characters the one representing the socially acceptable or conventional personality, the other externalizing the free, uninhibited, often criminal self³⁶⁵.

Lucy serait alors la version socialement acceptable du personnage féminin par opposition à l'image exubérante, extravertie, libérée mais criminelle de sa cousine. L'éducation d'Aurora apparaît d'autant moins orthodoxe qu'elle est opposée à celle, parfaite, de Lucy. L'une est presque un démon ou une enchanteresse qui sait ensorceler hommes et bêtes, tandis que l'autre, ange au foyer, renvoie un reflet pur et irréprochable. Elles portent toutes deux le même nom. Néanmoins, la beauté éclatante de l'une éclipse celle plus conventionnelle de l'autre. Talbot Bulstrode est le premier à tomber sous le charme de la belle héritière. Il commet ainsi une erreur de jugement qu'il admet en ces termes :

I yielded to the spell of the siren, and was angry because I missed the white wings of the angle. I was bewitched by the fascination of a beautiful woman, when I should have sought for a noble-minded wife.
(AF, 158)

C'est lorsque les personnages masculins braddonniens se trompent, qu'ils succombent au démon et non à l'ange, être placide et sans histoire, que les normes conventionnelles littéraires et sociales se brouillent. Le flou s'étend alors de l'autre côté du miroir et la lecture devient elle-même troublante, voire subversive.

Chapitre 3. Flou et lecture

Les romans à sensation écrits par Miss Braddon au début des années 1860 sont marqués par le flou, c'est dire le trouble qu'ils ont provoqué chez le lecteur ainsi que dans les cercles littéraires et critiques de cette époque. Patrick Brantlinger qui, dans *The Reading Lesson*, analyse la montée en puissance de la littérature de masse, parle d'un véritable sentiment d'angoisse face à ce type de fiction :

The sensation fiction of the 1860s is thus an odd hybrid, neither modern, nor exactly Victorian, neither realistic nor romantic, neither high cultural nor clearly low, a subgenre whose uncertain, liminal status posed and still poses reading problems, while also posing, according to its critics, various moral and cultural dangers to its readers³⁶⁶.

³⁶⁵ Claire Rosenfeld, « The Shadow Within : the Conscious and Unconscious Use of the Double » in Albert J Guerard (ed). *Stories of the Double*, 1967, in Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *op. cit.*, p. 360.

³⁶⁶ Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson*, *op. cit.*, p. 146. Le terme « anxiety » revient lui aussi fréquemment dans son analyse, p. 2, p. 142, 163.

Avec ce nouveau genre romanesque controversé se posa alors le problème de la lecture : que fallait-il lire ? Comment fallait-il lire ? Quels étaient les livres interdits ? Kate Flint rappelle, en effet, que la question de savoir ce que les jeunes filles pouvaient ou ne pas pouvaient pas lire fut source d'angoisse à l'époque victorienne :

Reading provoked a good deal of anxiety during the Victorian period. At the center of this anxiety about what constituted suitable reading material and ways of reading lay concerns about class, and concerns about gender³⁶⁷.

Les lectures des « sensation novels » étaient alors perçues comme des sources possibles de corruption physique et morale, pouvant toucher et influencer toutes les classes sociales. Les mises en garde les plus ferventes se sont élevées face à cette littérature quasi industrielle qui prit d'assaut le marché et provoqua une controverse sans précédent³⁶⁸. Ce que certains critiques n'hésitèrent pas à appeler « the age of sensation » constitua un moment où la société victorienne dans son ensemble fut touchée par ce phénomène. Dépassant le simple domaine romanesque, le sensationnalisme s'insinua au théâtre³⁶⁹ et en poésie, dans la sphère artistique, sportive, scientifique ou encore religieuse³⁷⁰, dans la presse et jusqu'aux modes vestimentaires et langagières. L'accueil réservé aux récits sensationnalistes braddonniens illustre parfaitement ce trouble provoqué par de telles lectures. Ils furent, d'une part, profondément décriés par les critiques littéraires de l'époque qui jugeaient ces romans subversifs, mais d'autre part, particulièrement appréciés par des écrivains célèbres, eux-mêmes reconnus, tels que Henry James et Alfred Tennyson qui vantaient justement les éléments ambigus de ces intrigues³⁷¹. Et si le tableau peint par Launcelot Darrell, à la fin de *Eleanor's Victory*, était une métaphore du roman à sensation ?

[...] and I am fain to say that although the picture was ugly, there was a strange weird attraction in it, and people went to see it again and again, and liked it, and hankered after it, and talked of it perpetually all that season; one faction declaring the lucifer-match effect was the most delicious moonlight, and the murderess of the Earl the most lovely of womankind, till the faction who thought the very reverse of this became afraid to declare their opinions, and thus everybody was satisfied. (EV, 382)

³⁶⁷ Kate Flint, « The Victorian Novel and its Readers », in David Deidre (ed), *op. cit.*, p. 17.

³⁶⁸ « [...] none exceeding in intensity the uproar over sensation novels », Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson, op. cit.*, p. 142.

³⁶⁹ Le premier « sensational drama », *The Colleen Bawn* de Dion Boucicault, fut joué en 1861.

³⁷⁰ P.D. Edwards, *op. cit.*, note 5, p. 30.

³⁷¹ « [...] ambiguity of a novel that enables Henry James and Tennyson to delight in it », Andrew King, « Sympathy as Subversion? », *op. cit.*, p. 60.

Mais, contrairement à la peinture réalisée par le jeune homme, « The Earl's Death », pour qui les critiques furent finalement unanimes, les reproches lancés à l'encontre du roman à sensation braddonien ne cessèrent pas. De nombreuses personnes dénoncèrent ainsi les aspects dérangeants de ce sous-genre romanesque, indiscutable source de fascination pour de nombreux lecteurs physiquement touchés et troublés par ces lectures.

3.1 Troubles physiques : l'appel aux sensations

If the sensation novel produces physical effects when read today, how much stronger must these have been with the added factor of enforced pauses to increase suspense and long duration to increase identification with characters³⁷².

Le lecteur victorien, forcé de subir les coupures d'un récit morcelé, plongé dans l'attente du prochain numéro, était forcément touché physiquement par cette lecture qui provoqua de virulentes réactions d'indignation. Ce qui frappe avant tout, c'est la quantité d'articles publiés dans des quotidiens et des périodiques dits respectables traitant du problème qu'était le « sensation novel » : *The Times*, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *Quarterly Review*, *The North British Review*, *The Spectator*, *Westminster Review*, pour n'en citer que quelques-uns. L'analyse de ces critiques, qui considéraient, presque tous, que ces romans ne constituaient qu'une littérature inférieure, permet de mettre en exergue les troubles physiques soi-disant suscités par les lectures sensationnalistes³⁷³.

Les romans de Miss Braddon analysés ici ont été baptisés « sensation novels » par les critiques littéraires, justement à cause des sensations qu'ils provoquaient chez le lecteur. Celui-ci était constamment sollicité, amené à réagir physiquement par un texte qui s'adressait avant tout à ses nerfs, ses passions et ses instincts³⁷⁴. Sorte de littérature de la nervosité pour citer librement David Miller dans son ouvrage *The Novel and the Police*, le récit

³⁷² Jennifer Hayward, *op. cit.*, p. 38.

³⁷³ Laurence Talairach-Vielmas présente ces commentaires littéraires comme « [...] une véritable encyclopédie des réactions nerveuses [...] un catalogue des désordres symptomatiques [...] suscités par ces lectures sensorielles », Laurence Talairach-Vielmas. « "Sensations of their Own" : les romans défendus de l'Angleterre victorienne », in « *A Literature of Their Own* » : les stratégies d'écriture des femmes-écrivains anglaises et américaines au 19^{ème} siècle. Actes du colloque des 7 et 8 juin 2002. Articles réunis par Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour. Université ParisX-Nanterre, Groupe de Recherche Femmes-Auteures Anglaises et Américaines, 2003, p. 10.

³⁷⁴ « [...] preaching to the nerves » selon Henry L. Mansel, *op. cit.*

sensationnaliste braddonien est un genre caractérisé par les troubles physiques qu'il engendrerait :

Nothing "boring" about the Victorian sensation novel: the excitement that seizes us here is as direct as the fight-or-flight physiology that renders our reading bodies, neither fighting nor fleeing, theatres of neurasthenia. The genre offers us one of the first instances of modern literature to address itself primarily to the sympathetic nervous system, where it grounds its characteristic adrenalin effects: accelerated heart rate and respiration, increased blood pressure, the pallor resulting from vasoconstriction, and so on³⁷⁵.

Accélération du rythme cardiaque et de la respiration, augmentation de la pression sanguine, pâleur résultant d'un phénomène de vasoconstriction, voilà tous les symptômes d'une physiologie pervertie par les effets d'une telle lecture. C'est une des thématiques que l'on retrouve le plus souvent dans les comptes-rendus des critiques littéraires à propos des romans de Miss Braddon entre 1861 et 1865. Parmi ceux qui concentrèrent leurs attaques contre ces troubles physiques, se trouve Henry L. Mansel qui, dans son article « Sensation Novels » publié dans *Quarterly Review*, dénonça les dangers de ces récits où toutes les techniques étaient employées pour exciter le système nerveux et déstabiliser l'équilibre physique du lectorat. Selon lui, le but ultime de cette fiction était de stimuler le lecteur : « Excitement, and excitement alone, seems to be the great end at which they aim »³⁷⁶. Sur ce point, Henry L. Mansel fut rejoint par une autre grande figure, religieuse cette fois, de la société victorienne, l'archevêque de York, Dr. William Thomson qui, dans un discours adressé en 1864 au Huddersfield Church Institute, s'insurgea contre ces récits qui visaient uniquement à provoquer une stimulation physique : « [they] aimed at this effect simply — of exciting in the mind some deep feeling of overwrought interest by means of some terrible passion or crime »³⁷⁷. Chair de poule, nerfs à vif, dents serrées, tension élevée, agitation nerveuse, voire sexuelle, nervosité exarcerbée, la variété des troubles soit-disant provoqués par de telles lectures était grande :

There are novels of the warming-pan, and others of the galvanic-battery type —some which gently stimulate a particular feeling, and others which carry the whole nervous system by steam. There are some which tickle the vanity of the reader, and some which aspire to set his hair on end or his teeth on edge; while others, with or without the intention of the writer, are strongly provocative of that sensation in the palate and throat which is a premonitory symptom of nausea³⁷⁸.

³⁷⁵ David Miller, *op. cit.*, p. 146.

³⁷⁶ Henry L. Mansel, *op. cit.*

³⁷⁷ « The Archbishop of York on Works of Fiction ». *The Times*. 2 novembre 1864, n°25019, col. A, p. 9.

³⁷⁸ Henry L. Mansel, *op. cit.*

Ces dérèglements physiques étaient véritablement au centre de toutes les préoccupations, mis en avant dans la publicité satirique de *Punch* en 1863 pour son hors-série « The Sensation Times : A Chronicle of Excitement » :

Harrowing the Mind, Making the Flesh Creep, Causing the Hair to Stand on End, giving Shocks to the Nervous System, Destroying the Conventional Moralities, and generally unfitting the Public for the Prosaic Avocations of Life³⁷⁹. [...] No class of sensational record will be neglected, and readers may rely upon receiving the most graphic accounts of all crimes with violence, merciless corporal punishments (especially in the case of children), revolting cruelties to animals and other interesting matters³⁸⁰.

Même ceux qui formulaient des reproches à l'encontre des « sensation novels » n'étaient pas épargnés par de telles réactions, comme l'indiquait Margaret Oliphant dans un article intitulé « Novels », paru dans la revue *Blackwood's Edinburgh Magazine* en septembre 1867 : « We stand aghast with open mouth of wonder, and are stricken dumb before it »³⁸¹.

Si le trouble physique perturbait ainsi tout le monde, c'était principalement parce que la lecture s'apparentait à une ingestion d'aliments. Une telle vision existait avant même que les « sensation novels » ne défrayassent la chronique. Un article, publié en janvier 1859 dans *The National Review*, parle des œuvres romanesques de cette manière : « Novels are like soup or jelly, they may be drunk off at a draught or swallowed whole, certain of being easily and rapidly absorbed into the system »³⁸². En soupes ou en gelées, les romans braddonniens s'ingurgitaient vite mais nécessitaient une vraie recette pour être élaborés. C'est ce que soulignait l'auteur de l'article « Novels in Season », publié dans *The Times* le 2 janvier 1864, et qui vantait les talents culinaires de Miss Braddon : « There is a simmering of passion, however, in all her writing, and it is said that good cooks are great in simmering, and rarely, if ever, boil the dainties they prepare for the table »³⁸³. Un écrivain, comme tout bon chef cuisinier, doit savoir faire mijoter ce qu'il prépare sans brûler les aliments ; en d'autres termes, un bon auteur de romans à sensation, doit effectivement faire mijoter ses lecteurs, leur mettre l'eau à la bouche, leur faire attendre impatiemment la suite, sans leur gâcher le plaisir de la lecture en révélant tout, tout de suite. Il doit surtout savoir relever ses récits, les

³⁷⁹ Walter Phillips. *Dickens, Reade, and Collins, Sensation Novelists: A study in the Conditions and Theories of Novel Writing in Victorian England*. New York : Russel & Russel, 1919, 1962, p. 24.

³⁸⁰ Deborah Wynne, *The Sensation Novel*, op. cit., p. 17.

³⁸¹ Margaret Oliphant. « Novels ». *Blackwood's Edinburgh Magazine*, vol. 102, septembre 1867, p. 263.

³⁸² W.R Greg. « False morality of Lady Novelists ». *The National Review*. Londres : Chapman and Hall, janvier 1859, n°15, p. 146.

³⁸³ [Anon], « Novels in Season », op. cit., p. 6.

épicer³⁸⁴ de rebondissements, au risque sinon de servir des plats fades et insipides. Il est alors fréquent de trouver des références à l'appétit vorace³⁸⁵ du lectorat de l'époque, car les critiques craignaient, une fois de plus, l'apparition d'une forte dépendance aux drogues sensationnalistes.

Cette thématique du trouble addictif suscitée par la lecture vient hanter les articles traitant des récits braddonniens comme celui intitulé « The Popular Novels of the Year » d'août 1863 où le critique insiste sur les effets physiques des romans de Miss Braddon :

They amuse and they excite; they prevent us from 'dressing for dinner'; they are provoking, harassing, aggravating; but once begun, they cannot be laid aside; the reader is compelled to go on to the end, whether he likes it or not³⁸⁶.

Ces lectures provocantes, troublantes deviendraient des drogues douces ou dures dont le lecteur ne pourrait plus se passer, complètement dépendant de ces pages opiacées. Cette crainte de voir le lectorat, et particulièrement les lectrices, ne plus « s'habiller pour le dîner », et donc ne plus remplir leurs fonctions sociales, fut illustrée à la même époque (1863) dans le tableau de Robert Martineau (1828-1869) intitulé *The Last Chapter* (Annexe I) : y est représentée, à la nuit tombée, une femme appartenant visiblement aux classes aisées de la société, prenant une pose de fausse dévote, les yeux rivés sur les pages de ce qui pourrait être le dernier roman sensationnaliste braddonien. Kate Flint décrit l'attitude de cette femme, éveillée alors qu'elle aurait dû dormir, comme le témoignage de la nature compulsive de tels récits³⁸⁷. C'est en tout cas une représentation poignante de la dépendance potentielle d'un lectorat vulnérable sous l'emprise de sensations et d'émotions subversives.

De plus, le lecteur, ainsi incité à réagir par ces lectures, serait attaqué, agressé physiquement et nerveusement, tremblant ou frissonnant sous l'effet de ce « roman électrique »³⁸⁸. Phillip Davis décrit le but que veut atteindre le récit sensationnaliste de la façon suivante :

³⁸⁴ C'est justement ce contre quoi proteste le critique littéraire de *Lady Audley's Secret* dans *The Spectator* : « But the old dish only wants new seasoning », [Anon]. Review of *Lady Audley's Secret*. *The Spectator*, vol. 35, 25 octobre 1862, n°1791, p. 1196.

³⁸⁵ « [...] its voracious appetite », [Anon]. Review of *Aurora Floyd*. *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, vol. 15, 31 janvier 1863, n°379, p. 149. « [...] ever-growing appetite for literary excitement and sensation », [Anon]. Review of *The Doctor's Wife*. *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, vol. 18, 5 novembre 1864, n°471, p. 572.

³⁸⁶ [Anon]. « The Popular Novels of the Year », *op. cit.*, p. 257.

³⁸⁷ « [...] a testimony to the compulsive nature of those fictions », Kate Flint, *op. cit.*, p. 3.

³⁸⁸ « [...] electrical novel », Phillip Davis, *op. cit.*, p. 322.

[...] short-circuited more intellectual or morally contemplative responses, appealing below the level of mind by jolting the reader's nervous system with feeling of excitement and horror³⁸⁹.

Sorte d'électrochoc, cette lecture provoquerait un court-circuit en déconnectant les réseaux de la logique et de la réflexion pour les remplacer par ceux des sensations. En effet, la nervosité de certains personnages constamment anxieux, comme Archibald Floyd pour sa fille dans *Aurora Floyd*, se transmettrait au lecteur par un processus d'identification. En partageant leurs angoisses et leurs doutes, celui-ci serait nerveusement affecté comme les protagonistes. Margaret Oliphant soulignait le risque qui existait de remplacer la logique par le sensible en décrivant des héroïnes entièrement soumises aux sensations physiques et sexuelles :

She waits now for flesh and muscles, for strong arms that seize her, and warm breath that thrills her through [...] this intense appreciation of flesh and blood, this eagerness of physical sensation, is represented as the maternal sentiment of English girls, and is offered to them not only as a portrait of their own state of mind, but as their amusement and mental food³⁹⁰.

La lecture braddonienne deviendrait alors facteur pathologique et germe empoisonné, provoquant des troubles physiques plus graves, des dérèglements telles des indigestions chez le lecteur (et la lectrice)³⁹¹. Les critiques tentaient alors de mettre en garde le lectorat contre les perturbations comportementales provoquées par ces récits : on consomme trop, on dévore trop vite, se laissant avant tout guider par des besoins maladifs ou des désirs insatiables³⁹². En effet, le terme de « craving »³⁹³ est le leitmotiv de plusieurs articles qui rejetaient les romans à sensation de Miss Braddon, comme celui écrit par Henry L. Mansel, qui parlait en ces termes des « sensation novels » :

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 323.

³⁹⁰ Margaret Oliphant, « Novels », *op. cit.*, septembre 1867, p. 259.

³⁹¹ Voir la série d'articles intitulés « Overfeeding » écrits par Butterworth dans *Victoria Magazine*, de novembre à avril 1870, in Deborah Wynne, *The Sensation Novel*, *op. cit.*, p. 13.

³⁹² Kate Flint utilise le terme « devour » : « [...] fiction which deliberately catered to compulsive forms of consumption, and which especially, although not exclusively, the reviewers presented as being devoured by women ». Kate Flint, *op. cit.*, p. 274. Ce même terme est employé par Pamela Gilbert : « [...] the novel must, to hold the reader's interest, contain the possibility that the reader/voyeur will be seen, touched, will be incorporated into the novel in the act of "devouring" it ». Pamela Gilbert, *op. cit.*, p. 47.

³⁹³ Michael Diamond cite une expression tirée d'un article de *All the Year Round*, vol. 9, n°222, du 25 juillet 1863, p. 157 : « [...] a diseased craving, an unwholesome fancy », Michael Diamond. *Victorian Sensation: or, the Spectacular, the Shocking, and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*. Londres : Anthem Press, 2003, p. 3.

[...] indications of a wide-spread corruption, of which they are in part both the effect and the cause; called into existence to supply the cravings of a diseased appetite, and contributing themselves to foster the disease, and to stimulate the want which they supply³⁹⁴.

Kate Flint fait même référence à un article intitulé lui aussi « Sensation Novels », paru en 1863 dans une revue, non pas littéraire, mais bien médicale cette fois, *The Medical Critic and Psychological Journal*, qui explorait les possibles raisons de ce qui était décrit comme un « comportement obsessionnel, un désir morbide d'excitation »³⁹⁵. Les goûts du lecteur en matière de fictions romanesques, leurs penchants pour l'improbable et l'inconvenant, s'en retrouvaient ainsi pervertis et viciés³⁹⁶, car les autres lectures, soi-disant plus respectables, leur paraissaient bien insipides, comme l'affirmait le journaliste de *The Times* en novembre 1863 : « [...] and the acquired taste for exciting works of fiction has begotten a distaste for wholesome reading, as highly seasoned dishes spoil the appetite for simple food »³⁹⁷.

La lecture sensationnaliste était d'autant plus dangereuse qu'elle était synonyme d'empoisonnement, d'ingestion de poisons, principaux responsables de ces troubles physiques. C'était l'argument central du discours de l'archevêque de York en 1864 qui opposait nourritures saines (lectures utiles) et nourritures empoisonnées (romans à sensation)³⁹⁸. En définitive, ces récits étaient directement assimilés à un poison « subtil »³⁹⁹, mais qui n'en restait pas moins nocif, « la pire forme de nourriture pour l'esprit »⁴⁰⁰. Ce fut avec l'intention de dénoncer cet empoisonnement que Francis Paget écrivit en 1868 le roman parodique *Lucretia* :

Most of the worst sensational novels are republished, vile type and vile paper combining to secure for the dissemination of still viler sentiments at very low prices. From railway bookstalls, and similar marts, such volumes pass to the parlour; from the parlour to the kitchen; and from the kitchen (when they have done their work of pollution there) to our cottages, whose inmates will now not seldom be found clubbing

³⁹⁴ Henry L. Mansel, *op.cit.*

³⁹⁵ « [...] its obsessive consumption [...] a morbid craving for excitement », [Anon]. « Sensation Novels ». *The Medical Critic and Psychological Journal*, 1863, p. 513-519, in Kate Flint, *op.cit.*, p. 55.

³⁹⁶ « [...] this perverted and vitiated taste », [Anon]. « The Popular Novels of the Year », *op. cit.*, p. 262.

³⁹⁷ [Anon]. *The Times*, jeudi 3 novembre 1863, n°25020, col. F, p. 8.

³⁹⁸ « [...] and, both by the healthy food supplied and the noxious poison it kept out, they were doing good to the body politics and to the members of the Church of Christ », « The Archbishop of York on Works of Fiction », *op. cit.*, p. 9.

³⁹⁹ « [...] subtle poison », « Recent Novels », *London Quarterly Review*, 1866, in Patrick Brantlinger. « The Case of the Poisonous Book: Mass literacy as Threat in Nineteenth-Century British Fiction ». *Victorian Review*, vol. 20, hiver 1994, n°2, p. 123.

⁴⁰⁰ « They are the worst form of mental food, if we except that which is absolutely poisonous », A. Austin, *op. cit.*, p. 424.

together to take in some weekly journal, in which the same sensational elements (lust, that is, and cruelty) predominate⁴⁰¹.

Ce que cette « pollution » laisse transparaître ici, c'est aussi le trouble provoqué par des récits qui risquaient de contaminer non seulement toutes les strates de la société, mais aussi tous les types de littératures.

3.2 *Flou et catégorisation*

Pierre Bourdieu, dans *Les règles de l'Art*, expose la manière dont les critiques littéraires ont cherché à imposer « un point de vue légitime sur le champ (littéraire) », « un principe de vision et de division qui définit le champ artistique »⁴⁰². C'est en quelque sorte à cette lutte des frontières et des catégorisations qu'assistèrent les lecteurs victoriens au début des années 1860. Il s'agissait de redéfinir les limites floues d'un genre, de clarifier les critères ou conditions d'appartenance (ou de non-appartenance) à la littérature utile et respectable, car, comme le dit encore Pierre Bourdieu : « Définir les frontières, les défendre, contrôler les entrées, c'est défendre l'ordre établi dans le champ »⁴⁰³. Nous avons déjà apporté des preuves de l'hybridité du roman à sensation braddonien, notamment par le fait qu'il brouillait les distinctions entre les différents genres romanesques existants. Face à ce flou littéraire provoqué par une telle technique d'écriture, les critiques de l'époque, les « reviewers », ont tenté en premier lieu de catégoriser ces fameux « sensation novels », en créant ce terme précis. En effet, le souci perpétuel était de dresser et de consolider les limites entre littérature respectable et littérature populaire, pour en quelque sorte trier le bon grain de l'ivraie. Kathleen Tillotson répertorie la première occurrence de l'expression « sensation novel » appliquée à des romans anglais en septembre 1861, dans *The Sixpenny Magazine*, revue où sera publié, quelques mois plus tard en roman-feuilleton, *Lady Audley's Secret*⁴⁰⁴. Cette dénomination a permis de réunir dans un même groupe des romans qui n'avaient finalement en commun que leur aspect troublant, leur appel aux sensations.

Cependant, l'intérêt premier fut surtout de regrouper tous ceux qui s'opposaient à ce style de littérature, des critiques littéraires aux membres des courants évangéliques ou utilitaristes, considérant tous de telles lectures comme immorales et inutiles. L'objectif du

⁴⁰¹ Francis Paget. *Lucretia*. Londres : J. Masters, 1868, p. 302, in Winifred Hughes, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁰² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 310, 313.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁰⁴ Kathleen Tillotson, *op. cit.*, p. xxxi. Voir aussi note 8, p. 11.

label « sensation fiction » était donc bien de préserver l'étanchéité des frontières littéraires⁴⁰⁵ mises à mal par ce phénomène nouveau et difficilement classable, comme en témoigne un article de 1863 du *National Review*, où l'auteur reconnaissait la difficulté à définir et à décrire ce qui était considéré comme « peu reconnaissable, étrange, différent »⁴⁰⁶. Fiction jugée contre nature, « unnatural », aberrante, non conforme aux attentes des critiques, le récit sensationnaliste braddonien échappait donc à la catégorisation en transgressant les règles et les genres littéraires. Cette tentative de classification, qui devait rendre plus clair un découpage traditionnel entre « highbrow literature » et « lowbrow literature », avait ainsi pour but de rejeter le roman à sensation à la marge et d'éviter toute contamination :

Now we have sensational mania. From an epidemic, however, it has lately changed into an endemic. Its virus is spreading in all directions, from the penny journal to the shilling magazine and from the shilling magazine to the 31-shilling volume⁴⁰⁷.

C'est une fois encore en termes médicaux que cette peur de la contamination est évoquée ici. La maladie, provoquée par la lecture de fictions sensationnalistes, prend des allures d'épidémie, voire d'endémie, telle une nouvelle forme de virus littéraire qui s'insinuerait de partout, de bas en haut, pervertissant les classes sociales supérieures.

Le discours critique est donc triple : catégoriser, nommer et contenir⁴⁰⁸, afin, tout d'abord, de placer ces récits dans une catégorie particulière, de leur donner un nom, puis de les différencier d'autres types de littérature dans le but de contrôler ce nouveau genre et de lui trouver une certaine place sur le marché littéraire. Il s'agissait en quelque sorte d'entourer le « sensation novel » d'un cordon sanitaire :

[...] popular fiction, like alcohol and prostitution, was a fact of modern life less to be eradicated than carefully managed. The critic aligns him/herself with the sanitary inspectors whose purpose is to police consumption and make commodity safe for the middle-class⁴⁰⁹.

Il est également nécessaire, afin de comprendre cette notion de cordon sanitaire, de se remémorer les efforts de l'époque pour contrôler les ravages provoqués par des maladies qui décimèrent la population urbaine anglaise. En 1854, une vague de choléra tua des dizaines

⁴⁰⁵ « [...] a way to demarcate those novels deemed harmful from their more benign competitors », Susan Bernstein. « Ape Anxiety: Sensation Fiction, Evolution, and the Genre Question ». *JVC*, vol. 6, automne 2001, n°2, p. 253.

⁴⁰⁶ Thomas Boyle, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁰⁷ [Anon], *Westminster Review*, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁰⁸ « [...] to categorize, to name and contain », Pamela Gilbert, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 65, 77.

de milliers de personnes dans les logements insalubres de Southampton⁴¹⁰. L'époque du « sensation novel » est aussi celle de la peur d'une maladie presque imaginaire, la « circulating book disease scare »⁴¹¹ qui faisait craindre à certains individus que les livres qui circulaient de main en main dans les bibliothèques de prêt ne véhiculassent des microbes et des maladies, symptômes physiques d'une littérature jugée dangereuse et que l'on devait absolument circonscrire. Cette idée du cordon sanitaire, préconisée par les critiques littéraires pour contenir la menace des romans populaires, se retrouve ironiquement dans un de ces romans, *Aurora Floyd*, où le journaliste du *Guardian* donne quelques conseils pour trouver au plus vite le meurtrier de James Conyers :

[...] let a cordon be drawn around the house, and every creature living in it be held under the surveillance of the law until patient investigation has done its work, and such evidence has been collected as must lead to the detection of the guilty person. (AF, 383)

Il faut établir un périmètre de sécurité autour du lieu du crime, enquêter et trouver le coupable. Mais ici, le coupable n'est autre que le livre exclu, indigne d'appartenir à la catégorie des ouvrages supérieurs⁴¹², pour reprendre les termes employés par la bibliothèque de prêt Mudie qui sélectionnait les romans selon des critères de respectabilité :

The title under which my library was established nearly twenty years ago implies this:—the public know it and subscribe accordingly and increasingly. They are evidently willing to have a barrier of some kind between themselves and the lower floods of literature⁴¹³.

Pour les lecteurs de cet établissement célèbre, des barrières étaient absolument nécessaires entre les ouvrages respectables et la littérature populaire qui inondait le marché au début des années 1860.

Si Miss Braddon troubla particulièrement le marché littéraire de l'époque, c'est parce que sa stratégie visait à pénétrer un domaine où elle n'était pas censée être admise. L'obtention d'un droit d'entrée, sorte de sésame, était indispensable. L'acceptation de ses romans dans la plus célèbre des bibliothèques de prêt, Mudie's Select Circulating Library, était ce fameux laissez-passer qui ouvrait toutes les portes. De tels récits, montrés du doigt par les critiques comme les signes et les facteurs d'une dépravation morale, étaient pourtant

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 71. Thomas Boyle, *op. cit.*, p. 152.

⁴¹¹ Pamela Gilbert, *op. cit.*, p. 57.

⁴¹² « [...] higher class of works », Guinevere L. Griest, *Mudie's Circulating Library and the Victorian novel*. David & Charles, 1970, p. 142.

⁴¹³ Charles Edward Mudie. « Mr. Mudie's Library », *The Athenaeum*, 6 octobre 1860, p. 451, *in ibid.*, p. 145.

acceptés par ces bibliothèques dans la mesure où les règles de bienséance étaient respectées. C'est ce dont s'assurait Miss Braddon :

[I]n 'The Doctor's Wife' [sic] I described the sentimental fancy of a young married woman for a man who seems to her the ideal of all her girlish dreams. And this study of a silly girl's romantic passion is not a story which I would care to place in the hands of 'the young person' but I defy any critic—however nice, or however nasty—to point to one page or one paragraph in that book [...] which contains the lurking poison of sensuality⁴¹⁴.

Certes, les corps et les visages des personnages féminins étaient décrits avec minutie, à la manière d'un peintre préraphaélite, mais Miss Braddon mettait quiconque au défi de trouver quoi que ce soit dans ses romans qui pût faire rougir une jeune fille respectable. Il fallait avant tout convaincre les plus sceptiques qu'il n'y avait rien de subversif dans ces récits sensationnalistes, ce qui n'était pas chose aisée.

3.3 Flou et subversion

C'est surtout l'effet de la lecture de tels romans sur la moralité et l'esprit des lecteurs qui fut féroce critiqué pendant toute la deuxième moitié du XIX^e siècle. Selon ses détracteurs, les romans à sensation braddonniens étaient subversifs car ils pervertissaient l'esprit de ceux qui les avaient entre les mains. Henry L. Mansel avait, lui aussi, fortement contesté la morale spécieuse de telles intrigues :

In truth, we much doubt the wisdom or the morality of drawing fictitious portraits of noble-minded and interesting sinners, by way of teaching us to feel for the sinner while we condemn the sin. [...] and the whole moral is at once destroyed by the glaring untruthfulness and incongruity of the story⁴¹⁵.

Quoi de plus douteux que de sympathiser avec le criminel ! La morale est indéniablement ébranlée dans l'univers diégétique sensationnaliste où tout semble subversif. Mais qu'entend-on exactement par subversion ? L'origine latine du mot « flou » est l'adjectif « flavus » (jauni), qui désigne la caractéristique d'un objet dont la couleur a été modifiée par des éléments extérieurs. Par conséquent, ce qui est subversif pourrait être défini comme tout ce qui est de nature à modifier la vision de départ des choses ou des gens, à troubler cette image du réel. La subversion est donc, là encore, une forme de flou, sorte de miroir déformant qui opère à l'intérieur du « sensation novel ».

⁴¹⁴ Lettre à Edward Bulwer-Lytton, début septembre 1867, in Lyn Pykett. Introduction to *The Doctor's Wife*. Oxford : Oxford University Press, 1998, p. xviii.

⁴¹⁵ Henry L. Mansel, *op. cit.*

3.3.1 Le vocabulaire de la subversion

Quelle subversion est effectivement dénoncée par les critiques littéraires qui se penchèrent sur le récit sensationnaliste braddonien ? Le premier des reproches adressé à ce genre romanesque était qu'il ne renvoyait qu'une image déformée du monde. Ce phénomène de « mauvaise représentation », de « représentation faussée » des gens et des choses⁴¹⁶, fut dénoncé par Margaret Oliphant. C'était une impression d'irréel que donnait Miss Braddon dans ses romans, et contre laquelle l'auteur de l'article « Sensation Novelists : Miss Braddon » s'insurgeait, lui reprochant principalement de ne pas donner une image vraie du réel, des hommes et des femmes, mais de fournir aux lecteurs une vision troublée et faussée de l'univers qui les entourait⁴¹⁷. Ce sont les sentiments humains qui étaient les premiers pervertis, comme l'affirmait l'auteur d'un article paru en novembre 1863 dans *The Times*. Selon lui, de tels romans mettaient dans la tête des domestiques, et d'autres individus, toutes sortes de fausses idées sur le monde dans lequel ils vivaient⁴¹⁸. Ainsi, le comportement immoral d'Aurora Floyd, tout comme les sentiments éprouvés par Isabel, dans *The Doctor's Wife*, et notamment son absence de remords ou son aveuglement quant à l'immoralité de sa conduite avec Roland, furent dénoncés comme étant absolument contraires à la nature, inauthentiques⁴¹⁹, malsains pour des lecteurs qui prenaient parfois le monde de leurs lectures pour argent comptant.

En outre, l'univers braddonien est subversif car il est peuplé de personnages de cire et de papier, qui étaient loin de représenter des êtres vivants normaux comme on pourrait les rencontrer au quotidien :

[...] the personages are not like living beings [...]. With the exception of Phoebe Marks, the lady's maid, not a single personage has any resemblance to the people we meet with in the flesh⁴²⁰.

De même, l'auteur de la critique littéraire de *Lady Audley's Secret*, dans *The Spectator* d'octobre 1862, s'insurgeait contre ces vulgaires mannequins, ces aberrations de la nature⁴²¹,

⁴¹⁶ « [...] misrepresentation », Margaret Oliphant, « Novels », *op. cit.*, septembre 1867, p. 260.

⁴¹⁷ « Into uncontaminated minds they will instill false views of human conduct », W. Fraser Rae, *op. cit.*, p. 190. p. 203.

⁴¹⁸ « [...] do[es] put into the heads of maid-servants and other curious persons all sorts of false ideas about the world in which they live », [Anon], *The Times*, jeudi 3 novembre 1863, *op. cit.*, p. 8.

⁴¹⁹ « [...] false to nature », [Anon], Review of *The Doctor's Wife*, *The Saturday Review*, *op. cit.*, p. 572.

⁴²⁰ Rae, W. Fraser, *op. cit.*, p. 186.

⁴²¹ « [...] lay figures [...] monstrosity », [Anon], Review of *Lady Audley's Secret*, *The Spectator*, *op. cit.*, p. 1197.

ces pantins⁴²², qui ne ressemblaient en rien à des êtres humains : « But in the popular novels of the present day it is not the requisite that the characters described should bear the slightest resemblance to human beings »⁴²³. Si l'on reprend l'idée initiale que le flou est ce qui jaunit ou modifie la couleur, le flou braddonien est finalement la stratégie littéraire qui, selon les critiques de l'époque, noircissait l'univers diégétique :

It is in our domestic hearths that we are taught to look for the incredible. A mystery sleeps in our cradles; fearful errors lurk in our nuptial couches; fiends sit down with us at table; our innocent-looking garden-walks hold the secret of treacherous murders; [...] they picture to us an entire society swarming with thieves, murderers, adulteries, and bigamists. [...] they represent life neither as it is nor as it ought to be⁴²⁴.

Le monde selon Miss Braddon était alors dénoncé comme une anamorphose subversive de la réalité, peuplé de criminels en tout genre, hanté par le mystère et le secret :

It is theirs [aim] to assure the quiet householders that there is a skeleton in his neighbour's cupboard, to suggest to the young that there are secrets which the old would fain keep from them, to delight the ignorant and vulgar with suspicions of portentous wickedness in high places⁴²⁵.

They want to persuade people that in almost every one of the well-ordered houses of their neighbours there was a skeleton shut in some cupboard, that their comfortable and easy-looking neighbour had in his breast a secret story which he was always going to about trying to conceal; [...] they taught them not to trust to appearances—that there was behind a great world of crime, wickedness, and misery to which they alone possessed the key⁴²⁶.

C'est donc une vision faussée de la réalité qui est transmise ici, du monde tel qu'il pourrait être, et non pas tel qu'il est réellement. En effet, ces récits ne montrent que l'aspect négatif des personnes, leurs secrets, leurs crimes, leur perversité, leurs vices et non plus leurs vertus : la désobéissance d'Aurora, la jalousie d'Olivia, l'ambition de Lucy Graham, l'entêtement d'Eleanor Vane, l'aveuglement d'Isabel Sleaford.

De plus, l'aspect subversif de ces récits, dénoncé dans le langage critique des années 1860, réside dans le trouble à l'ordre moral, social et littéraire, qu'ils provoquèrent. Le « sensation novel » fut en effet considéré comme une menace pour la construction de toute l'Angleterre

⁴²² « [...] puppets », A. Austin, *op. cit.*, p. 420.

⁴²³ [Anon], « The Popular Novels of the Year », *op. cit.*, p. 262.

⁴²⁴ A. Austin, *op. cit.*, p. 422, 424.

⁴²⁵ [Anon], *The Times*, 3 novembre 1863, *op. cit.*, p. 8.

⁴²⁶ « The Archbishop of York on Works of Fiction », *op. cit.*, p. 9.

victorienne⁴²⁷. De telles lectures étaient accusées de stimuler physiquement le lecteur, et de le pervertir moralement par la même occasion. En renversant les normes sociales et morales, en présentant un monde inversé⁴²⁸, où l'on admirait les criminels, c'est finalement la moralité qui était confuse⁴²⁹, troublée, bafouée, voire violée. Peindre le vice de manière plus attractive que la vertu⁴³⁰ risquait de mettre à mal les codes de conduite victorienne et de saper les bases mêmes de cette société. Les critiques s'élevèrent ainsi contre la perversion de l'esprit des lecteurs déjà fortement troublés par des récits subversifs. Entre 1860 et 1887, toute une série d'articles furent publiés dans des périodiques et des revues littéraires, multipliant les conseils sur ce que les lecteurs devaient et ne devaient pas lire, en insistant sur les conséquences désastreuses de mauvaises lectures sur l'ensemble du tissu social⁴³¹, sur l'intégrité de la nation toute entière. En effet, l'effondrement moral et la fragmentation d'un seul individu pourraient finalement faire écrouler tout l'édifice :

Some books are so exciting to the attention, to the imagination, to the passions, that they produce a mental debauch [...] in reading the mind is often in nearly a passive state, like that of dreaming or reverie, in which images flit before the mind without any act of volition to retain them. In rapid reading [the mind] is nearly in the same state as yours is when you are whirled through a country in a railway-carriage or post-chaise⁴³².

Débauchant les lecteurs en leur offrant des lectures sulfureuses, le « sous-genre » qu'était le roman à sensation ne fut pas le seul à être critiqué au XIX^e siècle pour avoir corrompu les esprits et subverti la morale⁴³³. Avant eux, les romans gothiques et les « Newgate novels » avaient été aussi classés dans cette même catégorie d'écrits subversifs et dangereux, tout

⁴²⁷ « [...] a threat to the entire social and moral fabric of Victorian England », Hughes, Winifred. *Op. cit.*, p. 46.

⁴²⁸ « upside down », Winifred Hughes, « The Sensation Novel », in Patrick Brantlinger, B.T. William, *op. cit.*, p. 270.

⁴²⁹ « [...] a confused moral world into which we are admitted by the novelist of the day », Margaret Oliphant. « Novels ». *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Edinbourg : William Blackwood & Sons, vol. 94, août 1863, p. 169.

⁴³⁰ « [...] vice is either painted in alluring, fascinating and sensuous colours », Justin Mc Carthy. « Novels with a Purpose ». *Westminster Review*, vol. 82, 1864, p. 47.

⁴³¹ « [...] the entire social fabric », Kelly J. Mays. « The Disease of Reading and Victorian Periodicals », in John O. Jordan, Robert L. Patten, *op. cit.*, p. 165.

⁴³² Citation tirée de l'article « Reading as a Means of Culture », *Sharpe's London Magazine*, n.s. 31 décembre 1867, p. 317, in *ibid.*, p. 171.

⁴³³ « [...] for rotting the minds of their readers, promoting vice, and subverting cultural standards », Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson*, *op. cit.*, p. 2.

comme les romans français⁴³⁴. Il est essentiel de noter que ceux-ci sont bien souvent signes de perversion, comme dans *Lady Audley's Secret* où Lucy Graham et Robert Audley en sont de fervents lecteurs.

Le dernier aspect subversif de tels récits concerne le domaine littéraire. En s'inspirant d'une littérature inférieure, les intrigues sensationnalistes braddonniennes furent accusées de subvertir les critères littéraires et de menacer la création artistique dans son ensemble⁴³⁵. A une époque où la séparation entre les deux types de littérature semblait de plus en plus utopique, du fait de leur constante interactivité, les critiques s'affolèrent face à ce phénomène d'effritement des frontières, de décroissement, de « déréglementation des conventions littéraires »⁴³⁶. Les barrières ne sont plus étanches dans ces lectures subversives, mais deviennent poreuses sous l'effet d'une contamination par le bas que Marie-Françoise Cachin décrit ainsi :

[...] une sorte de démocratisation à l'envers, un mouvement inversé allant du bas vers le haut et non le contraire, comme généralement [...] voilà que remontent des couches populaires des romans distrayants, voire excitants, où l'ambiguïté et la transgression, tant sur le plan moral que social, sont monnaie courante [...] il renverse l'ordre habituel, sinon naturel, des choses qui voudrait que la circulation se fasse du haut vers le bas, que les classes supérieures de la société influencent, sinon prescrivent, les lectures des classes inférieures et non le contraire⁴³⁷.

Désormais considérée comme dangereuse pour la littérature dite respectable qu'elle fut accusée de dégrader⁴³⁸, une telle fiction industrielle ne pouvait, selon les critiques, qu'entraîner la dégradation et la décadence de la « grande » littérature, d'autant plus qu'elle

⁴³⁴ Le même vocabulaire de la maladie est utilisé dans les comptes-rendus critiques pour évoquer romans à sensation et romans français. voir Richard Stang. *The Theory of the Novel in England 1850-1870*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1959, p. 215.

⁴³⁵ « [...] a dumping down of middle-class literature [...] pandering to low tastes », Deborah Wynne, *The Sensation Novel, op. cit.*, p. 5. « [...] threat to literary standard [...] threat to Art », Lyn Pykett, *The Improper Feminine, op. cit.*, p. 9.

⁴³⁶ « [...] subversion des canons esthétiques gouvernant les pratiques littéraires de l'époque », Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 76, 104.

⁴³⁷ Marie-Françoise Cachin. « La publication du "sensation novel" : un crime victorien ? ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2002, n°55, p. 252.

⁴³⁸ L'auteur dit préférer les figures de cire du musée Mme Tussaud aux héroïnes sensationnalistes, car les premières, au moins, ne dégradent pas la littérature, « [...] do not degrade literature ». [Anon]. « Homicidal Heroines ». *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*. vol. 21, 7 avril 1866, p. 405.

se soumettait aux diktats du public⁴³⁹. Ce fut notamment en matière de représentation féminine que le danger semblait le plus pressant.

3.3.2 Une typologie féminine subvertie

Si l'on considère que la subversion est un des procédés du flou qui vise à brouiller l'ordre social et littéraire établi, la question de la dimension subversive du récit braddonien mérite bien d'être posée. Des éléments troublants semblent, certes, évidents mais sont-ils réels ? Ne furent-ils pas mis en exergue par des critiques désireux d'écarter une littérature jugée dangereuse, car populaire ? Il est intéressant de se pencher ici sur la distinction faite par Roland Barthes, dans *Le plaisir du texte*, entre un texte de plaisir et un texte de jouissance pour tenter d'évaluer le degré de subversion des romans à sensation étudiés ici. Selon Roland Barthes, le texte de plaisir « est lié à une pratique *confortable* [sic] de la lecture » alors que le texte de jouissance est « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »⁴⁴⁰. Les critiques littéraires du début des années 1860 eurent surtout peur que la lecture de tels récits ne devînt jouissive pour des lectrices considérées comme des proies vulnérables, sensées n'éprouver aucun désir. Là encore, c'est la figure féminine représentée dans le tableau de Robert Martineau *The Last Chapter* (Annexe I) qui démontre cette angoisse latente que le simple plaisir de la lecture ne devienne une véritable jouissance pour des femmes aux valeurs morales subverties par les récits sensationnalistes. L'analyse de la typologie féminine selon Miss Braddon devrait permettre de démontrer dans quelle mesure il est légitime de parler de lecture subversive.

A l'époque victorienne, le discours patriarcal divisait les femmes en deux catégories : la femme vertueuse et respectable, représentée par la figure de l'ange, opposée à l'impure, la femme déchue⁴⁴¹. Cette polarité, que l'on retrouve dans les « représentations archétypales et religieuses de la femme »⁴⁴², tire ses origines d'une opposition dans le christianisme entre, d'une part, la femme rebelle et coupable et, d'autre part, l'image de maternité et de pureté symbolisée par la Vierge. La sexualité féminine victorienne était donc organisée selon cette

⁴³⁹ « Sensation fiction seems to capitulate to the desires of the mass reading public in a self-conscious manner that distinguishes it from earlier writing and publishing practices », Patrick Branlinger, *The Reading Lesson*, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁴⁰ Roland Barthes. *Le plaisir du texte*. Paris : Editions du Seuil, 1973, p. 23.

⁴⁴¹ George Watt. *The Fallen woman in the Nineteenth-Century English Novel*. Londres, Camberra : Croomhelm, 1984, p. 3.

⁴⁴² Françoise Dupéron-Lafay, *op. cit.*, p. 55.

dichotomie pure-impure, dans le but de garantir l'étanchéité des barrières séparant comportements acceptables et inacceptables. Ces distinctions, essentielles à la préservation du statu quo, se retrouvaient logiquement entre les différents personnages féminins de la fiction du XIX^e siècle. Cependant, il y a, dans les récits sensationnalistes braddonniens, des signes d'une remise en question subversive de cette division, d'une tentative de rupture avec ces stéréotypes fictionnels. Le discours idéologique et social dont le but était soi-disant la défense de la respectabilité féminine, semble brouillé de manière plus ou moins directe par Miss Braddon. D'autres avaient ouvert la voie, à l'instar du peintre Ford Madox Brown (1821-1893) et de son tableau « Take your Son, Sir » (Annexe J), œuvre qui représentait un tel défi pour l'époque qu'elle ne fut jamais exposée au moment de sa réalisation. Dans ce tableau, la catégorisation pure impure est ambiguë car la femme déçue, portant un enfant illégitime dans les bras, est représentée telle une sainte, avec ce qui semblerait être un halo autour de la tête. C'est cette ambiguïté artistique que Miss Braddon s'efforça de reproduire au niveau littéraire. Elle inversa, en quelque sorte, le schéma narratif mis en place par des auteurs comme Charles Dickens. Dans *Oliver Twist*, celui-ci avait tenté de démontrer qu'une prostituée pouvait se racheter et devenir une femme vertueuse et bonne. À l'inverse, les protagonistes féminines braddonniennes, en apparence angéliques, sont en réalité des criminelles bigames et des menteuses. Licite et illicite se mêlent. La frontière entre pure et impure est donc brouillée, troublée par cette subversion littéraire de l'idéologie féminine victorienne.

De plus, la bienséance fictionnelle, c'est-à-dire toutes les règles non écrites qui régissaient la représentation des femmes, était ouvertement bafouée, voire violée⁴⁴³ dans le « sensation novel ». Les vertus traditionnellement incarnées par les femmes victorienne étaient loin d'être partagées par les figures féminines fictionnelles de l'univers diégétique braddonien. Les prétendues vertueuses sont des tricheuses ou des criminelles. Les exemples à suivre ne sont plus les bons, comme le rappelait Margaret Oliphant en 1867 :

Women who marry their grooms in fits of passion, women who pray their lovers to carry them off from husbands and homes they hate; women, at the very least of it, who give and receive burning kisses and frantic embraces, and live in a voluptuous dream⁴⁴⁴.

Aurora Floyd ne peut guère, en effet, constituer un modèle de comportement féminin, dans la mesure où elle agit de manière impulsive, épousant un garçon d'écurie contre l'avis de son

⁴⁴³ « [...] to violate decorum for the sake of the emotional effect », Sally Mitchell, *op. cit.*, p. 73, 97.

⁴⁴⁴ Margaret Oliphant, « Novels », *op. cit.*, septembre 1867, p. 259.

père, et s'enfuyant avec lui. Elle jure et adore les chevaux, incarnant avant l'heure celle qu'Elisa Lynn Linton qualifiera un peu plus tard de « Girl of the Period »⁴⁴⁵. Le flou braddonien consiste donc à brouiller les catégories entre deux types de comportement. Il montre, d'une part, le côté respectable comme étant non gratifiant, stérile, insipide et, d'autre part, l'aspect non respectable comme quelque chose d'attrayant, de fertile, d'attractif et de dynamique. C'est le mélange du pur et de l'impur, du beau et du difforme qui posa le plus de problèmes aux critiques de l'époque, confrontés à ce nouveau type de représentation féminine comme avec le personnage de Lady Audley⁴⁴⁶. La créature sensationnaliste parasite l'image conventionnelle de l'héroïne innocente et fragile car, sous le masque, se cache une meurtrière déterminée à garder ses secrets et conserver un statut de femme respectable à n'importe quel prix. Cette protagoniste féminine constitue le principal élément subversif du roman *Lady Audley's Secret* puisque la créature angélique s'avère être plutôt une dangereuse sirène prête à tout pour attraper les hommes qu'elle veut (ou ne veut plus) dans ses filets. Le mystère de ses origines laisse planer le doute sur son caractère respectable, subvertissant la notion même de noblesse : celle qui a épousé un baron ne possède ni noblesse de sang, ni noblesse d'âme, car elle pousse son premier mari dans un puits et essaie de se débarrasser du neveu de son deuxième époux, lorsqu'il est sur le point de révéler son secret.

La moralité victorienne est d'autant plus mise à mal dans les romans sensationnalistes que les mères de famille s'avèrent être des épouses bigames, actives et indépendantes, voire folles. La bigamie, thème de prédilection du « sensation novel », constitue un élément supplémentaire qui brouille l'ordre familial établi, comme le rappelait un critique en 1863 :

Bigamy, or the suspicion of bigamy, is sensational as fully, though in a lower field, as are ghosts and portents; it disturbs in the same way the reader's sense of the stability of things, and opens a new, untried vista of what may be⁴⁴⁷.

En confrontant idéal et réalité, Miss Braddon perturba alors les valeurs morales et sociales du milieu du XIX^e siècle. Les modèles de vertu féminine ne sont-ils pas des êtres charnels dévorés par la jalousie ? En effet, Olivia Arundel, dans *John Marchmont's Legacy*, semble, à première vue, incarner cet exemple de dévotion et de sacrifice tant loué par la morale

⁴⁴⁵ Elisa Lynn Linton. « The Girl of the Period ». *The Saturday Review*, vol. 25, 14 mars 1868, p. 339-340.

⁴⁴⁶ « [...] to combine so much beauty with so much deformity; to depict the lovely woman with the fishy extremities », [Anon]. « Lady Audley's Secret ». *The Times*, mardi 18 novembre 1863, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁴⁷ [Anon]. « Our Female Sensation Novelists ». *Christian Remembrancer*, vol. 46, juillet 1863, p. 211, in M.E. Braddon, *Lady Audley's Secret*, Natalie M Houston (ed), *op. cit.*, p. 486.

victorienne. Mais rapidement, cette image lisse et parfaite est, elle aussi, ternie de nombreuses manières. Tout d'abord, la présence de plus en plus fréquente de la conjonction de coordination « but » (*JML*, 67) permet de souligner que, malgré toutes ses bonnes actions, Olivia n'est pas aimée ou appréciée à sa juste valeur. Ne serait-ce pas une façon pour Miss Braddon de rejeter une fois de plus l'idéal féminin éthéré et angélique de l'époque en montrant qu'il ne menait à rien, en tout cas à aucune récompense ?

Dans l'univers braddonien, l'influence féminine n'est plus considérée comme positive, mais bel et bien comme négative, voire néfaste. Le concept de la femme protectrice est fortement remis en question car les protagonistes ne sont plus des bienfaitrices ou des victimes. Elles deviennent des anti-héroïnes, sources de tous les maux, potentiellement dangereuses pour le foyer. De nombreux éléments apparentent l'histoire de Mary Marchmont, dans *John Marchmont's Legacy*, au conte de Blanche Neige : John, en se remariant, impose une belle-mère à sa fille Mary dont la mère est morte quand elle était plus jeune. Olivia Arundel Marchmont incarne cette cruelle belle-mère (*JML*, 198) qui persécute sa belle-fille de sa jalousie et de sa haine perpétuelles. A plusieurs reprises, le narrateur décrit même Olivia en train de se contempler dans un miroir⁴⁴⁸, qualifié d'étroit, comme pour suggérer que le reflet qu'il renvoie n'est qu'une vision réductrice de la personne, se limitant aux apparences, mais n'atteignant jamais la réalité de la nature jalouse d'Olivia. Celle-ci compare aussi sa beauté à celle de Mary⁴⁴⁹, se trouvant bien plus belle et pourtant invisible aux yeux de celui qu'elle adore, Edward Arundel. L'ange au foyer n'est plus qu'un ange déchu, une pécheresse rongée par la haine et l'envie, acculée au crime et au mensonge. Chaque fois qu'Olivia est décrite, c'est une impression de manque qui prédomine : elle n'éprouve aucun sentiment maternel pour Mary, semblant être dépourvue d'émotions propres à une femme ou une mère. Tout comme son visage manque de lumière et de couleur, l'individu est privé de féminité et de chaleur⁴⁵⁰. La vie morne qu'elle impose à sa belle-fille n'est qu'une succession de leçons ennuyeuses portant sur des sujets froids et dénués d'humanité (*JML*,

⁴⁴⁸ M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 119, 157, 167.

⁴⁴⁹ Mary est directement comparée à Blanche Neige, ange persécuté qui se soumet à la volonté tyrannique de sa belle-mère, et dont le front est décrit ainsi : « [...] that white throne of all virginal thoughts », *ibid.*, p. 159.

⁴⁵⁰ « [...] womanhood was the something wanted [...] a want of individuality [...] a lack of tenderness [...] the want in her nature [...] want of tenderness [...] such as sentiment was wanting [...] the face wanted both light and colour », *ibid.*, p. 63, 67, 69, 70, 105, 114.

105). Olivia a davantage l'apparence d'une statue de marbre, froide et rigide⁴⁵¹, comparée à un bloc de glace, (JML, 271), le visage tel un masque impassible (JML, 63) exprimant seulement l'indifférence. Les adjectifs « stern », « rigid », « compressed » sont ceux qui prédominent dans la description de ce visage de pierre (JML, 137). Ce manque est aussi suggéré par l'omniprésence de tournures négatives pour décrire le personnage, donnant l'impression au lecteur que celle-ci n'éprouve aucun sentiment. Il semblerait donc, qu'à trop vouloir se conformer à un ordre établi, les femmes braddonniennes fussent condamnées à un manque d'amour et de chaleur. En reproduisant un idéal hypocrite qui les oblige à cacher la réalité de leurs émotions sous le masque de la respectabilité, les créatures féminines qui peuplent ces récits semblent plus conduites à leur perte qu'à leur épanouissement.

De plus, le monde braddonien est le règne des cachotteries, des masques à porter et des rôles à jouer. Très ironiquement dans *Aurora Floyd*, Lucy Floyd, qui semble incarner l'idéal féminin à la perfection, est aussi celle qui cache ses sentiments et reste silencieuse quant à son amour pour Talbot Bulstrode. A cette époque, la normalité sociale féminine se caractérisait par le secret des émotions, un des mots-clés se rapportant à cette règle est « concealment » (AF, 160). Cette dissimulation est, en quelque sorte, une forme de flou qui vient brouiller et troubler les relations sociales, tout en faisant partie intégrante d'un ordre établi, accepté par toutes les héroïnes qui ont quelque chose à voiler. Olivia Arundel, tout comme Lady Audley, cachent un secret. Celle-ci est en fait une mère qui a abandonné son fils, a simulé sa propre mort et s'est débarrassée de son premier mari. Toutes deux jouent la comédie, ce qui souligne la présence d'un idéal féminin fondé sur le mensonge et la duperie⁴⁵² qui dictent aux femmes un comportement vain et superficiel. *Lady Audley's Secret* renverse le stéréotype féminin habituel, car la blondeur angélique et enfantine de Lucy Graham n'est ici que le « masque de sa corruption morale »⁴⁵³. En effet, pour les héroïnes braddonniennes, passivité et soumission ne sont que des vertus de façade cachant leur vraie nature. Cette supercherie est parfois dénoncée, comme au chapitre VIII, vol. II, de *Lady Audley's Secret*, lorsque Robert perce à jour Lady Audley qui subvertit toutes les valeurs de

⁴⁵¹ Les adjectifs « cold » et « rigid » sont souvent utilisés pour décrire Olivia ou son regard. Ses épaules sont en marbre sans tache, « stainless marble ». Les traits de son visage semblent comme dessinés par un sculpteur, « chiselled », *ibid.*, p.63, 78, 80, 102, 103, p. 166.

⁴⁵² « [...] an illusion [...] a fraud », Lyn Pykett, *The Sensation Novel*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁵³ Françoise. Dupéron-Lafay, *op. cit.*, p. 66.

l'idéal féminin bourgeois et aristocratique⁴⁵⁴. C'était donc cette rupture avec les stéréotypes fictionnels qui troublait et qui rendait les récits sensationnalistes si intéressants et captivants.

Un autre aspect considéré comme subversif dans le « sensation novel » réside dans le fait qu'il plaçait les héroïnes au centre de l'action à une époque où le rôle féminin, certes capital dans la sphère privée, n'en restait pas moins secondaire dans le domaine public. C'est en ces termes qu'Eneas Sweetland Dallas décrivait la position narrative des figures féminines sensationnalistes :

When women are thus put forward to lead the action of a plot, they must be urged into a false position. To get vigorous action they are described as rushing into crime, and doing masculine deeds. Thus they come forward in the worst light, and the novelist finds that to make an effort he has to give up his heroine to bigamy, to murder, to child-bearing by stealth in the Tyrol, and to all sorts of adventures which can only signify her fall. The very prominence of the position which women occupy in recent fiction leads by a natural process to their appearing in a light which is not good. This is what is called sensation. It is not wrong to make a sensation; but if the novelist depends upon the action of a woman, the chances are that he will attain his end by unnatural means⁴⁵⁵.

La place occupée par les femmes dans les romans de Miss Braddon fut ainsi fortement critiquée. Pour W. Fraser Rae, ces rôles étaient de toute façon contre nature et inconcevables pour une femme respectable⁴⁵⁶. C'est un peu la même critique qui avait été formulée contre le personnage de Helen Huntingdon dans *The Tenant of Wildfell Hall*, écrit par Anne Brontë (1820-1849) en 1848⁴⁵⁷. L'héroïne, Helen Huntingdon, ne se conforme absolument pas au schéma narratif conventionnel, en décidant de quitter son mari afin de préserver son fils et de le protéger du comportement déviant de son père, puis en travaillant alors que les membres de sa famille étaient prêts à subvenir à ses besoins. Les rôles joués par les héroïnes sensationnalistes étaient, eux aussi, contraires à la norme sociale et littéraire d'alors, qualifiés de « unnatural »⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ « What a diabolical delusion it seemed ! », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁵⁵ E.S. Dallas. *The Gay Science*, vol. 2, Londres : Chapman and Hall, 1866, in M.E. Braddon, *Lady Audley's Secret*, Natalie M. Houston (ed), *op. cit.*, p. 500.

⁴⁵⁶ « [...] a woman cannot fill such a part [...] All this is very exciting; but it is also very unnatural », W. Fraser Rae, *op. cit.*, p.186-187.

⁴⁵⁷ Merryn Williams, *op. cit.*, p. 102. Elle cite les critiques de l'époque à propos de ce roman où l'on trouve le même adjectif « unnatural », employé plus tard pour les romans à sensation.

⁴⁵⁸ W. Fraser. Rae, *op. cit.*, p.187, 190.

De surcroît, les protagonistes féminines sont tout sauf féminines, parfois étrangement masculines. Sous une beauté enchanteresse, Aurora cache des centres d'intérêts très virils⁴⁵⁹. Surnommée très ironiquement par Talbot Bulstrode « Napoleon of the Turf » (AF, 36), l'héroïne de *Aurora Floyd* est une cavalière hors pair, au comportement hautement subversif et aux goûts bien peu orthodoxes, indignes et peu respectables pour quelqu'un de son rang. Elle incarne ici la femme qui rêve d'indépendance, qui cherche à s'extraire du carcan domestique en s'affirmant et en refusant de se conformer aux codes sociaux établis. Mais sa volonté et son désir de liberté sont très fortement associés à une déviance sexuelle, dont les conséquences désastreuses sont son premier mariage avec le palefrenier de son père, puis sa bigamie. Une fois encore, c'est le contraste entre Aurora et sa cousine Lucy qui met en avant le comportement déviant de la première, par opposition à la seconde. Le personnage féminin atypique qu'est Aurora s'oppose ainsi toujours à son double angélique, représenté par Lucy Floyd. Sorte d'incarnation de l'Ange au foyer victorien, celle-ci est réellement vertueuse et innocente, semblant correspondre parfaitement à l'idéal féminin énoncé par Talbot Bulstrode⁴⁶⁰. Avec elle, l'ange n'est plus la figure guerrière des origines, mais une créature marquée par des limites, circonscrite à un espace privé⁴⁶¹ où les relations entre époux sont décrites par Patricia Thomson en ces termes :

Before the '60's, it was after all, the basic, happy marriage relationship, the ideal state of wifely submission and dependence that had so long formed the stuff of his novel, with which the average writer was concerned⁴⁶².

Lucy répond alors aux attentes masculines, modèle de soumission, de dépendance, de pureté et de sacrifice. Celle qui a peur des chevaux et des chiens reste discrètement au second plan⁴⁶³, lieu traditionnellement attribué aux femmes victoriennes.

Mais paradoxalement, ce contraste entre la norme (Lucy) et le désordre (Aurora) est remis en question lorsque le lecteur connaît mieux les caractères respectifs des deux femmes : Aurora a beau être peu conventionnelle, c'est elle qui prend des décisions, analysant clairement et rapidement la situation, tandis que Lucy reste dans l'incertitude. Très vite aussi, celle-ci

⁴⁵⁹ « [...] a taste for horseflesh [...] unfeminine tastes », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 35, 49.

⁴⁶⁰ Voir p. 68.

⁴⁶¹ Nina Auerbach, *Woman and the Demon, op. cit.*, p. 66-72.

⁴⁶² Patricia Thomson, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁶³ « She was a fair-faced, blue-eyed, rosy-lipped, golden-haired little girl [...] gentle and feminine creature [...] timid [...] downcast [...] shrinking being », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 21.

devient beaucoup moins intéressante que l'héroïne éponyme qui tente de prendre son destin en main et de refuser le statut de victime, car comme le rappelle Sally Mitchell :

The fair, fragile virtuous innocent, when she remains, is reduced to the role of the ingénue, waiting quietly in the drawing-room to marry the hero when he gets free of all those interesting entanglements⁴⁶⁴.

C'est donc Aurora qui remporte tous les suffrages. Certains personnages associés à l'ordre et la clarté succombent provisoirement à son charme troublant, comme Talbot Bulstrode qui compare les deux cousines. Certes, il associe tout à fait la première à son idéal de femme passive et soumise, dont le champ d'action se limite à la sphère domestique où elle tient le rôle de sainte⁴⁶⁵. Et pourtant, dans un premier temps, il se laisse envoûter par l'aspect troublant et enivrant d'Aurora. L'ordre et la normalité incarnés par Lucy semblent bien fades, éclipsés par la beauté fascinante de sa cousine, comme le soleil éclipse les étoiles⁴⁶⁶. Le chant ensorcelant de la sirène l'emporte sur la pure mélodie de l'ange⁴⁶⁷.

En outre, c'est l'aspect presque bestial des figures féminines qui semblait le plus dérangeant. Une scène de *Aurora Floyd* met particulièrement en avant ce comportement animal, ce qui provoqua les critiques les plus virulentes : sous l'effet d'une colère incontrôlée, Aurora fouette un domestique pour avoir donné un coup de pied à son chien :

Aurora sprang upon him like a beautiful tigress and catching the collar of his fustian jacket in her slight hands, rooted him to the spot upon which he stood. The grasp of these slender hands, convulsed by passion, was not easily shaken off; and Steeve Hargraves, taken completely off his guard, stared aghast at his assailant. Taller than the stable-man by a foot and a half, she towered above him, her cheeks with rage, her eyes flashing fury, her hat fallen off, and her black hair tumbling about her shoulders, sublime in her passion. (*AF*, 138)

C'est ici la vision d'une nature instinctive, sans contrainte, voire incontrôlable, à l'image de cette chevelure laissée libre, qui subvertit le plus la représentation féminine. C'est aussi à propos de cette scène que W. Fraser Rae déclara : « Aurora is equally wanting in the traits which constitute a true woman »⁴⁶⁸. D'autres personnages féminins braddonniens furent la cible du même genre de reproches, telle Olivia qui serait, selon le même critique, aussi peu

⁴⁶⁴ Sally Mitchell, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁶⁵ « [...] but only exhibiting them in the narrow circle of a home [...] with her white dress and pale golden hair [...] modest droop in her white eyelids [...] this fair-haired angel [...] ignorant of all the vices [...] lady-like, accomplished, well-informed », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 40, 63, 48.

⁴⁶⁶ « Aurora's beauty extinguished poor Lucy's, as the rising sun extinguishes the stars », *ibid.*, p. 41.

⁴⁶⁷ « I yielded to the spell of the siren, and was angry because I missed the white wings of the angel », *ibid.*, p. 158.

⁴⁶⁸ W. Fraser Rae, *op. cit.*, p. 195.

naturelle qu'un goblin⁴⁶⁹. Dans *Eleanor's Victory*, la quête de vengeance rend Eleanor masculine, comparée à un chef de clan corse (EV, 97)⁴⁷⁰. Les conséquences potentiellement désastreuses d'un tel rôle pour la jeune femme sont pointées du doigt par Richard Thornton : vie gâchée, enfance désolée, véritables sentiments dissimulés, féminité dénaturée, voilà tout ce qui attend Eleanor⁴⁷¹. C'est l'emploi répétitif du suffixe privatif « un »⁴⁷² qui révèle le mieux l'aspect contre nature du rôle que cette protagoniste féminine est amenée à jouer. Elle se transforme ainsi en une créature différente qui brouille l'idéal féminin de passivité, d'innocence et de soumission, qualifiée de « unwomanly » et « unchristian », agissant dans un but qui sied peu à une femme respectable.

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'ange laisse la place à la sirène⁴⁷³, image terrifiante qui réapparaît, rappelant que les femmes semblent être des actrices capables d'incarner plusieurs personnages. Miss Braddon fut ainsi accusée de placer ses figures féminines dans des situations contre nature. Les critiques littéraires, parmi lesquels W. Fraser Rae, étaient tout à fait conscients de la part de théâtralité qui composait la féminité victorienne, mais celui-ci s'insurgeait contre le nouveau rôle proposé par les « sensation novels » :

Their outrage seems directed at the mode, not the mere fact, of Lady Audley's theatricality: that she has exposed Victorian feminism as an act is less alarming than the way in which she plays it⁴⁷⁴.

En effet, cette fois, les méchants ne sont plus des hommes, mais des femmes qui commettent des crimes tels que des meurtres, des incendies et autres mauvaises actions. Expertes en bigamie et en tromperie, ces nouvelles « villainesses » agissent très souvent seules, sans recevoir l'aide d'un complice comme cela se faisait dans le mélodrame. Elles ne sont plus les aides de machiavéliques scélérats, elles les supplantent :

[...] we have all begun to feel that the resources of the angel's face and demon's soul have been more heavily drawn on than is quite fair, and that, given "heavy braids of golden hair", "bewildering blue eyes",

⁴⁶⁹ « [...] as unnatural as a hobgoblin », *ibid.*, p. 189.

⁴⁷⁰ Cette comparaison peut évoquer, pour un lecteur français, la nouvelle « Colomba », écrite en 1840 par Prosper Mérimée (1803-1870), et à son héroïne éponyme, femme corse qui conjure son frère de venger la mort de leur père en tuant les responsables.

⁴⁷¹ « [...] such an investigation as will waste your life, blight your girlhood, warp your nature, unsex your mind », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁷² « [...] an unnatural office [...] an abnormal duty [...] that unwomanly purpose », *ibid.*, p. 191.

⁴⁷³ « The avenging fury had transformed herself into a siren as she spoke, and looked archly up at her companion's face, with her head on one side, and a soft light in her grey eyes », *ibid.*, p. 156.

⁴⁷⁴ Lynn M Voskuil, *op. cit.*, p. 615.

“a small lithe frame” and special delicacy of feet and hands, we are booked for the companionship, through three volumes, of a young person to whom Messalina or Lucretia Borgia was a mere novice⁴⁷⁵.

L’ambiguïté est ainsi permanente face à ces créatures hors normes, criminelles pas vraiment châtiées qui mettent donc à mal la notion de justice poétique.

Ce qui troubla le plus la moralité au début des années 1860, ce fut l’admiration, voire la sympathie, que ces figures féminines braddonniennes inspiraient. Dans *Aurora Floyd*, l’héroïne éponyme, malgré toutes ses incartades et son éducation peu conventionnelle, attire les prétendants et fascine tous les regards. Elle est comparée à une déesse adulée, se marie deux fois avant de devenir une mère de famille attentionnée et vertueuse. Le lecteur était donc parfois invité à sympathiser avec les scélérates, même si cela n’était pas véritablement convenable. En faisant rimer compassion et admiration pour des tricheuses, les récits sensationnalistes troublèrent l’ordre moral en vigueur. Le vice devait normalement être fustigé, remplacé par la vertu, ce qui était loin d’être le cas. Il est intéressant de faire ici un parallèle entre les romans à sensation de Miss Braddon et *The Vicar of Bullhampton* d’Anthony Trollope (1815-1882), publié en roman-feuilleton de juillet 1869 à mai 1870. Si l’on en croit Trollope lui-même :

The Vicar of Bullhampton was written chiefly with the object of exciting not only pity but sympathy for a fallen woman, and of raising a feeling of forgiveness for such in the minds of other women⁴⁷⁶.

Il y aurait donc une même volonté de faire éprouver au lecteur pitié, compassion et pardon pour la femme déçue, comme le reconnaissait lui-même le critique de *Aurora Floyd* : « we cannot help liking her [...] by sheer force of admiration »⁴⁷⁷. Ici s’illustre donc la possibilité de ressentir de l’admiration pour une héroïne qui transgresse les règles. Le narrateur (et le lecteur) ne peuvent s’empêcher d’admirer une protagoniste telle Eleanor, dans *Eleanor’s Victory*, qui prend une dimension supérieure, quasi surnaturelle :

She was no longer an ordinary woman only gifted with the earthly charms of lovely womanhood: she was a splendid Nemesis, radiant with a supernatural beauty. (EV, 283)

L’exemple le plus saisissant est le soupçon de pitié éprouvé à l’encontre de l’archétype de l’héroïne meurtrière qu’est Lady Audley. Ce qui semblait le plus subversif pour les critiques de l’époque était donc bien la façon positive qu’avait le narrateur sensationnaliste de dépeindre ces femmes déçues, ces meurtrières qui, même si elles représentaient un danger

⁴⁷⁵ Eliza Lynn Linton. « Little Women ». *The Saturday Review*, vol. 25, 25 avril 1868, p. 545-546, in M.E. Braddon, *Lady Audley’s Secret*, Natalie M. Houston (ed), *op. cit.*, p. 496.

⁴⁷⁶ In George Watt, *op. cit.*, p. 329.

⁴⁷⁷ [Anon], review of *Aurora Floyd*, *The Athenaeum*, *op. cit.*, p. 144.

ou une menace pour la bonne marche de la société, déclenchaient l'admiration des autres personnages et des lecteurs. En effet, le trouble venait de l'empathie, voire de la sympathie que le lecteur était amené à éprouver pour ces belles criminelles.

Si la lecture des « sensation novels » peut être considérée comme subversive, c'est-à-dire constituant un trouble à l'ordre établi, domestique et social, c'est qu'elle était susceptible d'entraîner un mécontentement et une désillusion des lectrices par rapport à leur place et leur rôle :

The "sensation novel" of our time, however extravagant and unnatural, yet is a sign of the times—the evidence of a certain turn of thought and action, of an impatience of old restraints, and a craving for some fundamental change in the working of society. [...] We suppose that the true sensation novel feels the popular pulse with this view alone, [...] and willingly and designedly draws a picture of life which shall make reality insipid and the routine of ordinary existence intolerable to the imagination⁴⁷⁸.

Le critique poursuit même en insistant sur les dangers d'une vie libre de toute contrainte telle qu'elle est dépeinte par la fiction sensationnaliste⁴⁷⁹. C'est par sa capacité à créer de fausses attentes auprès du lectorat féminin et à susciter un sentiment d'insatisfaction vis-à-vis de leur propre situation⁴⁸⁰ que les récits braddonniens apparurent particulièrement subversifs. Ils s'opposaient ainsi à tous les manuels de conduite qui avaient pour but la dissémination et la circulation d'idées telles que le respect des valeurs familiales. Les notions essaimées ici ne seraient que les germes du mécontentement⁴⁸¹ face à un mode extérieur bien fade, relégué à l'arrière-plan par une version plus attirante de la réalité. C'est ironiquement ce que le narrateur de *The Doctor's Wife* souligne à propos des effets néfastes des lectures romantiques (et non sensationnalistes) du personnage d'Isabel : « that tender, melancholy music which haunted the reader long after the book was shut and laid aside, and made the dull course of common life so dismally unendurable » (*TDW*, 26). Il est possible d'interpréter ici cette remarque comme un moyen utilisé par Miss Braddon pour contrecarrer les attaques lancées à l'encontre de ses romans par ceux qui craignaient que la vie quotidienne ne devînt insupportable aux lectrices victoriennes.

Le sentiment d'une existence intolérable du fait de sa monotonie était une crainte déjà présente avant le « sensation novel », comme en témoigne l'article « False Morality of Lady

⁴⁷⁸ [Anon], « Our Female Sensation Novelists », *op. cit.*, p. 485-486.

⁴⁷⁹ « [...] a picture of life free from all the perhaps irksome checks that confine their own existence », [Anon], « Our Female Sensation Novelists », *Christian Remembrancer*, vol. 46, juillet 1863, p. 210, in David Deirdre (ed), *op. cit.*, p. 27.

⁴⁸⁰ Kate Flint, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁸¹ « [...] seeds of discontent in the pleasure seeking reader », Pamela Gilbert, *op. cit.*, p. 53.

Novelists » qui rappelait que les œuvres de fiction pouvaient être dangereuses lorsqu'elles constituaient les principales lectures d'un groupe d'individus fragiles et vulnérables car majoritairement féminin :

[...] that branch of the intellectual activity of a nation which a far-seeing moralist would watch with the most vigilant concern, and supervise with the most anxious and unceasing care⁴⁸².

Ainsi, les inquiétudes que l'esprit des lectrices ne fut corrompu par de telles lectures étaient nombreuses et furent accentuées par le phénomène littéraire que constitua le roman à sensation. En effet, un grand nombre de lecteurs étaient des femmes, incarnées par le personnage d'Isabel dans *The Doctor's Wife*, dont le passe-temps principal était la lecture. Lors de la première apparition d'Isabel dans le jardin, un livre posé sur les genoux, le narrateur prend soin de la dépeindre tellement absorbée dans sa lecture qu'elle n'a pas conscience du monde extérieur ; elle semble même capable de continuer à lire, alors que le livre est fermé (TDW, 25). C'était surtout la peur que le lien unissant lectrice et roman ne devînt indissoluble qui animait bon nombre de critiques de l'époque. Les effets de ces récits étaient d'autant plus dévastateurs que les femmes (écrivains ou lectrices) n'étaient pas censées connaître les sujets traités. C'était ce piquant, cet interdit bravé, que soulignait Henry James dans « Miss Braddon » :

[she] deals familiarly with gamblers, and betting-men, and flashy reprobates of every description. She knows much that ladies are not accustomed to know, but that they are apparently very glad to learn [...] the names of drinks, the lingo of turf, the talk natural to fast men at supper, when there are no ladies present but Miss Braddon [...]—the exact local colouring of Bohemia—our sisters and daughters may learn all these things from these works⁴⁸³.

En abordant des thématiques interdites aux femmes, les romans sensationnalistes braddonniens furent alors jugés subversifs, détruisant la morale traditionnelle⁴⁸⁴.

Finalement, le récit sensationnaliste serait dangereux à cause d'un phénomène de « vicariance »⁴⁸⁵ : lire serait un substitut, un remplacement, fournissant aux lectrices les sensations qu'elles n'avaient pas le droit de connaître, et les crimes qu'elles ne pouvaient commettre. Les romans à sensation seraient subversifs comme leurs homologues français

⁴⁸² W.R. Greg, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁸³ Henry James. « Miss Braddon ». *The Nation*, 9 novembre 1865, p. 593-595. Republié dans *Notes and reviews*. Cambridge, Massachusetts : Dunster House, 1921, p. 115-116. In Kathleen Tillotson, *op. cit.*, p. xx.

⁴⁸⁴ « [...] destroying the conventional moralities [...] ». Cette expression est tirée de *Punch*, in Kathleen Tillotson, *loc. cit.*

⁴⁸⁵ Laurent Bury, « Dire ou ne pas dire le crime dans les romans de Mrs Braddon », *op. cit.*, p. 235.

tant décriés à l'époque, car, à leur contact, les lectrices manqueraient à tous leurs devoirs, à l'image d'Emma Bovary ou d'Isabel, l'héroïne de *The Doctor's Wife*. Ces deux figures féminines sont autant d'exemples de victimes perverties par la fiction, car elles n'utilisent pas leurs lectures à bon escient, ne vivant que par rapport aux modèles fictionnels. Le pouvoir corrupteur de la lecture romanesque semblait aussi suggéré dans le tableau d'Augustus Leopold Egg (1816-1863) (Annexe K), intitulé *Past and Present* (1858), où le château de cartes des deux petites filles, bâti sur un roman de Balzac dont on peut lire le nom sur la tranche, s'écroule⁴⁸⁶. L'acte de lecture, lui-même potentiellement dangereux, peut alors être problématique, mettant en relief l'autonomie potentielle de la lectrice, qui, absorbée par sa lecture, échappe temporairement à tout contrôle. En refusant les textes prudes ou moralisateurs des années précédentes et en dévorant ces pages sulfureuses pleines de sensualité et de passion, la femme victorienne se crée un espace privé dans lequel elle deviendrait un être actif à part entière. Cette lecture, telle une échappatoire, n'est donc plus sans danger pour l'homme et pour la société dans son ensemble, comme le rappelait un critique anonyme en octobre 1866 :

Not the less certainly, however, do they scatter impressions calculated to shake that mutual confidence by which societies and, above all, families are held together, to abate our love of simple unpretending virtue, in fact, almost to destroy our faith in reality⁴⁸⁷.

Les « sensation novels » braddonniens, en troublant la confiance, ébranlant la famille et détruisant la foi dans le réel, furent ainsi qualifiés de lectures nuisibles, dont la volonté subversive serait de remettre en cause les perceptions habituelles, notamment celles de la fiction et de la réalité.

3.4 Subversion des frontières entre fiction et réalité

But the best romance becomes dangerous, if by its excitement, it renders the ordinary course of life uninteresting, and increases the morbid thirst for useless acquaintance with scenes in which we shall never be called upon to act⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ Lynda Nead, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁸⁷ [Anon]. *London Quarterly Review*, vol. 27, octobre 1866, p. 107-109, in Nicolas Page. *Wilkie Collins: The Critical Heritage*. Londres, Boston : Routledge & Kegan Paul, 1974, p. 157.

⁴⁸⁸ John Ruskin, « Of Queen's Gardens' », *Sesame and Lillies*, *op. cit.*, p. 65.

C'est sur cette citation de John Ruskin tirée de « Of Queen's Gardens » qu'il est possible de fonder notre analyse de cette autre forme de flou qu'est le brouillage des frontières qui séparent traditionnellement les mondes fictionnel et réel. Le danger de la lecture des romans à sensation viendrait surtout du fait que le lecteur semble invité à se comporter comme s'il n'y avait plus aucune différence entre ces deux domaines. Au lieu de rester sagement le spectateur d'une scène extérieure à son univers, il serait placé dans la périlleuse situation de l'acteur impliqué par ses sentiments et ses actions dans une dimension romanesque illusoire. Si la limite entre les deux univers n'est plus étanche, tous les soucis de la fiction risquent alors de contaminer la quiétude du quotidien, comme c'est le cas dans *Eleanor's Victory*. Lorsque l'héroïne attend le retour de son père dans le petit appartement parisien, elle tente de faire passer le temps en lisant un roman français de Paul Féval, mais cette lecture, au lieu de l'apaiser, ne fait qu'accroître son trouble et son angoisse⁴⁸⁹. Ainsi, la barrière de protection est, elle aussi, abattue et la lecture devient dangereuse. En effet, si l'exemple donné n'est pas le bon, comme c'était souvent le cas dans le « sensation novel », les femmes sont alors les proies vulnérables des comportements immoraux et des sentiments abominables qu'elles pourraient ressentir et essayer d'imiter. Si le monde décrit dans l'univers fictionnel est faussé et subverti, comme nous avons tenté de le montrer auparavant, quelle sera alors l'image du réel que se feront ces lectrices pour qui fiction devient synonyme de réalité ?

Ironiquement, les premiers à confondre réalité et fiction furent les critiques eux-mêmes, puisqu'ils ne purent s'empêcher d'identifier le personnage fictionnel de Lady Audley à son auteur réel, Miss Braddon, à propos de laquelle certains déclarèrent :

[...] she has bewitched so many persons, that those who have the misfortune to be blind to her charms have had the small chance of being listened to when pronouncing an adverse judgement⁴⁹⁰.

L'utilisation dans ce paragraphe des expressions « bewitched » et « charms », employées dans le roman lui-même à propos des pouvoirs ensorcelants de l'héroïne éponyme devient le symptôme de ce brouillage. Cette superposition, voire cette fusion, du modèle et de la copie (Miss Braddon et Lady Audley), est alors caractéristique du flou qui s'opère entre réel et fiction et que l'on retrouve à plusieurs reprises dans *Eleanor's Victory*. En attendant son père tard le soir, Eleanor confond l'image du méchant du roman qu'elle est en train de lire et celle de l'homme étrange qui a suivi son père quelques heures auparavant :

⁴⁸⁹ « [...] and the trouble in the book seemed to become part of the trouble in her own mind, adding its dismal weight to her anxieties », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁹⁰ W. Fraser Rae, *op. cit.*, p. 180.

There were splotchy engravings scattered here and there through the pages of Monsieur Féval's romance, and Eleanor fancied by-and-by that the villain in these pictures was like the sulky stranger who had followed her father and the Frenchman away towards the Barrière Saint Antoine. (EV, 46)

C'est ici bien un processus d'effacement total des barrières entre fiction et réalité qui s'opère. L'angoisse d'une fuite perpétuelle des frontières entre texte et réel fut directement suggérée de manière caricaturale par un dessin humoristique paru dans le numéro du 2 mai 1863 de *Punch* (Annexe L). L'on peut y voir une domestique qui semble complètement confondre ce qu'elle a vu sur scène, c'est-à-dire l'adaptation mélodramatique de *Aurora Floyd*, et sa propre existence, implorant son compagnon, prénommé James, de ne pas l'abandonner pour la jeune maîtresse de maison, tel James Conyers qui avait réussi à épouser Aurora. L'absurdité de la situation révèle néanmoins une réelle crainte, celle de la dangereuse perméabilité des limites entre fiction et vie quotidienne. Cette caricature véhicule une critique comique, mais réaliste, de la naïveté de certaines spectatrices qui calquaient la fiction sur la réalité, superposant à leur propre vie monotone celle des héroïnes évoluant sur scène ou dans les livres. La victime de cette fusion déstabilisatrice entre monde fictionnel et monde réel est incarnée dans *Eleanor's Victory* par le personnage de Laura Mason. Pour elle, Launcelot Darrell, son fiancé, ressemble à un héros de roman⁴⁹¹. Les décisions qu'elle prend sont toujours influencées par les intrigues de ses lectures favorites et elle s'identifie entièrement aux protagonistes dont la vie défile sur les pages des fictions dévorées : elle est Médora, il est le Corsaire (EV, 230, 237) comme dans le poème « The Corsair » (1814) de Lord Byron, célèbre à l'époque. Cependant, dans l'univers braddonien, la mise en garde contre ce flou est toujours présente, comme en témoigne cette remarque faite par Richard à Eleanor :

Life is not a three-volume novel or a five-act play, you know, Nelly. The sudden meetings and strange coincidences common in novel are not general in our everyday existence. (EV, 95)

Selon Miss Braddon, il ne s'agit surtout pas de confondre réalité et fiction. Au contraire, l'analyse plus précise d'un de ses romans va s'efforcer de démontrer que ce sont les dangers de la fiction et de ses mauvais usages qui sont en fait clairement montrés du doigt.

3.4.1 *The Doctor's Wife*: les dangers d'un tel flou

Isabel Sleaford, l'héroïne de *The Doctor's Wife*, ne vit que par ses lectures. De nombreuses personnes lui reprochent même de trop lire. Pour elle, il ne semble plus y avoir

⁴⁹¹ « He looks just like the hero of a novel [...] like the hero of a dreadful French novel », M.E. Braddon, *EV*, op. cit., p. 117, 250.

de différence entre fiction et réalité, car sa vie quotidienne est entièrement gouvernée par ses lectures :

But poor Isabel's heroes were impalpable tyrants, and ruled her life. She wanted her life to be like her books; she wanted to be a heroine,—unhappy perhaps and dying early. (*TDW*, 28)

Elle réagit comme si elle se trouvait véritablement dans l'univers romanesque. Elle ne vit plus dans l'action, mais dans l'imagination, une imagination exacerbée par ses lectures qui jouent alors le rôle de miroir déformant⁴⁹². Sa vision du réel en est donc totalement pervertie, comme brouillée par ces drogues enrobées de sucre⁴⁹³. Sous l'effet de ces hallucinations, de cette forme de « délire physiologique »⁴⁹⁴, elle se prend pour une héroïne :

[...] and she felt that the story was beginning all at once, and that she was going to be a heroine [...] this is what it is to be a heroine [...] the sensation of being a heroine for the first time in her life. [...] The story had begun and she was a heroine⁴⁹⁵.

Elle rêve d'une vie semblable à celle d'un roman en trois volumes, ponctuée de rebondissements en tout genre⁴⁹⁶. Elle ne fait plus aucune différence entre la réalité et la fiction d'où elle tire ses rêves, ses sentiments, ses façons de réagir et d'appréhender le réel⁴⁹⁷. Elle projette constamment des modèles romanesques pour décrire des individus en chair et en os, sortes de caméléons qui prennent la couleur du dernier roman qu'elle a lu et relu (*TDW*, 74). Par conséquent, l'image qu'elle a de ce qui l'entoure est déformée, comme rendue floue par ces lectures. Elle ne perçoit plus le monde tel qu'il est vraiment, mais filtré par le prisme de la fiction :

Perhaps during all her engagement the girl never once saw her lover really as he was. She dressed him up in her own fancies, and deluded herself by imaginary resemblances between him and the heroes in her books. (*TDW*, 102)

⁴⁹² « [...] her imagination was a kind of magnifying glass, through which she had always seen him, — a dimly-gorgeous figure, vaguely grand and wonderful, in the misty atmosphere of her girlish fancies », *ibid.*, p. 279.

⁴⁹³ « [...] beautiful sweet-meats, with opium inside the sugar », M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁹⁴ Laurence Talairach-Vielmas, « "Sensations of their Own": les romans défendus de l'Angleterre victorienne », *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹⁵ M.E Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 88, 89, 90. Voir aussi p. 73, 103, 105 : elle se prend tout à tour pour Beatrix, sœur de Rachel Esmond dans *Henry Desmond*, ou encore Florence Dombey à qui elle veut ressembler le jour de son mariage, ou Edith Dombey, Lucy Ashton ou Zuleika, héroïne byronnienne mariée contre son gré, Médora, personnage du poème de Tennyson, « The Corsair » qui meurt de chagrin en apprenant la nouvelle de la prétendue mort de son amant Conrad.

⁴⁹⁶ « Her mind was like a voluminous picture-book, full of romantic incidents and dreadful catastrophes », *ibid.*, p. 171.

⁴⁹⁷ Lorsqu'il s'agit d'écrire une lettre, elle cherche désespérément des exemples dans ses lectures favorites, en vain : « Isabel looked into *Dombey*, but there was no help for her there », *ibid.*, p. 164.

La fiction vient s'insinuer dans chaque recoin du réel, pour le modifier au gré de l'imagination de la lectrice. Ainsi George, au lieu d'être un banal médecin de campagne, est tour à tour Rochester (*Jane Eyre*), Dombey (*Dombey and Son*), Rawdon Crawley (*Vanity Fair*). La vision qu'a Isabel de Roland Lansdell est, elle aussi, déformée par ses lectures, car elle l'imagine comme le poète romantique Byron ou l'empereur Napoléon Ier (*TDW*, 160). Elle se voit même actrice se présentant à un directeur de théâtre qui l'engagerait sans l'auditioner, ou se compare à des personnages réels telle Louise de la Vallière, maîtresse de Louis XIV, qui s'était retirée au couvent lorsque le roi prit une autre maîtresse (*TDW*, 305). C'est son engouement pathologique pour de telles lectures qui fait d'elle une créature perdue dans le monde réel, déconnectée de toute réalité.

Mais le lecteur n'est jamais encouragé à s'identifier avec cette héroïne, car le narrateur prend soin d'insister sur ses erreurs, sur le fait, par exemple, qu'elle perd tout contact avec la réalité⁴⁹⁸. Certes, il la comprend, mais ne la prend pas en pitié. Au contraire, il est incité, par des remarques constantes, à adopter un point de vue plutôt critique face à son comportement. Elle est dès lors présentée comme une créature incapable d'adopter des critères de jugement sains, influencée par les conclusions qu'elle tire des romans lus et relus. C'est donc, avant tout, la valeur didactique du récit braddonien qui est mise en avant. Les personnages, comme le lectorat, doivent apprendre à se détacher de la fiction ou, du moins, à ne pas trop s'y identifier. Ceux qui refusent de voir les limites existant entre réalité et fiction sont condamnés à des erreurs de jugement. Dans *Eleanor's Victory*, Eleanor ne voit même plus la réalité de son mariage et les doutes de son mari ; Laura refuse de croire aux mauvaises actions de celui qu'elle aime et qu'elle prend pour un héros irréprochable ; Isabel, dans *The Doctor's Wife*, n'a pas conscience de l'immoralité de sa situation. Les dangers d'une identification fallacieuse de la fiction à la réalité sont ainsi dénoncés :

No wise man or woman was ever the worse for reading novels. Novels are only dangerous for those poor foolish girls who read nothing else, and think that their lives are to be paraphrases of their favourite books.
(*TDW*, 30)

Cette tendance à faire fusionner la réalité et la fiction est un trait de caractère dangereux, commun à de nombreuses héroïnes sensationnalistes, mais bel et bien critiqué par Miss Braddon. Cet auteur tenta de mettre en garde les lecteurs contre les dangers de ce flou, les

⁴⁹⁸ « [...] she walked about in a perpetual dream, and rarely awakened to the consciousness that there was wickedness in so dreaming », *ibid.*, p. 218.

encourageant à adopter une attitude plus active dans l'interprétation des textes⁴⁹⁹, à se pencher aussi sur des ouvrages plus sérieux qui méritent d'être étudiés, comme le fait finalement Isabel⁵⁰⁰. Incités à prendre une position critique face à la fiction, lecteurs et lectrices doivent devenir ainsi plus responsables face à une réalité omniprésente dans la fiction sensationnaliste.

3.4.2 « Real-life » sensations⁵⁰¹

Dans les romans à sensation de Miss Braddon, l'illusion référentielle est créée par l'accumulation de détails réels et concrets, contribuant une fois encore à brouiller les frontières entre réalité et fiction. C'est l'Angleterre contemporaine du milieu du XIX^e siècle qui défile sous les yeux du lecteur, afin de favoriser le processus d'identification entre celui-ci et les personnages. A plusieurs reprises, les différents narrateurs attestent de la véracité des récits et de la réalité des lieux qu'ils décrivent :

But as my story is a true one,—not only true in a general sense, but strictly true as to the leading facts which I am about to relate,—and as I could point out, in a certain county, far northward of the lovely Kentish woods, the very house in which the events I shall describe took place, I am bound to be truthful here, and to set down as a fact [...]. (AF, 16)

Dans *The Doctor's Wife*, le narrateur insiste alors sur sa sincérité et sur l'authenticité de ses protagonistes, n'hésitant pas à citer la presse pour attester de l'exactitude de ses propos :

He is no lay-figure upon which I would hang cheap commonplace moralities; but a creature of real flesh and blood, and mind and soul, whose picture I would paint—if I can [...] This is *not* a sensation novel. I write her what I know to be the truth. [...] I quote here from the *Wareham Gazette*, which found Isabel's proceedings worthy of record since her inheritance of Mr Lansdell's property. (TDW, 200, 358, 401)

Ainsi ces affirmations d'une vérité fictionnelle⁵⁰² ne peuvent manquer d'évoquer un passage du roman de George Eliot (1819-1876), *Adam Bede* (1859), où se trouve cette même volonté de narrer des événements authentiques et de rester fidèle à la réalité :

To give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind [...] I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box, narrating my experience on oath⁵⁰³.

⁴⁹⁹ Voir à ce propos Karen M. Odden. « "Reading coolly" in *John Marchmont's Legacy*: Reconsidering M.E. Braddon's Legacy ». *Studies in the Novel*, printemps 2004, vol. 36, n°1, p. 21-40.

⁵⁰⁰ « [...] and her graver thoughts engendered out of grave books pushed away many of her most childish fancies, her simple sentimental yearnings », *ibid.*, p. 235.

⁵⁰¹ Deborah Wynne, *The Sensation Novel*, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁰² « [...] and I am afraid that, if the stern truth must be told », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 90.

Cette insistance du narrateur sur l'aspect véridique de son récit, comme dans *Aurora Floyd*, devient la caractéristique d'un nouveau type d'écriture estampillée « au sceau de l'authentique »⁵⁰⁴.

Cela peut sembler curieux dans des romans qui privilégiaient le flou et le secret, mais il faut se rappeler que ce qui distinguait les « sensation novels » était cette coexistence de l'étrange et du familier, « wild yet domestic » pour reprendre l'expression célèbre de Charles Dickens à propos de *The Moonstone* de Wilkie Collins. Le monde décrit dans les romans braddonniens n'était ainsi pas très éloigné de celui du lectorat victorien, en mêlant des aspects contemporains modernes à des aspects plus improbables⁵⁰⁵. Les secrets des scandales et des procès dévoilés à la une des journaux étaient révélés dans les récits sensationnalistes qui étaient, eux-mêmes, rendus « légitimes »⁵⁰⁶ et plausibles par la couverture de certains procès dans des quotidiens tel *The Times*. Il faut aussi simplement rappeler que les meurtres et les crimes faisaient partie intégrante de la vie quotidienne des victoriens et que les journaux de l'époque constituaient d'interminables sources d'inspiration pour ces écrivains⁵⁰⁷, qui y puisaient de réelles histoires de meurtre, de bigamie, de faux et de testaments. Un exemple frappant de l'intérêt contemporain pour le criminel est l'hebdomadaire *The Queen*⁵⁰⁸ qui publiait toutes les semaines des articles sur des affaires criminelles en cours⁵⁰⁹. Les allusions à ces réalités judiciaires étaient une façon de garantir l'affirmation d'une certaine vérité⁵¹⁰, l'authenticité et le réalisme de ces romans qui tentaient d'imiter la vie.

S'inspirant de faits réels, de vrais faits divers qui firent la une des journaux, les récits de Miss Braddon sont inscrits dans la réalité judiciaire de leur temps. Jeanne Fahnestock s'est demandé, dans son article « Bigamy: The Rise and Fall of a Convention »⁵¹¹, dans quelle mesure *Lady Audley's Secret*, dont le premier épisode fut publié le 6 juillet 1861 aurait été influencé par l'affaire Yelverton qui avait défrayé la chronique en première page de *The*

⁵⁰³ George Eliot. *Adam Bede*. 1859. [s.l.] : T. Nelson, [s.d.], p. 191.

⁵⁰⁴ Laurence Talairach-Vielmas, *Le Secret et le Corps*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁰⁵ Charles Reade (1814-1884), autre auteur qualifié de sensationnaliste, préconisait l'écriture de romans tels des « Matter-of-Fact Romance[s] ». Préface de *Hard Cash*. 1863. [monographie en ligne]. Projet Gutenberg, 02-2002. Disponible sur : <http://www.gutenberg.org/dirs/etext02/hardc10.txt>.

⁵⁰⁶ Richard Altick, *Victorian Studies in Scarlet*, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁰⁷ « [...] they repeatedly furnished novelists with credible plot pivots », Richard Altick. *The Presence of the Present: Topics of the Day in the Victorian Novel*. Columbus : Ohio State University Press, 1991, p. 21.

⁵⁰⁸ Le premier numéro est paru en septembre 1861, *ibid.*, p. 21.

⁵⁰⁹ Sally Mitchell, *op. cit.*, p. 88.

⁵¹⁰ « [...] the asseverations of "truth" », Altick, Richard. *The Presence of the Present*. *Op. cit.*, p. 43.

⁵¹¹ Jeanne Fahnestock, « Bigamy », *op. cit.*, p. 47-71.

Times du 25 février 1861 au 23 mars 1861. Ce procès d'un homme bigame fut lui-même qualifié de sensationnel, mettant sur le devant de la scène un thème cher à Miss Braddon, elle-même la maîtresse d'un homme marié, celui de la bigamie, utilisé à plusieurs reprises et avec succès dans *Lady Audley's Secret* et *Aurora Floyd*⁵¹². Thomas Boyle rappelle la dimension contemporaine des événements narrés dans les « sensation novels » du début des années 1860⁵¹³. Aux meurtriers fictionnels, « Mr Ware », « a Palmer, a Cartouche, a Fauntleroy, or a Roupell » dans *Eleanor's Victory* (EV, 374, 375), correspondent des figures d'autant plus célèbres qu'elles étaient réelles. L'affaire du docteur William Palmer fut l'un des premiers grands procès à sensation de la période. Ce médecin respectable et respecté défraya la chronique en 1857, accusé d'avoir empoisonné un patient et soupçonné d'avoir tué au moins six autres personnes. Reconnu coupable, il fut exécuté en juin 1856⁵¹⁴. Le narrateur de *Aurora Floyd* y fait allusion à plusieurs reprises :

An elderly gentleman at Doncaster, showing me his comfortably furnished apartments, informed me, with evident satisfaction, that Mr William Palmer had lodged in those very rooms. (AF, 291)

C'est ici l'attraction suscitée par des lieux habités par des criminels réputés qui est mise en exergue, révélant la fascination des victoriens pour de tels personnages. C'est cette même attraction qui permet de comprendre l'allusion à l'affaire des époux Manning en 1849, faite par le narrateur de *Lady Audley's Secret* (LAS, 140) : Marie Roux, femme de chambre d'origine suisse, mariée à un anglais Mr. Manning, est aussi la maîtresse d'un Irlandais. Elle et son mari invitent l'amant un soir, le tuent et cachent le corps sous le plancher de la cuisine. Les deux époux se séparent, sont arrêtés, jugés, condamnés et pendus. Mais l'allusion à Maria Manning ne fait que renforcer le caractère plausible du personnage de Lady Audley, sorte d'incarnation d'une meurtrière réelle, qui cachait la noirceur de ses crimes sous une apparente respectabilité.

Une autre de ces criminelles réelles est parfois considérée comme la source d'inspiration de l'héroïne sensationnaliste de *Lady Audley's Secret*. Il s'agit de Madeleine Smith. En effet, les longues files d'attente furent les mêmes pour lire le roman de Miss Braddon ou pour assister aux audiences du tribunal dans lequel Miss Smith fut jugée. Celle-ci, âgée de vingt-et-un ans, était la fille d'un architecte aisé et respecté de Glasgow. Elle fut

⁵¹² Dans *Aurora Floyd*, la bigamie est certes réelle, mais accidentelle « real but accidental », Fahnestock, Jeanne. *Ibid.*, p. 54. Aurora est induite en erreur par une coupure de presse qui lui annonce la mort de son premier mari.

⁵¹³ « [...] riddled with details which recall widely reported criminal occurrences of the time », Thomas Boyle, *op. cit.*, p. 146.

⁵¹⁴ Pour une présentation plus complète des faits, *ibid.*, p. 61-62.

accusée du meurtre par empoisonnement de son amant d'origine française, Emile L'Angelier, lorsque celui-ci menaça de dévoiler leurs relations à son père, compromettant alors son futur mariage avec William Minnoch, un meilleur parti. Des lettres retrouvées au domicile d'Emile menèrent à l'arrestation de Madeleine qui fut jugée, puis relâchée après neuf jours de procès devant un jury écossais. Les similitudes sont frappantes entre ces deux destins. Il s'agit dans les deux cas d'une histoire de tentative de meurtre dont le mobile serait la préservation d'une apparente respectabilité⁵¹⁵ : il s'agissait de se débarrasser d'un amant (ou d'un mari) devenu un peu trop gênant. Toutes deux apparaissent sous les traits de meurtrières attirantes, considérées par tous comme insoupçonnables. Et si, à la différence de Madeleine Smith, Lady Audley ne fut pas jugée pour ses crimes, la découverte de leurs actes provoqua un mouvement de panique. Certains s'élevèrent même pour défendre l'innocence des accusées afin de préserver statut et fortune.

En outre, les romans braddonniens sont ancrés dans une réalité sociale, celle de la sphère domestique de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie anglaise. Ils sont jalonnés d'allusions à des détails caractéristiques de l'époque⁵¹⁶, le milieu du XIX^e siècle, que le lecteur pouvait facilement associer à des gens, des événements, des lieux, des objets ou des scènes. L'ancrage dans une temporalité connue des Victoriens passe ainsi par une quantité de petits détails faisant référence à des éléments de la vie quotidienne : le traiteur Gunter de Berkeley Square, auquel on fait appel pour le bal en l'honneur de l'anniversaire d'Aurora, chargé également du mariage de celle-ci (*AF*, 27, 129), existait bel et bien, ainsi que l'horloger chez lequel elle se rend (Dent Edward John) ; l'épicerie Fortnum-and-Mason (*AF*, 65) était l'une des plus réputées de Londres⁵¹⁷. De manière similaire, le retour de George Talboys d'Australie avec 20000 livres sterling obtenues grâce à une seule pépite, put faire penser à la découverte d'une mine d'or en Australie en février 1851. Certains quartiers dont la construction restait inachevée, décrits dans *Lady Audley's Secret* tel Crescent Villas (*LAS*, 227), ne manquaient pas de rappeler que le boom immobilier des années 1850 à Londres avait entraîné la ruine de bon nombre de promoteurs qui n'avaient pu terminer les travaux faute d'argent⁵¹⁸. L'intérêt du narrateur pour des dates précises et une temporalité claire, évoquées en première partie, se comprend alors mieux comme l'allusion au mariage du Prince de

⁵¹⁵ « [...] murder for respectability », Mary S. Hartman. « The case of Madeleine Smith ». *Victorian Studies*, vol. 17, juin 1973, n°1, p. 399.

⁵¹⁶ « [...] topicalities », Richard Altick, *The Presence of the Present*, *op. cit.*, p. 2.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 465.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 413.

Galles et de la Princesse Alexandra du Danemark, le 10 mars 1863, dans *John Marchmont's Legacy*, lors du mariage de Mary et d'Edward :

It was like that triumphant journey of last March, when the Royal bridegroom led his Northern bride through a surging sea of eager, smiling faces, to the musical jangling of a thousand bells. (*JML*, 390)

Ce recours à des dates précises ou facilement reconnaissables permet de donner un contexte de vraisemblance à des récits en manque de crédibilité, de les ancrer dans la réalité de l'époque, de rendre les événements bien plus probables qu'il n'y semblait à première vue. Ainsi l'action de *Lady Audley's Secret* s'achève en 1861, juste quand débute la première publication sérielle du roman dans *Robin Goodfellow*. Ancrés dans la mémoire collective, tous ces éléments servaient donc à authentifier des intrigues imaginaires en renvoyant le lecteur à des repères connus, des faits contemporains, ce qui permettait de tisser des liens encore plus étroits entre écrivains et lectorat.

Cet aspect réaliste et contemporain était renforcé par le mode de publication de ces récits, parus en romans-feuilletons dans des magazines mensuels ou hebdomadaires, car cela favorisait le contact entre, d'une part, l'actualité politique, sociale, scientifique et, d'autre part, ce qui est publié en marge du roman :

Such fiction gained topicality by osmosis, as it were. [...] Serialization made the progressing fiction a recurrent event in time, and therefore a topicality in itself, presenting new matter from week to week or month to month—a current event in the root meaning of the adjective, as contrasted with book publication, which was a single event at one moment of time. Timeliness, in this sense, was built into serialized fiction and guaranteed for the length of the run. No Victorian consumer product was fresher than a just-issued number of a novel⁵¹⁹.

Intégré au sein même d'un magazine, le roman-feuilleton entretient donc un rapport privilégié avec le monde extérieur, comme en témoigne l'extrait de *Aurora Floyd* (*AF*, 60) faisant allusion à la mort du prince Albert. Ce lien constant avec l'actualité politique, scientifique ou artistique, s'explique aussi par la durée de publication, de quelques mois à plusieurs années. Il semblerait alors que le lecteur de tels quotidiens fût invité à lire le « sensation novel » à la lumière des articles qui étaient publiés en parallèle. C'est en tout cas ce que l'on constate si l'on s'intéresse au contexte de publication de *Eleanor's Victory*. La promenade textuelle dans les rues de Paris du chapitre IV trouve un écho dans un article publié dans le numéro du 14 mars 1863, intitulé « An afternoon at Auteuil »⁵²⁰, qui présente

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁵²⁰ *Eleanor's Victory. Once a Week. An illustrated Miscellany of Literature, Art, Science, and Popular Information*. Londres : Bradbury & Evans, vol. VIII, 14 mars 1863, p. 319-321.

la vie parisienne et ses rituels. De même, les multiples déplacements de l'héroïne dans le roman peuvent être lus en parallèle de toute une série d'articles publiés en 1863 qui constituent une véritable invitation au voyage. Le lecteur peut ainsi avoir un avant-goût d'endroits comme Busaco au Portugal⁵²¹, les châteaux de Chambord, Chaumont, Amboise et autres⁵²². L'Espagne est aussi décrite⁵²³, tout comme l'Italie⁵²⁴. Par conséquent, les personnes qui n'avaient sûrement pas les moyens de s'offrir de tels voyages, pouvaient voyager par procuration et être informés de ce qui se déroulait dans le monde. Cette part contemporaine non négligeable de réalisme dans les récits braddonniens peut alors rendre légitime l'hypothèse selon laquelle la stratégie du flou viserait finalement à jeter une certaine lumière sur le monde extradiégétique du milieu du XIX^e siècle, mais de quelle manière ?

⁵²¹ *Ibid.*, 2 mai 1863, p. 515-517.

⁵²² « French Castles », *ibid.*, n°I, 9 mai 1863, p. 557- 560, n°II, 16 mai 1863, p. 585-588.

⁵²³ « Gleanings from Spain », *ibid.*, 6 juin 1863, p. 670-672.

⁵²⁴ « A Tuscan Villa », *Eleanor's Victory. Once a Week. An illustrated Miscellany of Literature, Art, Science, and Popular Information*. Londres : Bradbury & Evans, vol. IX, 4 juillet 1863, p. 54-56.

Troisième partie. Du flou à la clarté ?

Chapitre 1. Quand l'enquête devient quête

Si le flou est envisagé dans une perspective dynamique, dans quelle direction s'oriente-t-il ? C'est désormais la question à laquelle nous allons maintenant nous efforcer de répondre. La stratégie braddonienne vise, dans un premier temps, à introduire des éléments de mystère pour brouiller la lecture. Il s'agit maintenant de « lire ce mystère, de décoder l'énigme et de déchiffrer les apparences souvent trompeuses »⁵²⁵. Dans des romans qui se présentent d'emblée comme une série de puzzles à reconstituer, les protagonistes cherchent leur chemin à tâtons. Tous sont en quête d'indices cachés et espèrent trouver un peu de clarté au sein du flou qui caractérise ces intrigues essentiellement fondées sur le secret et l'ambiguïté. Ces récits deviennent alors des enquêtes invitant lecteurs et personnages à participer au « jeu de la dissimulation et de la révélation »⁵²⁶ où tout est d'abord caché pour être ensuite dévoilé. Une véritable dialectique du flou (ce qui est caché) et de la clarté (ce qui est révélé) est au cœur du récit sensationnaliste braddonien, dont le fil d'Ariane est, sans aucun doute, le désir herméneutique de se frayer un chemin vers plus de clarté pour connaître la vérité et entrevoir ce qui est dissimulé⁵²⁷.

1.1 Des personnages en quête de vérité

Les récits de Mary Elizabeth Braddon, analysés ici, se ressemblent principalement sur un point : suite à un mystère ou une disparition, la narration prend la forme d'une enquête où les protagonistes, comme dans un roman policier, sont constamment à la recherche d'indices pour résoudre les énigmes auxquelles ils se trouvent confrontés. Dans *Aurora Floyd*,

⁵²⁵ Voir Laurence Talairach-Vielmas. « Aux marches du théâtre », *op. cit.*, p. 143-156.

⁵²⁶ « [...] a game of concealment and display », Patrick Brantlinger, B.T. William, *op. cit.*, p. 215.

⁵²⁷ « The reader's and narrator's desire to move through mysteries towards knowledge serves as the propelling, hermeneutic impulse of reading fiction », Linda M. Shires in David Deirdre (ed), *op. cit.*, p. 61.

l'enquête débute assez tardivement avec le mystère de la mort de James Conyers. Une seule et même question s'impose à tous : qui a commis ce meurtre ?⁵²⁸ Les termes « mystery » et « inquest » sont alors souvent utilisés, le but de l'enquête étant tout naturellement de résoudre ce mystère⁵²⁹. Le lecteur est bel et bien plongé en pleine histoire policière mettant en scène différents acteurs : des témoins convoqués à l'audience, Mr Morton, Steve Hargraves, Jarvis, William Dork et John Mellish ou d'autres qui s'évanouissent dans la nature comme Samuel Prodder. Il y a également un médecin légiste, des policiers locaux, et même un inspecteur de Scotland Yard alerté par une lettre anonyme, mais qui n'aura de cesse d'éclaircir l'énigme de cette mort⁵³⁰. Le colonel Maddison, invité des Mellish le soir du meurtre, s'improvise même détective amateur en reconstituant les circonstances de la mort, en déduisant d'après la position du corps qu'il ne peut pas s'agir d'un suicide. C'est lui qui donne des ordres pour enlever le cadavre et chercher l'arme qui reste introuvable. L'heure approximative de la mort est fixée à plus d'une heure et quart avant sa découverte. Tous se mettent en quête d'informations, en examinant les lieux et la dépouille, dans l'espoir de trouver quelque chose qui pourrait constituer un indice dans la mort suspecte du responsable d'écurie (AF, 301). Dans *Eleanor's Victory*, Richard Thornton et Eleanor Vane sont les deux principaux détectives du roman, et ce, dès l'apparition du premier indice, la lettre laissée par George à sa fille⁵³¹. C'est à Richard qu'incombe la tâche de mener les recherches, de suivre toutes les pistes et de rassembler le peu d'éléments qui s'offrent à lui.

Les récits de *Lady Audley's Secret* et *John Marchmont's Legacy* sont aussi construits comme des enquêtes menées, non pas par des policiers, mais par les personnages masculins principaux, Robert Audley, avocat, d'une part, et Edward Arundel, soldat, d'autre part. Ils cherchent à élucider le mystère de la disparition d'un ami pour l'un, d'une épouse pour l'autre⁵³². Dans le cadre de ces narrations d'investigation, un des mots-clés utilisés pour

⁵²⁸ « Who had done this deed? », le mot « deed » faisant bien entendu référence au meurtre. M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 306.

⁵²⁹ « [...] the mystery of the man's death [...] the mystery [...] a horrible mystery [...] as dark a mystery [...] the ghastly enigma [...] the mystery of the trainer's death », *ibid.*, p. 297, 302, 314, 318.

⁵³⁰ « [...] unravelling the mystery of this man's death », *ibid.*, p. 411.

⁵³¹ « This was the only clue to the secret of his death which George Vane had left behind him », M.E. Braddon, *EV, op. cit.*, p. 70.

⁵³² « [...] to look for my wife [...] to seek for my wife [...] to search for his wife [...] in search of you [...] I will look for my wife [...] the business of my life henceforth is to look for her [...] my search for my wife », M.E. Braddon, *JML, op. cit.*, p. 232, 241, 246, 250, 265, 276, 278.

décrire leurs activités est « inquiries »⁵³³. Ces recherches font de Robert et d'Edward des détectives amateurs. Dans *Lady Audley's Secret*, les témoins à interroger sont nombreux : plusieurs chefs de gare, Mr Maldon, le beau-père de George Talboys, le secrétaire en charge des embarquements au port de Liverpool, Luke Marks, le tenancier de l'auberge du Château, le docteur Dawson, ancien employeur de Lucy, Ms Vincent et Ms Tonks chez lesquelles Lucy demeurait avant d'arriver à Audley, Mrs Barkamb, la propriétaire du logement occupé par Mr Maldon et sa fille à Wildernsea. Ces détectives tentent de recueillir des informations, prennent des notes, font paraître des annonces dans *The Times* afin d'obtenir des éléments susceptibles de les éclairer sur l'emploi du temps des personnes disparues, et ainsi d'élucider le mystère. Les indices s'accumulent : dans *John Marchmont's Legacy*, le chausson de Mary est découvert dans les roseaux près de la rivière. Edward connaît l'heure à laquelle son épouse a été vue pour la dernière fois par le docteur Weston. Mais, dans un premier temps, cette enquête semble stagner et les questions sont sans réponse. Le lecteur, tout comme son piètre guide, ne sait pas pourquoi Mary s'est enfuie. Même confronté à celui qu'il suspecte être le responsable de la disparition de celle-ci, Edward piétine, sans savoir ce que Paul pense réellement. La focalisation interne est rare et, de ce fait, l'histoire reste aussi obscure que jamais⁵³⁴, comme le suggère le titre du chapitre XXII « In the Dark ». L'obscurité domine, là encore représentée syntaxiquement par l'abondance des tournures interrogatives⁵³⁵.

Progressivement, ces enquêtes prennent les allures d'une quête de vérité et de vengeance quand les détectives sont convaincus que les personnes disparues sont mortes. Les tournures interrogatives évoquées précédemment sont alors logiquement remplacées par des expressions de certitude⁵³⁶. Ce passage du mode hypothétique au mode indicatif témoigne ainsi de cette transformation de l'enquête en quête, lorsque les hypothèses sont remplacées par d'intimes convictions. Dans *John Marchmont's Legacy*, de nombreux indices convergent vers la solution du suicide : les derniers mots de Mary, rapportés par Susan Rose à Hester, le soulier retrouvé près de la rivière, le fait que personne n'ait donné de signe de

⁵³³ « [...] make inquiries there [...] making inquiries about the trains [...] he pushed his inquiries further », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 94, 98. « I'll make inquiries at the Kemberling Station to begin with [...] Captain Arundel's inquiries at the Kemberling Station », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 174, 176.

⁵³⁴ « [...] the story remains as dark as ever », *ibid.*, p. 264.

⁵³⁵ « What did it all mean? What was the clue to the mystery? [...] Why [...] ? [...] What am I to do? [...] How was it, then? By what means did he drive my darling to her despairing flight? », M.E. Braddon, *JML*, p. 264, 266, 268, 287.

⁵³⁶ « I can understand all now; I can understand [...] I understand everything now. [...] I can believe it now [...] I know *everything* [...] I know the secrets you hide in the pavilion by the river », *ibid.*, p. 247, 288, 343.

vie, et ce malgré la récompense offerte, le corps jamais retrouvé, comme c'est le cas pour d'autres noyés, et finalement la coupure de presse annonçant la prétendue mort d'Edward, montrée à Mary le jour de sa disparition. C'est seulement en découvrant cette coupure d'une importance capitale, clé du triste mystère selon Edward (*JML*, 289), que la quête débute réellement car celui-ci est convaincu de la mort de Mary. C'est une soif de vengeance⁵³⁷ et de vérité qui l'anime alors : il cherche à prouver la participation de Paul dans la disparition de son épouse. Dans *Eleanor's Victory*, Eleanor n'a qu'un seul but dans la vie, retrouver celui qui a causé la mort de son père et le venger, comme dans une vendetta (*EV*, 75). Pour cela, elle emploie la ruse, envoie une lettre à Laura pour qu'elle se renseigne sur la date de départ de Launcelot pour les Indes. Il s'agit pour elle de prouver la culpabilité de celui qu'elle considère comme un menteur et un traître. L'enjeu est de faire éclater la vérité et c'est pour cette raison que le champ sémantique de la clarté est souvent associé à ces personnages. « bright » est un adjectif employé pour décrire le regard ou la chevelure d'Edward. « clear » est celui qui revient très fréquemment dans le vocabulaire de Robert. Les détectives braddonniens sont généralement décrits comme clairvoyants et lucides⁵³⁸, opposés à certains personnages aveuglés par la passion ou l'amour, comme Eleanor, Olivia, Sir Michael ou encore Mr Maldon dont l'esprit est souvent troublé par les effets de l'alcool. Robert, Edward ou Richard sont ceux qui voient clair ou, tout du moins, qui tentent de retrouver la clarté perdue. Ils seraient, à première vue, des vecteurs potentiels de sagesse, sortes de guide pour le lecteur qui suit leurs recherches et leurs tentatives de rétablir une certaine cohérence. Lectorat et protagonistes se retrouvent alors unis dans la même quête de sens où le flou constitue un vrai moteur de lecture.

1.2 Le flou comme moteur de lecture

Ces romans à sensation ont parfois été décrits comme des livres qui piègent le lecteur dans un acte compulsif, celui de tourner les pages⁵³⁹. En effet, Miss Braddon déploya une véritable stratégie pour constamment susciter l'intérêt du lectorat, l'invitant à un jeu de cache-cache, en promettant de résoudre les énigmes annoncées et en dévoilant ce qui reste

⁵³⁷ « [...] his eager yearning for vengeance, his savage desire for retaliation [...] avenge his wife's sorrows [...] day of retribution [...] the vengeance [...] avenging Mary's wrongs [...] his vengeance », *ibid.*, p. 290, 294, 300, 302, 307.

⁵³⁸ L'adjectif « clear-sighted » est commun à tous ces personnages. Pour Robert Audley, voir M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 89. Pour Richard Thornton, voir M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 361.

⁵³⁹ « [...] compelling page-turners », Michael Diamond, *op. cit.*, p. 216.

tout d'abord caché. Le rythme narratif vise à préserver les mystères jusqu'à la fin de la narration, mais tout en prenant soin de distiller des signes cohérents annonçant plus ou moins indirectement le dénouement. Ainsi, l'annonce des secrets et des mystères est intégrée dans un processus de cheminement vers la clarté et la révélation, stimulant la curiosité de celui qui lit par diverses techniques narratives.

1.2.1 La technique du décalage

Il est indispensable de souligner l'importance des titres des récits sensationnalistes braddonniens, et surtout leur rôle dans cette technique du décalage. Ces titres jouent le rôle d'accroches publicitaires dont le but est avant tout d'intriguer le lectorat, d'aiguiser son intérêt, de l'allécher en lui faisant entrevoir une partie de l'intrigue. Par exemple, *Lady Audley's Secret* promet d'emblée secrets et révélations, établissant, avant même que la lecture ne débute, un lien entre le mystère et l'héroïne éponyme. Dans *Aurora Floyd*, le lecteur est tout de suite placé dans une position d'attente : qui est Aurora ? Que va-t-elle donc faire pour mériter cette place tant convoitée sur la page de couverture d'un roman à sensation ? Dans tous les cas, la sélection du titre ne doit justement donner aucun autre choix au lecteur que celui d'acheter le magazine ou le roman. Le décalage, qui se crée entre ce que le lecteur connaît et ce que le livre lui offre, suscite le flou, alimente les questions et donne envie au lectorat de combler ce manque en ouvrant les pages de ces récits intrigants. De l'analyse des titres des chapitres, présents dès la parution en feuilletons, découle l'intéressant constat que cette technique est reproduite à l'identique dans les romans eux-mêmes. « The Deed that Had Been Done in the Wood » (chapitre XXV, *AF*), « Risen from the Grave » (chapitre XX, *JML*), « Suspense » (chapitre VII, *EV*), « The Red Light in the Sky » (chapitre I, volume III, *LAS*), « The First Warning » (chapitre V, volume II, *TDW*) sont quelques exemples parmi d'autres de titres énigmatiques qui interpellent le lecteur. L'objectif à demi-affiché ici semble bien de créer une attente chez celui-ci, en lui laissant entrevoir, à mots couverts, ce qu'il pourrait bien découvrir s'il continuait ses achats et sa lecture.

De plus, dans ces récits sensationnalistes, le narrateur met constamment en avant le décalage qui existe entre le savoir des personnages et ce que le lecteur ne connaît pas encore. Dans certains cas, les premiers en savent plus que les derniers. C'est un renversement somme toute assez classique de la fiction romanesque, qui place celui qui lit dans une situation privilégiée. Discours du retardement, le roman à sensation amène lecteurs et lectrices à éprouver un sentiment d'échec ou d'ignorance, comme au chapitre XX de *Aurora Floyd* : le 'Softy' est au courant du secret de son employeur, James Conyers, c'est-à-dire le lien

qui l'unit à Aurora, alors que le lecteur l'ignore pour l'instant, n'ayant alors d'autre choix que de poursuivre sa lecture pour découvrir la vérité du passé de l'héroïne. De même, au chapitre XXVII, John Mellish est le premier à apprendre le secret de son épouse, c'est-à-dire son précédent mariage avec Conyers, écartant temporairement le lecteur de la sphère de la connaissance, car l'horrible réalité (la bigamie d'Aurora) ne sera révélée qu'un peu plus tard (deux pages plus loin). Ce court temps d'attente permet cependant de créer une dynamique de lecture ayant pour but ultime de supprimer cet écart entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. C'est la même technique qui est employée dans *Lady Audley's Secret*, car Robert progresse parfois plus vite dans ses recherches et sa découverte de la vérité que le lecteur qui ne peut que poursuivre sa propre quête, en continuant sa lecture, stimulé par une volonté de décoder, d'interpréter, de résoudre. Ainsi au chapitre I, vol. II, Robert feuillette un album de photographies, donné par Helen Maldon à George Talboys en septembre 1853, et où figurent des jeunes filles vêtues à la mode de 1845. Il y découvre, entre deux feuilles collées l'une contre l'autre, trois écritures différentes, la dernière étant celle de Helen, ce qui déclenche une vive réaction chez l'avocat-détective qui blêmit. Le processus de compréhension semble enclenché chez ce personnage qui se rapproche de la clarté mais ne remplit plus alors son rôle de guide ou d'éclaireur. En effet, le lecteur, lui, ne peut ni voir les différentes écritures, ni avoir accès aux conclusions de Robert, un peu comme si sa progression sur le chemin de la clarté était plus lente que celle du protagoniste. En repoussant l'apparition d'indices clairs et concluants, (comme c'est déjà le cas pour l'arrivée de nombreux personnages) ou en cachant certaines informations capitales comme, dans *Lady Audley's Secret*, le nom inscrit sur l'étiquette collée sur le carton à chapeaux que Robert découvre chez Miss Tonks, la logeuse de Lucy Graham, le narrateur ralentit le mécanisme de compréhension et incite ainsi le lecteur à chercher lui-même un sens dans sa lecture. Plus les révélations tardent ou sont retardées, plus cette lecture devient impérative, aiguillée d'autant plus par l'attitude parfois très ambivalente du narrateur.

1.2.2 Le narrateur 'absent' ?

La question mérite d'être posée, car le rôle joué par le narrateur est très ambivalent. Il est tout d'abord paradoxalement omniprésent, et ce dans tous les récits. Le pronom personnel de la première personne du singulier est présent dans tous les chapitres⁵⁴⁰, preuve

⁵⁴⁰ voir en outre M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p.25, 33, 52, 61, 89, 181, 214, 264, 273, 280, 328, 333, 334, 352, 372. Voir aussi M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 19, 21, 22, 37, 38, 42, 45, 48, 67, 70, 80, 93, 99, 100, 132, 234, 282, 290, 304, 311, 337, 340, 342, 353, 362, 386, 388, 390, 478. Voir encore M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*,

d'une constante intrusion narrative. Tour à tour, le narrateur donne son avis sur les personnages ou les événements qui se déroulent. Il affirme son accord ou son désaccord, parfois même avoue son ignorance. Il s'ingénue en tout cas à rappeler fréquemment qu'il est le maître du jeu, choisissant de dire telle ou telle chose, ou de les passer sous silence. Parmi tous les exemples d'« interpolation narrative », pour reprendre l'expression créée par Patrick Brantlinger⁵⁴¹, citons cet extrait de *Lady Audley's Secret*, qui illustre l'inévitable présence de la voix narrative. Au chapitre VII, vol. I, George et Robert sont tranquillement rentrés à leur auberge en attendant l'heure du dîner pour se rendre à Audley Court. Ils contemplent la vue pastorale qu'ils ont de leur fenêtre quand, soudain, un changement brusque s'opère et la voix narrative fait irruption :

We hear every day of murders committed in the country. Brutal and treacherous murders; slow, protracted agonies from poisons administered by some kindred hand; sudden and violent deaths by cruel blows, inflicted with a stake cut from some spreading oak, whose very shadow promised—peace. (LAS, 54)

La quiétude rurale évoquée jusqu'alors est ébranlée par cette rupture du rythme narratif et cette intrusion du narrateur qui révèle indirectement ce qui va se passer plus tard : ce jardin, paisible en apparence, est le lieu où se trouve le puits caché et au fond duquel Lady Audley pousse son premier mari. Cette impression de paix cache les meurtres les plus violents et les trahisons les plus soudaines, c'est en tout cas l'avis de celui qui ne peut s'empêcher de commenter continuellement l'action.

Cependant, cette voix narrative intrusive reste étonnamment évasive, caractérisée par un procédé de constante rétention d'informations. De narrateur omniprésent, à défaut d'être omniscient, il devient absent, ne communiquant pas les données manquantes au lecteur. Les non-dits sont nombreux dans les récits sensationnalistes braddonniens, comme lorsque, au chapitre VII, vol. I, de *Aurora Floyd*, Aurora refuse de dire à Talbot qui est l'homme qui les arrête devant les grilles de Felden Woods et avec lequel elle s'entretient brièvement. Tout comme elle ne répond pas aux questions de son fiancé, le narrateur ne répond pas aux éventuelles interrogations du lecteur⁵⁴². Il en dit juste assez pour entretenir l'intérêt de son

p. 13, 16, 25, 30, 44, 49, 54, 64, 68, 87, 121, 124, 128, 144, 160, 167, 170, 176, 192, 197, 221, 236, 248, 263, 277, 285, 317.

⁵⁴¹ « [...] narrative interpolation », Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson*, op. cit., p. 153.

⁵⁴² C'est le même procédé qui est employé au chapitre VIII quand Aurora refuse encore une fois de répondre aux questions de Talbot à propos de la cousine de celui-ci, Constance Trevyllian, avec laquelle Aurora était au pensionnat parisien. L'héroïne annonce alors l'arrivée imminente d'une mystérieuse lettre écrite par la mère de Talbot, mais sans en justifier l'existence. M.E. Braddon, *AF*, op. cit., p. 98.

auditoire. Parfois même, il semble partiellement, voire complètement, abandonner son rôle de repère narratif, abdiquant son statut d'entité omnisciente⁵⁴³, laissant le soin au lecteur d'interpréter tout seul les événements et les personnages. Le narrateur omniscient est celui qui a accès aux pensées et aux sentiments des protagonistes, dominant à la fois l'espace et le temps. Or, dans *John Marchmont's Legacy*, le rôle exact de Paul Marchmont dans le complot contre Mary n'est jamais véritablement expliqué. De ce fait, l'absence d'indications précises accentue la difficulté de choisir une interprétation ou une autre. La stratégie du flou consiste ici à dérouter la trame narrative, à faire perdre au lectorat ses repères en le privant du traditionnel guide qu'il pouvait trouver dans le roman domestique et réaliste. En revanche, si la voix narrative braddonienne ne suit pas ce schéma, c'est pour une raison essentielle. À l'époque victorienne, les notions de connaissance exhaustive et de savoir infini furent fortement remises en question. En effet, les bouleversements sociaux, scientifiques et technologiques ainsi que l'industrialisation avaient rendu une vision globale du monde et de l'histoire impossible. Tout naturellement, la vue d'ensemble d'un narrateur omniscient devenait de plus en plus problématique⁵⁴⁴. Cette désintégration de l'autorité narrative toute-puissante semble donc logique face à l'évolution des perceptions historiques et géographiques : vu la grandeur du pays et du monde, vu l'ancienneté de l'histoire humaine, il était désormais futile, voire absurde, de concevoir un narrateur capable de tout voir et de tout savoir. Mais quelles sont les conséquences littéraires de cet effondrement et de cet effacement narratifs ?

En premier lieu, il semblerait que le principe de coopération énoncé par Grice soit ouvertement bafoué⁵⁴⁵ dans le récit sensationnaliste braddonien. Ainsi les quatre maximes de ce principe (quantité, qualité, relation, manière) sont violées à de nombreuses reprises par le narrateur qui laisse le lecteur face à ses doutes et ses hypothèses. La lecture devient alors une sorte de devinette, seul moyen de vérifier ou d'infirmer ces conjectures. Face à des questions sans réponses immédiates, le lectorat est laissé dans l'expectative. C'est pourquoi, il est possible de dire que les romans à sensation de Miss Braddon du début des années 1860 stimulent la lecture en poussant inexorablement le lecteur à poursuivre l'achat de ces

⁵⁴³ « [...] abdication of omniscience », Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson*, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁴⁴ Voir Robin Gilmour, *op. cit.*, et Lyn Pykett, *The Sensation Novel*, *op. cit.* Toutes deux avancent l'idée que la multitude de connaissances dans de nombreux domaines rendaient une totale connaissance illusoire.

⁵⁴⁵ « He [Grice] suggests that when people converse with one another they acknowledge a kind of tacit agreement to cooperate conversationally towards mutual ends. This agreement he calls the cooperative principle », Geoffrey N. Leech, Michael H. Short, *op. cit.*, p. 295.

romans-feuilletons. Le plaisir du texte semble découler de ce flou, de cet effacement narratif. En outre, les informations communiquées par la voix narrative sont à certaines reprises de fausses pistes, violation supplémentaire du principe de qualité de Grice, surtout lorsque le narrateur laisse à penser que ces informations sont véridiques, ou que, tout du moins, il ne les dément pas. C'est le cas dans *Lady Audley's Secret* pour la soi-disant mort de George tombé au fond du puits, à laquelle lecteurs et personnages croient jusqu'à la confession finale de Luke Marks. Confronté à ce dernier revirement de situation orchestré par le narrateur, le lecteur qui croyait jouir d'une position de supériorité à l'égard des protagonistes, s'aperçoit en fin de compte qu'il n'était pas en possession de toutes les données.

L'ambivalence devient inévitable du fait de ce jeu narratif constant en particulier dans la présentation des personnages. A ce titre, Paul Marchmont semble une parfaite illustration de cette absence de prise de position claire par le narrateur. D'une part, celui-ci refuse de cautionner les inquiétudes de John à propos de son cousin :

I can find no excuse for John Marchmont's prejudice against an industrious and indefatigable young man [...] I can assign no reason, then, for John's dislike of his cousin [...] for it was impossible to take objection to either his manners and his actions. (JML, 33, 121)

Mais d'autre part, ce même narrateur rajoute qu'il *vaut mieux ne pas tomber entre les mains de Paul*, insistant sur son côté étrange, peu naturel et donc mystérieux. Il *refuse ainsi son rôle de guide omniscient et ne donne pas de réponse définitive au lecteur*, placé dans une position inconfortable et floue, ne sachant que penser de ce personnage : est-il vraiment travailleur et honnête ou plutôt mauvais et dangereux ? Paul est tantôt présenté comme presque indifférent aux questions d'héritage (JML, 122), tout en connaissant parfaitement le montant de la fortune de Mary dont il hériterait si celle-ci venait à disparaître. De manière identique, Olivia est parfois une créature inspirant de la pitié, victime manipulée par Paul, parfois un être odieux qui cache sa lâcheté derrière la notion de devoir pour justifier ses agissements à l'égard de sa belle-fille. Cette ambivalence, du fait de l'effacement narratif, a donc pour résultat de laisser le lecteur interpréter les faits tout seul, sans pouvoir se fier aux dires du narrateur.

Dans l'univers braddonien, la stabilité narrative disparaît car l'autorité du narrateur est défaillante, érodée⁵⁴⁶, voire bafouée. La confiance traditionnellement placée dans une voix

⁵⁴⁶ « [...] the sensation novels eroded narrative authority », Winifred Hughes in Patrick Brantlinger, B.T. William, *op. cit.*, p. 266. « If the content of the Sensation Novel represented a challenge to bourgeois morality one way that challenge shows up structurally is in the undermining of the

narrative omnisciente est ici supplantée par le doute et la méfiance face à un narrateur peu fiable⁵⁴⁷, cachottier et mystérieux, trompeur et mensonger. Le texte invite le lecteur à prendre ses distances non seulement vis-à-vis des personnages, mais aussi de cette voix narrative fallacieuse qu'il n'est plus possible de croire aveuglément. A la violation des valeurs morales de la bourgeoisie anglaise du milieu du XIX^e siècle⁵⁴⁸ correspond une remise en cause de la fiabilité du narrateur braddonien. Du fait de ce brouillage narratif, le lecteur se méfie de plus en plus. On lui demande d'admettre des informations douteuses, à une époque où la presse était de plus en plus soupçonnée de créer des événements de toutes pièces. C'est pour cette raison que les récits sensationnalistes sont jalonnés de fausses missives, de messages tronqués, de télégrammes truqués qui doivent conduire le détective sur de fausses pistes. Sous l'effet du mystère et de la rétention d'informations, l'autorité narrative se désintègre, comme atteinte d'amnésie⁵⁴⁹, complice de ses propres mensonges. Pour cacher, puis divulguer un secret, il faut forcément le connaître au préalable. Le lecteur, soumis à cette écriture trompeuse, n'a plus de repères. S'éloignant de la figure d'honnêteté qu'il veut bien tenter de donner, le narrateur perd son rôle rassurant d'entité omnisciente, devenant aussi peu crédible que les rumeurs qui circulent au sujet de l'héroïne éponyme dans *Aurora Floyd* car, comme l'affirme William David Shaw : « To believe in the narrator is to behave like the uncritical gossips in the story who are continually deceived by appearances »⁵⁵⁰. Les repères narratifs traditionnels du lectorat victorien sont alors subvertis par les absences du narrateur, contribuant à déstabiliser⁵⁵¹ celui-là, à lui faire éprouver le flou par le biais de la lecture. Les changements de focalisation et d'identification sont un moyen supplémentaire pour accentuer cette troublante déstabilisation.

1.2.3 Des identifications multiples

La stratégie discursive braddonienne se caractérise par un refus d'une identification narrative unique. La stabilité d'un point de vue réaliste est ainsi brouillée par cette remise en question d'une vision privilégiée qui donnerait accès à une connaissance unique et authentique. Dans *Les Règles de l'Art*, Pierre Bourdieu explique comment l'on peut

narrator's reliability », Patrick Brantlinger, « What is sensational about the sensation novel? », *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴⁷ « [...] an unreliable narrator », Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Londres : Penguin Books, 1991, p. 274.

⁵⁴⁸ C'était le principal reproche fait au « sensation novels ».

⁵⁴⁹ « [...] structural amnesia », Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson*, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁵⁰ William David Shaw, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁵¹ « [...] a disturbance of the reader's sense of the stability of things », Winifred Hughes, *op. cit.*, p. 56.

subtilement faire varier la distance qui existe entre le sujet et l'objet du récit, c'est-à-dire le narrateur et les personnages, en mettant en place un « balancement constant entre identification et hostilité, adhésion et dérision »⁵⁵². Quelles sont, dans les récits braddonniens, les illustrations de ce constant changement narratif qui oscille entre identification et distanciation ? En fonction de la position narrative et du point de focalisation, le lecteur adopte des points de vue contradictoires par rapport à un même protagoniste. Ainsi dans *Lady Audley's Secret*, il observe l'héroïne, Lucy Audley, par le biais du narrateur et de plusieurs personnages, ces points de vue étant bien entendu différents. La maîtresse d'Audley Court est admirée de tous, adulée de son mari. Néanmoins, le narrateur prend aussi soin de nous communiquer des avis opposés comme celui de Miss Tonks, son ancienne logeuse, qui fait allusion à son caractère secret⁵⁵³ ; ou celui d'Alicia, certes bien moins flatteur, mais peu objectif car c'est celui d'une belle-fille jalouse de sa rivale qu'elle considère comme une espèce de poupée de cire stupide et puérile⁵⁵⁴. Contraint de passer d'une identification à une autre, le lecteur est maintenu dans une perpétuelle incertitude quant à la nature réelle de la protagoniste décrite.

Cette coexistence d'opinions divergentes est particulièrement visible dans les illustrations du roman-feuilleton, lors de sa deuxième parution sérielle dans *The London Journal*. Nous avons vu en première partie qu'il était difficile d'associer chaque protagoniste à une image unique (Annexes C et D). Ce flou artistique et cette instabilité iconographique sont en fait la transcription visuelle d'une technique narrative qui refuse au lecteur une identification unique, remplacée par une troublante palette de facettes très souvent contradictoires. Ainsi, dans *Aurora Floyd*, les façons de voir l'héroïne éponyme sont multiples : Talbot est le premier à la considérer comme une séductrice, une sirène, une sorcière de magie noire⁵⁵⁵, mais il change d'avis une fois qu'elle a accepté de l'épouser, insistant sur sa nature candide et transparente⁵⁵⁶. Il l'admire lorsqu'elle accomplit des gestes de charité en distribuant des victuailles aux pauvres. De même lorsque John Mellish, après la mort de James Conyers, se demande quel secret cache Aurora, il renvoie la faute sur les

⁵⁵² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁵³ « [...] she knew how to keep her own secrets, in spite of her innocent ways and her curly hair », M.E. Braddon, *LAS, op. cit.*, p. 236.

⁵⁵⁴ « [...] a wax-dollish young person [...] childish and silly [...] wax-dolls [...] my stepmother's wax-doll beauty », *ibid.*, p. 33, 48, 56, 263.

⁵⁵⁵ « [...] the black-eyed sorceress [...] the heartless, abominable creature [...] the wicked enchantress, the soulless siren [...] fit for nothing but to float in her beauty above the waves that concealed the bleached bones of her victims », M. E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 142, 152.

⁵⁵⁶ « [...] Aurora's transparent soul and candid nature », *ibid.*, p. 79.

épaules de son père, Archibald Floyd, ne pouvant à aucun moment se détourner de l'idéal de pureté qu'elle incarne selon lui⁵⁵⁷. Ce qui est donc particulièrement déstabilisant ici, c'est la variation du point de focalisation qui permet au lecteur d'observer successivement les mêmes protagonistes mais de manières différentes, voire complètement opposées. Il fait parfois même l'expérience troublante d'une identification avec un personnage duquel il s'est préalablement distancié, comme avec Mrs Powell dans *Aurora Floyd*. Forcé, dans un premier temps, de prendre ses distances par rapport à cette dame de compagnie, dévorée par la haine qu'elle éprouve à l'encontre d'Aurora, le lecteur s'identifie cependant à ce personnage ancillaire, découvrant les secrets de l'héroïne par son intermédiaire, se heurtant au mystère et tâtonnant à la recherche de la vérité⁵⁵⁸.

En outre, l'adhésion émotionnelle du lecteur est renforcée, car celui-ci est en mesure de s'identifier aux héroïnes criminelles, non pas pour les juger, mais pour adopter leur point de vue, partager leurs souffrances et leurs éventuels remords. Le schéma de la victime persécutée, même si nous avons souligné qu'il était habilement subverti dans le roman à sensation, n'en reste pas moins très présent pour susciter la sympathie du lectorat. Ainsi, dans *John Marchmont's Legacy*, Olivia est manipulée par Paul, emmenée loin de son père, presque séquestrée tout comme sa belle-fille, Mary. Dans *Aurora Floyd*, tous les secrets et les mystères, les comportements excentriques ou immoraux auquel Aurora doit se résoudre, ne sont commis que dans l'unique but de préserver son père et son mari de la honte et du scandale. Dans *Lady Audley's Secret*, l'attitude du lecteur vis-à-vis de la principale protagoniste est ainsi très ambivalente, assez floue, car certains éléments viennent atténuer le caractère machiavélique de celle-ci, notamment le fait d'avoir été abandonnée par son mari et la pauvreté dont elle a souffert, invoquée à plusieurs reprises⁵⁵⁹. Son choix de refaire sa vie semble même justifié, rendu acceptable par sa situation familiale, seule et sans ressources, avec un enfant à charge et un père alcoolique⁵⁶⁰. La confession finale de Lady Audley, au chapitre III, vol. III, très justement intitulé « My Lady Tells the Truth », permet au lecteur de partager ses expériences passées et de se rapprocher de ce personnage somme toute

⁵⁵⁷ « He could not think of her as less than the idol which his love had made her – perfect, unsullied, unassailable », *ibid.*, p. 334.

⁵⁵⁸ « [...] groping for this key – groping in mazy darkness [...] the mazy darkness were more impenetrable than the blackest night », *ibid.*, p. 199.

⁵⁵⁹ M.E. Braddon *LAS*, *op. cit.*, p. 348, 349, 351.

⁵⁶⁰ Voir Ginger Frost, *op. cit.*, p. 286-306. Frost explique que la bigamie était en quelque sorte tolérée par les juges du fait de certains facteurs tels que l'incapacité du mari à subvenir aux besoins de la famille.

insondable. Malgré ses nombreux crimes⁵⁶¹, elle apparaît comme la victime d'une impasse socio-économique, susceptible de faire éprouver au lecteur un certain sentiment de pitié. C'est le même procédé qui fut employé par Wilkie Collins dans *Armadale*, quand Lydia Gwilt peut, par le biais de son journal intime, raconter sa propre version des faits. Un sentiment d'empathie se crée alors entre lecteurs et figures féminines.

Le fait de placer le lectorat féminin dans la même situation de transgresseur que ces protagonistes au comportement douteux fut un phénomène jugé tout particulièrement troublant et immoral par les critiques du début des années 1860. Thomas Boyle cite un article de la *Contemporary Review* de 1867 accusant les écrivains de « sensation novels » de chercher délibérément à susciter la compassion du lecteur pour des personnages impliqués dans des situations contraires à la morale⁵⁶². Celui-là, attiré par des femmes perverses, les prenait en pitié, ce qui subvertissait toutes les règles de conduite de l'ère victorienne. Une fois de plus, la normalité est remise en question par la fiction, en particulier par le phénomène de victimisation qui apparaît de manière frappante dans *The Doctor's Wife*. A de nombreuses reprises, la voix narrative s'insinue dans le récit pour insister sur l'ignorance⁵⁶³, la naïveté et l'innocence d'Isabel Sleaford Gilbert :

It was very wicked; but Mrs Gilbert had not yet come to consider the wickedness of her ways. She was a very good wife, very gentle and obedient [...] she was very wicked, she was very foolish, very childish [...] she was not a wicked woman; she was only very foolish. (*TDW*, 183, 184, 357)

La gradation décroissante, « wicked » « foolish » « childish », vise ici à faire disparaître l'immoralité du comportement de l'héroïne, pour la présenter plus comme une victime de sa propre stupidité et de son complet aveuglement. L'accent est constamment mis sur son absence d'ambition, de duplicité, de péché⁵⁶⁴. C'est pourquoi, la voix narrative met très

⁵⁶¹ Elle a abandonné son enfant, falsifié son identité, commis un acte de bigamie, feint sa propre mort, poussé son premier mari dans un puits et tenté de tuer Robert Audley en mettant le feu à l'auberge où il dormait.

⁵⁶² « [...] studiously, and of set purpose, seek[ing] to awaken our sympathies for certain types of characters by involving us in such circumstances as tend to set us in active opposition to some conventional moral regards », *Contemporary Review*, 1867, in Thomas Boyle, *Black Swine*, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁶³ « I know that she was alike wicked and silly; I know that it must be difficult to win sympathy for a grief so foolish, an anguish so self-engendered; but her sorrow was none the less real to her because it seems foolish in the eyes of wisdom », M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 223.

⁵⁶⁴ « No consciousness of wrong and danger had any place in her mind [...] In that serene region of romance, that mystic fairyland in which Isabel's fancies dwelt, sin, as the world comprehends it, had no place », *ibid.*, p. 160, 248. C'est un peu le même discours qui est tenu par le narrateur de *Aurora Floyd* à propos de l'héroïne éponyme : « Secretness had no part in her organization and the one concealment of her life had been a perpetual pain and grief to her [...] Her nature, frank and open as

souvent en opposition les pensées ingénues d'Isabel et celles beaucoup plus réalistes et corrompues de celui qui veut qu'elle soit sa maîtresse, Roland Lansdell :

Not for one moment did the Doctor's wife contemplate the possibility of taking the step which Roland had proposed to her [...] did she ever think that she might be free to marry Roland Lansdell if the surgeon's illness should terminate fatally? Never—never once did such a dark and foul fancy enter the regions of her imagination. (*TDW*, 276, 321).

A change came over the spirit of Mr Lansdell's dreams. The thought, the base and cruel thought, which had never entered Isabel's mind, was not shut out of Roland's breast after that midnight interview in the library. (*TDW*, 333)

Par le jeu des tournures négatives, le narrateur insiste sur le contraste entre les pensées des deux protagonistes : Isabel, incapable d'envisager un seul instant la mort de son mari comme une libération, par opposition à la logique malsaine de Roland qui, en apprenant la maladie de son rival, ne peut s'empêcher de penser qu'Isabel sera alors libre de l'épouser. La balance penche tout naturellement en faveur des pauvres héroïnes incrédules, poursuivies par leur passé et ceux qui les jugent.

Mais, très fréquemment ce point de vue victimisant ou compatissant est brouillé par d'autres aspects qui contribuent à un phénomène de distanciation. La fin de *Lady Audley's Secret* est marquée par un sentiment de pitié mitigé vis-à-vis de l'héroïne bigame car la fameuse confession est à double tranchant. Faits d'un ton froid et dur (*LAS*, 351), dépourvus de remords ou de regrets, si ce n'est celui d'avoir été démasquée, ces aveux la font paraître comme une créature froide, égoïste et ambitieuse⁵⁶⁵, calculatrice, ne pensant qu'à la valeur pécuniaire des objets qu'elle pourra emporter lorsqu'elle sera placée dans cette maison de santé belge. Si elle a tenté de se débarrasser de ceux qui menaçaient de révéler son identité passée, c'était avant tout pour préserver son beau mariage, ainsi que la sécurité financière et sociale qu'il lui procurait. Il est donc difficile d'éprouver de la sympathie pour une telle femme, de laquelle le lecteur prend alors tout naturellement ses distances. Cette distanciation salutaire place celui-ci dans la situation d'un spectateur condamnant les mensonges, les crimes ou les illusions des protagonistes. Par exemple, dans *The Doctor's Wife*, c'est par le ridicule de certains rêves d'Isabel⁵⁶⁶ que le narrateur s'éloigne de ce personnage. Il ne

the day, had been dwarfed and crippled by the secret that had blighted her life », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 345, 373.

⁵⁶⁵ « You made me an offer, the acceptance of which would lift me at once in the sphere to which my ambition had pointed ever since I was a school-girl », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 350.

⁵⁶⁶ Elle rêve ainsi de se faire engager comme actrice dans un théâtre londonien sans même auditionner. M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 74.

manque pas une occasion de pointer du doigt ses erreurs de jugement, ses illusions, ses méprises et surtout le caractère profondément immoral de sa conduite (même si Isabel n'en a pas conscience) par la constante répétition de l'expression « it was wicked ». Il est clair ici que la voix narrative juge ses protagonistes afin de ne pas être, une fois de plus, accusée de propager des comportements irrévérencieux, comme lorsque Isabel remplace son mari par Roland dans ses rêveries. Ce phénomène de distanciation prend aussi la forme d'une prise de conscience des conséquences désastreuses de cet adultère fictif⁵⁶⁷. Il est intéressant de s'arrêter un instant pour tenter d'établir un parallèle entre le traitement des héroïnes braddonniennes et celui réservé à la protagoniste, Hetty Sorel, coupable d'infanticide dans *Adam Bede* (1859) de George Eliot. L'ambivalence dans l'attitude à adopter vis-à-vis de ce crime est là encore présente car, d'une part le geste est expliqué comme motivé par le désespoir et la peur de la honte d'un enfant illégitime. Mais, d'autre part, l'absence de réels regrets éprouvés par cette mère fait dangereusement penser au comportement peu maternel de Lady Audley qui abandonne son fils. Cet éloignement s'opère aussi à l'encontre des protagonistes masculins : dans *Aurora Floyd*, le narrateur insiste sur le décalage qui existe entre la vision qu'a Talbot Bulstrode d'Aurora sous les traits d'un être qui ne l'aurait jamais aimé, et la réalité des regrets de l'héroïne qui livre d'elle une vision bien plus humaine et honnête que celle envisagée par son premier prétendant. La distanciation vis-à-vis des personnages, quel que soit leur sexe, est ainsi efficacement mise en place par la voix narrative.

Finalement, cette même voix semble être, elle aussi, touchée par le flou, lorsque aucune identification n'est réellement possible. Sous une apparente clarté sémantique et syntaxique apparaissent à plusieurs reprises des passages où le lecteur ne sait plus s'il s'agit de la voix du personnage présent, de la pensée d'un autre protagoniste ou encore d'un commentaire critique du narrateur :

Had every creature a secret, part of themselves, hidden deep in their breasts, like that dark purpose which had grown out of the misery of her father's untimely death—some buried memories, whose influence was to overshadow all their lives? (*EV*, 130).

A la première lecture, le paragraphe qui précède émane apparemment de la voix narrative qui commente l'attitude d'Eleanor face à Launcelot, mais imperceptiblement, un glissement s'opère vers le point de vue de l'héroïne. Ici, le lecteur n'arrive plus exactement à distinguer qui fait cette remarque : s'agit-il d'une évocation d'Eleanor ou d'une explication

⁵⁶⁷ « [...] trouble and shame and anguish and remorse. [...] shame and disgrace », *ibid.*, p. 244, 262.

métadiégétique ironique, à destination des détracteurs qui critiquaient l'omniprésence du secret dans les romans à sensation ? L'incertitude demeure toujours, en particulier lorsqu'il est difficile de savoir qui, au juste, prononce ces paroles : « The mystic Venus rises a full-blown beauty from the sea, and man the captive bows down before its divine enslaver » (TDW, 71). Qui parle ? Est-ce George Gilbert, le futur mari de cette envoûtante Vénus ? Ou est-ce, une fois de plus, une intrusion narrative qui discourt sur la perception de l'identité féminine, vue comme une enchanteresse émergeant des flots⁵⁶⁸ ? Ce changement de point de vue, ce passage, plus ou moins abrupt, d'un personnage au narrateur est donc fréquent, ce qui contribue à l'impression de flou éprouvé par le lecteur.

L'incertitude plane toujours, surtout lorsqu'une petite phrase vient remettre en question la lecture ou l'interprétation de ce qui précède, comme dans *Aurora Floyd* : lorsque Talbot lit la lettre de sa mère qui lui annonce qu'il y a un secret dans le passé d'Aurora, il s'effondre. Un paragraphe débute, semblant rapporter les pensées de ce fiancé malheureux⁵⁶⁹. Subitement, en plein milieu de ce même paragraphe, vient s'insinuer cette remarque émanant clairement du narrateur : « Do not despise him for those drops of anguish », ce qui jette alors un doute sur le début du passage. Était-ce vraiment les pensées du personnage ou bien un commentaire assez moqueur de ce même narrateur sur son propre héros, en raison de l'excès mélodramatique de cette scène, notamment les sanglots de Talbot. De même, au chapitre XI, vol. I, on trouve cette remarque : « perhaps some such thoughts as these had their place in the breast of Aurora Floyd » (AF, 122). Le paragraphe placé avant cette déclaration semblait un constat tiré par le narrateur au sujet d'Aurora et Talbot, mais l'intrusion de cette remarque change la manière d'appréhender ce qui vient juste d'être lu, et qui pourrait tout aussi bien être les propres pensées de la protagoniste. Par ce jeu constant sur le point de vue et la focalisation, il n'existe par conséquent aucune fixité, aucun repère stable pour le lecteur auquel le sens échappe toujours dans son ensemble. Dans ce jeu de cache-cache, seulement une partie de la vérité est révélée. Certaines pièces du puzzle manquent encore pour reconstituer l'image intégrale. Le consensus traditionnel entre auteur, narrateur et lecteur implicites est malmené par ces glissements constants d'un niveau de lecture à un autre. Face à ce narrateur insaisissable, peu digne de confiance, jugé maintenant

⁵⁶⁸ C'est la même incertitude qui domine pour la description d'Aurora : « but, oh, how tame, how cold, how weak, beside that Egyptian goddess, that Assyrian queen, with the flashing eyes and the serpentine coils of purple-black hair », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 217. Logiquement, cette opinion devrait être celle d'Arichbald qui compare sa fille et sa nièce, mais cela pourrait aussi être celle du narrateur qui décrit Aurora comme une déesse, une reine.

⁵⁶⁹ « It was so, then! There was a mystery in the life of this woman », *ibid.*, p. 101.

peu fiable, l'ambiguïté domine, laissant un lectorat seul face à son texte. Ce flou narratif constitue donc bien un moteur de lecture, un instrument dynamique sur lequel repose le processus de révélation.

Chapitre 2. Le processus de révélation.

En ne dévoilant qu'une partie de la vérité, le récit sensationnaliste braddonien entraîne le lecteur au fil des pages dans une quête des morceaux manquants du puzzle, pour tenter de rétablir une image entière et cohérente. C'est par le biais de la lecture que les fils de la trame narrative seront démêlés, que les liens seront trouvés et que les pièces de l'intrigue seront enfin assemblées⁵⁷⁰. Sorte de récits de l'énigme et du dévoilement⁵⁷¹, les romans à sensation de Miss Braddon sont donc fondés sur une démarche narrative qui consiste à combler les manques et relier logiquement les indices pour décoder les secrets. La description du portrait de Lady Audley est symptomatique de ce processus de révélation, car tous les indices de la vraie nature de Lucy sont présents, disséminés sur la toile, ne demandant qu'à être interprétés par celui qui saura les réorganiser pour reconstituer la véritable image de la criminelle bigame. Sous l'ange se cache le démon ; la vérité n'est en général pas bien loin, latente, à la surface invisible du texte, contenue dans des indices que le lecteur doit savoir décoder. Quels chemins suit ce processus de révélation au cœur du récit sensationnaliste ?

2.1 Passage de l'obscurité à la lumière

La première voie empruntée est celle qui va de l'ombre à la lumière, comme l'évoque John Mellish, dans *Aurora Floyd* : « But as he looked at the dismal horizon, the storm clouds slowly parted, and from a narrow rent in the darkness a ray of light streamed out » (AF, 246). Il s'agit donc d'un phénomène lent, comme lorsque la lumière vient progressivement fendre les nuages avant de devenir éclatante. Le processus de reconnaissance témoigne aussi de ce mouvement général de l'obscurité vers la lumière, illustré dans *John Marchmont's Legacy*. Au

⁵⁷⁰ « [...] to unravel the tangled skein, to fit the pieces of the terrible puzzles, and gather together the stray fragments », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁷¹ « [...] a narrative of unmasking », Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, *op. cit.*, p. 91.

chapitre XIII, le retour d'Edward est l'occasion d'une mise en scène très théâtrale du passage du flou à la clarté, car Mary ne reconnaît celui-ci que très lentement :

Mary could not see him very plainly at first. She could only dimly define the outline of his tall figure [...] but little by little his face seemed to grow out of the shadow, until she saw it all. (*JML*, 138)

Ce mécanisme de reconnaissance⁵⁷² est orchestré comme un cheminement de l'ombre, dont on sort progressivement, vers la lumière. L'importance de cette lumière se traduit par l'utilisation fréquente dans les romans à sensation de l'expression anglaise « to dawn upon »⁵⁷³ car la révélation est très souvent associée au retour de la clarté : le temps des secrets s'achève quand la luminosité revient. Dans *Aurora Floyd*, au chapitre IX, Talbot reçoit une lettre de sa mère lui rapportant ce qu'elle a appris sur le passé d'Aurora. Avant la lecture de cette lettre, c'est l'obscurité qui domine avec les expressions « almost dark », « a brooding shadow » (*AF*, 100). A cet instant, Talbot est dans le flou à propos de sa fiancée, en proie au doute, assailli par une multitude de questions dont il n'arrive pas à se débarrasser. La missive est ensuite présentée comme une tâche blanche, porteuse d'une certaine lumière, puisque sa mère lui explique une part du mystère : Aurora s'est enfuie du pensionnat parisien où son père l'avait placée. C'est donc la clarté que le narrateur choisit de souligner après la lecture de cette lettre en décrivant la luminosité de la pièce⁵⁷⁴. L'annonce de la révélation centrale de *Lady Audley's Secret* est, elle aussi, ménagée par des références au passage des ténèbres à la lumière. Au dehors règne l'obscurité, car les secrets n'ont pas encore été révélés et le flou domine⁵⁷⁵. Puis, Robert guide Lady Audley vers le hall d'entrée éclairé (*LAS*, 342) représentant symboliquement la clarté de la vérité.

La révélation passe ensuite par un phénomène atmosphérique très symbolique, la dissipation du brouillard, parfois mis en scène comme au chapitre XXXVI de *John Marchmont's Legacy*, lorsque le docteur Weston informe Olivia du prochain mariage d'Edward et de Belinda. Olivia prend alors progressivement conscience de la réalité qui

⁵⁷² Dans *Eleanor's Victory*, le retour de Launcelot fonctionne aussi sur ce schéma d'un passage de l'obscurité (symbolisant son statut d'inconnu et de vagabond) vers la lumière (représentant son statut de fils reconnu) : « [...] came out of the darkness into the limelight », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁷³ M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 421. *JML*, *op. cit.*, p. 222, 352, 357, 358. *AF*, *op. cit.*, p. 159. *EV*, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁷⁴ « [...] a bright flame went dancing up the chimney, making the room as light as day », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁷⁵ « [...] it was nearly dark [...] mists [...] grey vapour [...] shadows lurked darkly [...] glimmer [...] glitter », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 341.

l'entoure, et c'est cette image du brouillard se dissipant qui est employée⁵⁷⁶. De même, dans *Aurora Floyd*, quand John découvre le certificat de mariage d'Aurora et de James Conyers, c'est en des termes similaires que le narrateur déclare :

He stared a long time at those blurred and half-illegible lines before he became aware of their full meaning. But at last the signification of that miserable paper grew clear to him. (*AF*, 323)

Dans ces deux passages, les termes « mist », « blurred » et « half-illegible » montrent la présence du flou dans l'esprit des protagonistes, flou progressivement remplacé par la clarté de la compréhension, un peu comme Robert, dans *Lady Audley's Secret*, qui comprend graduellement la portée des paroles de Luke sur son lit de mort. Cette sortie de l'obscurité vers la clarté se retrouve dans un autre extrait, tiré de *Eleanor's Victory* : « It seemed as if the thick clouds were clearing away from the old man's memory, for a faint light kindled in his faded eyes » (*EV*, 34). Ici, c'est Maurice de Crespigny qui sort de son état habituel de torpeur pour reconnaître vaguement son neveu auquel il va peut-être léguer son héritage. Eleanor, quant à elle, reconnaît parfaitement Launcelot comme étant le mystérieux étranger qui a entraîné son père vers cette maudite et fatale partie de cartes. Le passage progressif du flou à la clarté est habilement mis en scène dans un chapitre ironiquement intitulé « Recognition ». Dans un premier temps, l'incertitude l'emporte car Eleanor n'éprouve qu'une vague impression face à Launcelot :

Some sudden fancy—some vague idea, dim and indistinct as the faint memory of a dream [...] some fancy, some shadowy recollection, vague and impalpable as the faintest clouds in the summer sky above Hazlewood. (*EV*, 144, 151)

La répétition anaphorique de l'indéfini « some » exprime cette indécision, très justement évoquée par la multitude d'adjectifs tels que « vague », « dim », « indistinct », « faint », « shadowy », « impalpable ». Dans un deuxième temps, le champ sémantique du flou que nous venons tout juste d'évoquer est supplanté par celui de la clarté pour rendre la reconnaissance plus crédible⁵⁷⁷. De manière identique, à la fin du chapitre XXXVI, Eleanor reconnaît, dans le hall d'entrée éclairé de Tolldale Priory, que l'étranger venu voir Launcelot est en fait son complice français présent à Paris le 11 août 1853. Il s'agit donc là pour le lecteur de lire entre les lignes afin d'y voir d'un signe que le temps des révélations est venu et que la vérité peut éclater au grand jour.

⁵⁷⁶ « All the mists that had obscured her brain melted slowly away, and showed her the past as it had really been in all its naked horror », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 401.

⁵⁷⁷ « [...] palpable and vivid in her brain [...] this sudden conviction, rapid and forcible as inspiration, had flashed upon her », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 150, 151.

Les récits braddonniens semblent progresser selon un schéma de dissipation du flou, accompli par de constantes tentatives de résoudre les énigmes. Si l'on observe attentivement le titre des chapitres de *Lady Audley's Secret*, l'on remarque que se dessine un mouvement narratif vers la dissipation des mystères et la révélation de certaines vérités. Le lecteur chemine en quelque sorte du chapitre X, vol. I, « Missing » au chapitre III, vol. III, « My Lady Tells the Truth ». De l'analyse de la répartition de ces mêmes chapitres en trois volumes découle le constat d'une diminution constante du nombre de chapitres entre le premier opus (dix-neuf), le deuxième (treize) et le dernier (seulement dix). En écrivant ce succès littéraire, Miss Braddon avait peut-être en tête un début de roman flou et multiple qui s'orienterait progressivement vers quelque chose de plus concis et plus clair. Ne serait-il pas possible alors d'établir un parallèle entre cette dissipation progressive de l'obscurité et l'expérience de lecture ? Au début des romans, le lecteur est un peu comme Edward, celui qui erre, un peu comme Mary, doutant de la réalité qui lui est présentée⁵⁷⁸. Puis, petit à petit, il progresse, suit les réflexions des personnages, joue, lui aussi, le rôle d'un détective qui tente d'élucider les mystères du récit pour obtenir des réponses et atteindre une certaine vérité. Mais même la reconnaissance n'apporte pas, dans un premier temps, la clarté escomptée. Au contraire, ce sont les notions de flou et de confusion qui dominent le début du chapitre qui suit la reconnaissance de Launcelot par Eleanor :

There was a choking sensation in her dry throat, a blinding mist before her eyes, and a confusion that was almost terrible to bear [...] but all power of comprehension seemed lost in the confusion of her brain [...] — lost in the tumult and confusion of her thoughts, which as yet took no distinct form in her brain. (EV, 150, 152, 155)

Les révélations, comme celle concernant la vraie nature de Lady Audley ou la disparition de Mary, ne se font que graduellement, par des tentatives successives de démasquer les responsables, symboliques d'un processus chaotique et incomplet.

2.2 Un processus chaotique et incomplet

Même si le proverbe anglais affirme que, tôt ou tard, la vérité se fait jour (« murder will out », AF, 126), il n'est pas toujours facile de tout dévoiler. Rien ne se réalise en une nuit dans un récit qui lance le lecteur sur de fausses pistes. En effet, ce mécanisme de disparition

⁵⁷⁸ « [...] the wanderer », « [...] doubtful as to the reality of what they [her eyes] looked upon », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 375, 180.

du flou est saccadé. A la fin du premier volume de chaque roman, voire du second volume, le mystère reste entier. Ce n'est que l'accumulation successive d'indices qui va progressivement donner une image de plus en plus précise de la réalité. Il est alors possible de comparer la lecture des romans sensationnalistes braddonniens au processus de développement d'un cliché photographique⁵⁷⁹ : de la première étape (le noir) on passe ensuite à une image plus floue, puis un peu plus nette et lumineuse pour obtenir finalement un cliché aux contours précis. Les similitudes entre la révélation de l'objet pris en photo et les révélations des secrets braddonniens sont frappantes. La structure narrative des quatre premiers chapitres de *Lady Audley's Secret* correspond à ce schéma photographique, car les deux premiers chapitres semblent n'avoir rien en commun. En effet, le chapitre I est consacré à l'introduction de Audley Court et de ses personnages, alors que, dans le chapitre II, semble débiter une nouvelle trame narrative marquée par un changement d'espace diégétique (on se retrouve à bord de *l'Argus*) et de protagonistes : on est désormais en compagnie d'un certain George Talboys, de retour d'Australie, qui espère retrouver sa femme. Le lecteur est en droit de s'interroger sur la relation qui existe entre ces deux chapitres. La « netteté » narrative n'arrive qu'au chapitre IV, intitulé « In the First Page of *The Times* », où Robert Audley fait le lien entre les deux séries de personnages : il est le neveu de Sir Michael et l'ami de George Talboys (ils étaient camarades à Eton). C'est donc lui qui achève le développement du cliché en redonnant une cohérence au récit, en rétablissant la continuité entre protagonistes et trame narrative.

Cependant, malgré ce vecteur de cohérence diégétique, la clarté n'est pas facile à obtenir, car la progression vers la vérité est chaotique. Les difficultés sont maintes fois évoquées dans les romans, reflétées une fois de plus dans les titres des chapitres. Dans *Lady Audley's Secret*, les chapitres IV, vol. II, « Coming to a Standstill » et VIII, vol. II, « So far and No Further », montrent que le chemin menant à la résolution des énigmes est semé d'embûches. Ils évoquent cette longue et difficile progression vers la lumière, jalonnée de nombreux obstacles qui laissent longtemps personnages et lecteurs dans le flou. Lorsque Robert Audley tente de résoudre le mystère de la disparition de son ami en reconstituant la

⁵⁷⁹ Roland Barthes explique que la photographie est basée sur un procédé mis en place tout d'abord par des chimistes qui avaient découvert la sensibilité de certains matériaux comme les halogénures d'argent à la lumière. Les rayons lumineux émis par l'objet pris en photo sont captés puis imprimés. Barthes Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil, 1992, p. 126. Les débuts de la photographie en Angleterre datent des années 1850-1860.

chronologie des événements, cela ne se fait pas sans peine⁵⁸⁰. Les pauses et les modifications qu'il effectue soulignent cette persistance de l'incertitude à un point tel qu'il songe maintes fois à arrêter ses recherches. Les enquêtes des récits braddonniens progressent peu, piétinent même. Les mystères sont autant de labyrinthes⁵⁸¹ dans lesquels personnages et lecteurs se perdent. Les titres des chapitres sont aussi très longtemps dominés par le champ sémantique de l'obscurité comme dans *John Marchmont Legacy*, où Edward ignore pendant longtemps ce qui est arrivé à Mary : « In the Dark », (chapitre XXIII) et « Edward Arundel's Despair » (chapitre XXV). Et même les titres des deux avant-derniers chapitres, « All Within is Dark as Night » (chapitre XLI), « There is Confusion Worse than Death » (chapitre XLII), évoquent paradoxalement plus l'obscurité que la certitude, alors que c'est précisément à ce moment que sont révélés tous les secrets et résolus bien des mystères, notamment celui de la disparition de Mary. La clarté tant cherchée se fait donc longtemps attendre⁵⁸².

De plus, les questions restent sans réponse car les découvertes sont très souvent lacunaires ou les preuves indéchiffrables, à l'image du document tâché de sang découvert dans la doublure du gilet du mort dans *Aurora Floyd*. Ainsi la lettre de Lady Bulstrode, déjà évoquée, au lieu d'apporter la lumière promise, laisse toujours Talbot dans le flou, ne faisant que confirmer un secret sans en expliquer la nature. Le mystère de l'absence d'Aurora reste entier, car le lecteur ne sait toujours pas ce qu'elle a fait pendant ces quatorze mois passés en France. Le sentiment qui prédomine dans le « sensation novel » est celui de la consternation, constamment souligné par les termes « bewilderment » et « bewildered »⁵⁸³. Les recherches sont longues et laborieuses puisque les personnages n'ont pas, dans un premier temps, les moyens d'affirmer la responsabilité de la personne soupçonnée. Certains protagonistes sont même comparés à des « blank walls » pour révéler leur nature impénétrable et énigmatique, comme la domestique d'Olivia, dans *John Marchmont's Legacy*, dont le visage indéchiffrable ne laisse transparaître aucune émotion et ne divulgue donc aucune information. Dans *Aurora Floyd*, lorsque le détective de Scotland Yard pense avoir rapidement résolu l'affaire (AF, 431), il s'avère en fait être beaucoup plus difficile de prouver la culpabilité du 'Softy'. Celui-ci

⁵⁸⁰ « [...] which he drew up with great deliberation, and with frequent pauses for reflections, alterations and erasures », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁸¹ « [...] a horrible mystery of hatred, secrecy, and murder; a dreadful maze, from whose obscurity he [Mr Prodder] saw no hope of issue », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 299.

⁵⁸² « [...] to throw no light upon this business [...] might have thrown some ray of light upon the mystery of the trainer's death [...] There was nothing to be elicited from the young squire that threw any light upon the catastrophe, and Archibald Floyd tried in vain to find any clue to the mystery », *ibid.*, p. 318, 365.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 294, 304, 305, 299, 313, 320.

échappe aux policiers qui le recherchent, nulle trace des billets volés n'est trouvée et la fouille de sa chambre ne donne rien, d'où la conclusion paradoxale qui résume parfaitement la stratégie braddonienne du flou: « [...] that's as clear as mud » (AF, 433).

Le symptôme narratif le plus flagrant de ce processus chaotique est l'utilisation constante d'analepses. Le récit braddonien est un discours fréquemment tourné vers le passé pour résoudre les mystères, symbolique d'un travail de lecture et de relecture de l'œuvre. Ainsi, selon un schéma somme toute très classique, le flou se résorbe après les événements. La narration a d'abord créé l'incertitude par des ellipses narratives, des mystères et des non-dits, puis viennent les explications sous forme de retours en arrière, de récits rétrospectifs. L'explication de ces blancs textuels est longtemps différée par les criminels, les témoins ou les détectives⁵⁸⁴. Dans *John Marchmont's Legacy*, le comportement mystérieux d'Olivia n'est expliqué qu'au chapitre XXXVIII : elle était sous l'emprise de Paul Marchmont qui connaissait son secret. De même, c'est seulement le chapitre XL qui vient combler l'ellipse narrative du chapitre XIX, en expliquant les circonstances de la disparition de Mary. C'est aussi ce chapitre qui divulgue l'identité mystérieuse du nourrisson du chapitre XXVIII : il s'agit en fait de l'enfant de Mary et d'Edward, et non pas celui d'Olivia et de Paul. Un schéma explicatif similaire est utilisé dans *Lady Audley's Secret* puisque le chapitre III, vol. III, lève le voile sur certains mystères de l'histoire : le voyage entrepris par Lady Audley pour rendre visite à Mrs Vincent était une ruse pour pouvoir mettre en scène la mort de Helen Talboys. La femme enterrée à sa place n'est autre que Matilda, la fille de Mrs Plowson, qui était gravement malade. La dame dont parlait Little Georgey était en fait Lady Audley elle-même qui rendait visite à Mr Maldon sous une fausse identité. À l'identique, le chapitre IV, vol. III, comble l'ellipse temporelle du chapitre IX, vol. I, et dissipe enfin le flou sur le sort de George Talboys qui a été laissé pour mort au fond du puits, poussé par Lady Audley. Un moment-clé dans ce processus de révélation est la scène de confession, encore plus marquante puisqu'il s'agit d'une scène de lit de mort⁵⁸⁵. Comme Peter Brooks le présente dans son ouvrage *Reading for the Plot*, ces scènes sont essentielles pour la compréhension de l'histoire aussi bien du point de vue des personnages que de celui du lecteur, car elles offrent une vision rétrospective capitale, une sorte de résumé de l'action écoulée qui permet de compléter la trame textuelle et de rendre l'intrigue lisible et

⁵⁸⁴ Voir Laurent Bury, « Dire ou ne pas dire le crime dans les romans de Mrs Braddon », *op. cit.*, p. 233-241.

⁵⁸⁵ « [...] death-bed scene », Peter Brooks. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1984, 1992, p. 95, 96.

compréhensible⁵⁸⁶. Dans cette scène, Luke révèle à Robert une partie du mystère en fournissant l'explication de la disparition de George : celui-ci a réussi à s'extraire du puits et, avec l'aide de Luke, s'est préparé à quitter le pays. L'homme qui avait le bras en écharpe n'était autre que ce même George qui s'embarquait pour l'Australie. Cette confession rend alors l'histoire limpide.

En outre, ce processus de révélation qui reste longtemps incomplet est symbolisé par un changement de focalisation. Cette révélation s'effectue ainsi dans le récit par une modification de la technique narrative, c'est-à-dire le passage d'une focalisation externe à une focalisation interne. Si l'accès aux pensées des personnages semble tout à fait naturel chez des individus francs comme Edward ou Mary, il est plus problématique pour d'autres protagonistes caractérisés par le secret. Dans *Lady Audley's Secret*, au chapitre III, vol. III, le style direct est adopté sur plus de dix pages (p. 347-357) alors que Lady Audley parlait peu jusqu'à présent. Le narrateur disparaît et laisse la parole à la silencieuse Lucy qui a presque toutes les clés du mystère et peut alors les livrer au lecteur. Dans *John Marchmont's Legacy*, au chapitre VII intitulé « Olivia », l'on passe progressivement d'une focalisation externe employée pour décrire cette protagoniste impénétrable, à une focalisation interne donnant au lecteur la possibilité de connaître la réalité de ses sentiments. Pour Paul, le fait d'accéder à ses pensées ne résout pas le mystère de la disparition de Mary, mais permet quand même de faire la lumière sur son ambition, son désir d'être admiré, flatté, respecté, voire vénéré par ceux qui l'entourent. Cette focalisation interne assez rare permet au lecteur de savoir qui est le méchant et qui joue la comédie. Mais c'est dans les derniers chapitres qu'un accès direct aux pensées de ce scélérat est rendu possible. Ainsi, plus Paul s'enfonce dans l'obscurité et la mort, plus le lecteur progresse vers la clarté, glanant les pièces qui lui permettent de reconstituer le puzzle : le fait qu'Olivia ignorait le rapt de Mary, sa découverte accidentelle de la vérité, et comment Paul a manipulé les sentiments d'Olivia envers Edward pour s'assurer du silence de celle-ci. Si la clarté semble prendre la place du flou et du mystère, c'est grâce à un processus de révélation reposant principalement sur la notion de lien.

2.3 La thématique du lien

La vérité des récits sensationnalistes braddonniens n'est jamais révélée directement mais par le biais de rapports à établir entre différents éléments, tout comme Robert relie les

⁵⁸⁶ « [...] a significant retrospect, a summing-up, the coming to completion of a fully predicated, readable, sentence », *ibid.*, p. 96.

événements les uns aux autres, mettant bout à bout les maillons d'une chaîne formée de preuves indirectes. Personnages et lecteurs sont en effet à la recherche de l'élément manquant qui permettra de résoudre les énigmes⁵⁸⁷. C'est la raison pour laquelle cette thématique du lien hante le récit de *Lady Audley's Secret*⁵⁸⁸, dont la lecture serait alors à envisager comme un acte de rétablissement des liens, à l'image du détective rajoutant des maillons à sa chaîne. Le rôle du lecteur est de retrouver ces chaînons manquants dans la trame textuelle afin de restituer la chronologie, de redonner sens à ce qui semblait incohérent. Le lien joue donc un rôle primordial dans le passage du flou à la clarté. Le terme de « link » apparaît très tôt dans *Lady Audley's Secret*, dès le chapitre VII, vol. I :

[...] so simple a link as his cousin's brief letter would one day come to be a link in that terrible chain of evidence afterwards to be slowly forged into the one and only criminal case in which he was ever to be concerned. (LAS, 52)

Cette phrase est curieuse dans la mesure où elle est assez énigmatique ; elle parle d'affaire criminelle, de preuves, de l'importance de cette lettre. Elle insiste sur la relation qui existerait entre ce document et le crime dont Robert devra s'occuper, sans véritablement établir un quelconque lien direct. Le vocabulaire employé atteste cependant bien de la préoccupation constante du narrateur de rétablir une certaine cohérence, mais tout en laissant le soin au lecteur d'établir lui-même ces liens en s'appuyant sur les informations glanées çà et là dans le récit. De ce fait, il peut être alors considéré comme un vecteur de clarté : s'il veut percer les mystères, il doit d'abord rassembler les différents indices essaimés dans le texte à propos des personnages. Ce principe d'interconnection⁵⁸⁹, pour reprendre les termes de Peter Brooks, est un véritable travail de reconstruction et de rassemblement d'informations, effectué par le lecteur afin d'obtenir une vision plus claire et plus complète des protagonistes troublants tels que Paul Marchmont, Lady Audley ou Olivia Arundel. Ainsi, il est nécessaire de rassembler

⁵⁸⁷ « [...] the missing link in the mystery of the man's death », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 297. « [...] missing link in the chain », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 414.

⁵⁸⁸ « Should I be justified in letting the chain which I slowly put together, link by link, drop at this point, or must I go on adding fresh links to that fatal chain until the last rivet drops into its place and the circle is complete? [...] But if I do [wrong her], the fatal chain of circumstantial evidence never yet linked itself so closely about an innocent person. [...] This made a very small link in the chain of circumstantial evidence, perhaps; but it was a link, nevertheless, and it fitted neatly into its place. [...] The chain of circumstantial evidence which writes the mystery of your brother's fate with the person whom I suspect [...] is formed of very slight links », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 157, 220, 251, 259, 268.

⁵⁸⁹ « [...] principle of interconnectedness », Peter Brooks, *op. cit.*, p. 5. C'est un terme que l'on retrouve dans Jonathan Loesberg, « The Ideology of Narrative Form in Sensation Fiction », *Representations*, vol. 13, hiver 1986, p. 127.

les différentes informations à propos de Lucy Audley pour en déduire sa véritable nature : les réactions de peur et de colère du chien d'Alicia sont une sorte de signal d'alarme. De même, les couleurs des bagues portées par Milady sont révélatrices : le rouge du rubis serti de diamants évoquant le crime ou la passion, le vert⁵⁹⁰ de l'émeraude pour sa bague en forme de serpent enroulé, suggérant l'envie et la vanité de la protagoniste.

L'enjeu du récit sensationnaliste est de retrouver l'identité cachée ou perdue en rassemblant les différents indices textuels. Dans *John Marchmont's Legacy*, une preuve, tardive mais précieuse de la présence de Mary et du fait qu'elle est toujours en vie, est communiquée au lecteur : il s'agit d'un jeu d'échecs que le narrateur décrit dans la ferme abandonnée et isolée où se rend Paul au chapitre XXXVIII. C'est cet objet offert à Mary par Edward à son retour des Indes qui permet de faire le lien entre cet endroit et celle qu'il cherche. Par cette allusion, le lecteur peut donc déduire que, si cet objet se trouvait là, il y a de fortes chances pour que Mary s'y trouvât aussi. La remarque faite par la domestique à propos de sa belle-mère, Mrs Marchmont, confirme ce lien mais, à ce stade du récit, rien n'est révélé directement, car le nom de Mary n'est jamais mentionné. Il faut encore deviner la vérité et certains éléments resteront flous jusqu'à la révélation finale du chapitre XXXIX faite par Olivia à l'église, lorsqu'elle apporte les preuves que Mary est vivante. De même, dans *Aurora Floyd*, le mystère du meurtre de James Conyers, qui constitue l'affaire criminelle centrale de ce roman, n'est résolu qu'une fois que le lien entre le bouton de gilet trouvé sur les lieux du crime et le personnage du 'Softy' est établi. Le détective de Scotland doit aussi rétablir la relation qui existe entre le suspect et l'argent que Conyers avait sur lui au moment du meurtre pour prouver la culpabilité du domestique, disculper Aurora et résoudre l'énigme.

Le lecteur est ainsi plongé en plein récit d'identification, dont la clé de voûte est le lien identitaire. Dans *Eleanor's Victory*, le maillon manquant dans la chaîne de présomptions qui accusent Launcelot Darrell, est fourni par des esquisses, qui attestent que celui-ci se trouvait bien à Paris au moment du suicide, et qu'il est également le fameux joueur de cartes qui a triché pour voler son argent à George Vane. Afin de dissiper le flou, les doutes que l'on peut avoir sur tel ou tel personnage, il faut prouver par exemple que deux individus qui semblent totalement différents sont, en fait, une seule et même personne. C'est tout l'intérêt de *Lady Audley's Secret*, où la relation qui unit Helen Talboys et Lucy Graham est progressivement établie. L'établissement de cette connexion se fait par toute une série de

⁵⁹⁰ Cette couleur verte revient un peu plus loin. « Faint shadows of green and crimson fell upon my lady's face from the painted escutcheons in the mullioned window by which she sat », M.E. Braddon, *LAS, op. cit.*, p. 120.

similitudes : tout d'abord, des ressemblances physiques existent entre les deux femmes, car le même vocabulaire est utilisé pour les décrire :

Rather a childish beauty though, with large clear blue eyes, and pale golden ringlets, that fall in a feathery shower over her throat and her shoulders. (pour Lady Audley, *LAS*, 261)

Her eyes are as blue and clear as the skies on a bright summer's day, and her hair falls about her face like the pale golden halo you see around the face of a Madonna in an Italian picture. (pour Helen Talboys, *LAS*, 261)

La répétition des mêmes termes, « blue », « clear », « pale », « fall », « golden », pour deux femmes qui sont censées n'avoir aucun rapport, est frappante. L'allusion à l'une déclenche des souvenirs relatifs à l'autre : Robert parle de sa tante par alliance à George et celui-ci se met à penser à sa femme (*LAS*, 56, 57). Dans l'esprit de Robert, le père de Helen et le mari de Lucy sont comparables (*LAS*, 172). On en vient presque à confondre les deux femmes, tant elles partagent de nombreuses caractéristiques. Toutes deux qualifiées de puériles, elles sont d'excellentes pianistes (*LAS*, 87, 249), aux écritures semblables, comparées à des sorcières ou des sirènes⁵⁹¹. Ironiquement, c'est la lettre laissée par Helen à son père, où elle annonce qu'elle veut couper tous les ponts avec ce passé qu'elle abhorre (*LAS*, 250), qui va permettre à Robert de faire le lien entre les deux identités. Tous ces indices le mettent sur la voie, lui permettant finalement d'établir la relation irréfutable qui prouve que Helen Talboys et Lucy Audley ne sont qu'une seule et même personne :

The connecting link between the woman whose death George Talboys read in *The Times* newspaper and the woman who rules in my uncle's house [...] They change their names, Lady Audley. Helen Talboys [...] She disappeared as Helen Talboys [...] She reappeared as Lucy Graham. [...] He had left Lucy, Lady Audley; otherwise Helen Talboys, the wife of his lost friend. (*LAS*, 240, 271, 365)

Dans toutes ces phrases, ce sont les similarités syntaxiques, la juxtaposition des deux noms propres qui signifient la correspondance existant entre ces deux femmes, permettant alors de dévoiler la coupable.

Ces indices, à première vue des signes flous, voire invisibles, prennent tout leur sens lors d'une deuxième lecture attentive du roman. Au cours d'une première lecture, le décodage de ces petits détails était impossible dans un univers diégétique régi par le non-dit et l'ambigu. Dans un deuxième temps, une fois les clés interprétatives livrées au lecteur,

⁵⁹¹ « [...] she's all the world like one of what-its-names, who got poor Ulysses into trouble [...] The witchcraft has begun: the magic circle is drawn around him, the spells are at work, the whole formula of sorcery is in full play, and the victim is powerless to escape as the marble-legged prince in Eastern story » pour Helen Talboys. « [...] this amber-haired syren [...] the syren's art » pour Lady Audley. *Ibid.*, p. 35, 247, 283.

celui-ci est en mesure de mettre en perspective des liens jusque-là indéchiffrables. C'est en tout cas ce qu'énonce Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'Art*. Selon lui, une première lecture est toujours naïve, car elle « ne s'embarrasse pas de reconstruire la structure globale des temps et des lieux »⁵⁹². Les révélations ne surgissent qu'à la seconde lecture, grâce à l'éclairage rétroactif que la connaissance du dénouement, acquise à la fin de la première lecture, jette sur le texte. Il est nécessaire de rappeler ici que le lecteur victorien, qui n'avait connaissance du roman que sous forme de feuilleton, disposait parfois d'un mois entier pour relire l'épisode le plus récent, en attendant le prochain numéro. Ainsi, cette seconde lecture « qui peut procéder à des retours en arrière et, en établissant la chronologie véritable des événements, faire voler en éclats toute la construction insidieusement suggérée au lecteur naïf »⁵⁹³, permet de découvrir des indices trompeurs, de révéler l'aveuglement dont le lecteur a été victime. Ce n'est qu'après révélation des secrets qu'est perçu le sens des indices laissés au fil des pages. Le flou braddonien ne se résorbe en effet que très lentement et de manière rétrospective. Par exemple, dans *John Marchmont's Legacy*, la fumée qui s'échappe du pavillon situé près de l'atelier de peinture de Paul Marchmont et qui témoigne de son occupation, ne prend clairement un sens qu'avec le chapitre XL et l'histoire de Mary. Ce n'est qu'à ce moment que le lien est rétabli, tout comme lorsque le narrateur remarque rapidement que l'atelier bloque l'accès au pavillon, le transformant en une sorte de prison, prison dans laquelle Mary Marchmont aura été retenue pendant plusieurs mois. Ce n'est que lors d'une deuxième lecture que l'importance de ces détails, pouvant enfin être interprétés, se manifeste. Essaimés dans le texte, ils sont cependant porteurs d'une certaine vérité qui n'apparaît au lecteur perspicace que dans un second temps.

Travail de relecture pour le public de l'époque comme pour celui du XXI^e siècle, le rétablissement de cette cohérence textuelle passe par le retour d'une cohérence temporelle et d'une chronologie claire, chose qui ne peut parfois se faire qu'après une seconde, voire une troisième lecture. Dans *John Marchmont's Legacy*, il faut faire le lien entre les saisons évoquées par Mary au chapitre XL, et les différents événements du roman : l'automne 1848, lorsque Mary a disparu, l'hiver et la nouvelle année lorsque Olivia a découvert le secret de Paul, le mois de mars et l'arrivée du docteur Weston, l'été et la naissance de son enfant et enfin de nouveau l'automne lorsque Paul la place dans un autre endroit, la ferme abandonnée où Olivia viendra finalement la chercher. Dans *Lady Audley's Secret*, des éléments chronologiques sont communiqués au lecteur aux chapitres VII et IX, vol. II : Robert retrace

⁵⁹² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 447.

⁵⁹³ Pierre Bourdieu, *loc. cit.*

les vies respectives de Lady Audley et Helen Talboys, depuis la mort de celle-ci jusqu'à la disparition de son ami. La chronologie devient plus claire grâce à la date centrale d'août 1854, date à laquelle Helen a quitté son père et Lucy s'est présentée chez Mrs Vincent. Dans les chapitres qui précèdent la révélation des secrets de Lady Audley, c'est une impression de stagnation temporelle qui prédomine, comme si le temps était figé, suspendu, rendant les repères temporels inutiles. Le lecteur a ainsi l'impression que ce mois de mars est interminable⁵⁹⁴, hésitant à s'écouler à cause des événements qui s'annoncent. Néanmoins, lorsque les secrets sont révélés et que le mystère se lève, la clarté et la progression temporelles reprennent le dessus, comme pour marquer le retour à une normalité. La séquence chronologique est de nouveau stable : les mois d'avril, de mai, de juin, puis deux années se succèdent rapidement dans les derniers chapitres dont les titres eux-mêmes, « At peace », « Restored », évoquent ce retour au calme et à un ordre social. Si, dans un premier temps, l'univers sensationnaliste a l'aspect d'un monde incohérent, sans lien, il est aussi le lieu du retour possible à une certaine normalité, retour qui ne se fait cependant pas sans difficulté, comme le dit le narrateur de *John Marchmont's Legacy* : « The world seemed out of joint; and he, whose energetic nature fitted him for the straightening of crooked things, had no knowledge of the means by which it might be set right » (*JML*, 351).

Chapitre 3. Une normalité remise en cause ?

La question mérite en effet d'être posée car le récit sensationnaliste braddonien se caractérise par cette coexistence d'aspects fortement traditionnels et d'éléments plus troublants, voire subversifs. Serait-il alors possible d'envisager un véritable retour à une cohérence et une normalité, sorte de ciel sans nuage ou de temps clair après un violent orage, comme celui évoqué dans *Lady Audley's Secret*⁵⁹⁵ ? Le flou braddonien n'est-il que temporaire, succédant inéluctablement à un calme relatif ? Nous allons maintenant essayer d'évaluer dans quelle mesure les schémas de clôture des romans à sensation remirent en question les normes sociales en vigueur à l'époque victorienne.

⁵⁹⁴ « The dreary London January dragged its dull length slowly out [...] in the grey February atmosphere [...] upon this bleak March evening [...] the March wind [...] the March morning [...] the low wail of the March wind », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 211, 240, 294, 314, 328.

⁵⁹⁵ « It was one of those serene and lovely mornings that sometimes succeed a storm », *ibid.*, p. 75.

3.1 Retour à une certaine normalité

Le flou braddonien est avant tout une menace qui vient troubler l'ordre établi. Il est donc logique, dans un premier temps, que les personnages veuillent neutraliser ce danger, comme John Mellish qui, à la fin du chapitre XXV de *Aurora Floyd*, se demande si le nuage noir qui le menace actuellement va un jour céder la place à un avenir éclatant et serein⁵⁹⁶. Au rythme ternaire des termes négatifs, « dark » « mysterious » « storm-threatening », qui suggère la fatalité, succèdent un rythme binaire et des adjectifs évoquant cette fois régularité et clarté, symbolisant cette aspiration à une certaine stabilité. Il a déjà été démontré que les titres des derniers chapitres de *Lady Audley's Secret* témoignent de ce retour à un monde social ordonné, fondé sur l'harmonie au sein d'une cellule familiale reconstituée. Les romans laissent l'image d'unions stables après le chaos romanesque des trois volumes. Dans *John Marchmont's Legacy*, Edward Arundel, après avoir retrouvé son épouse et son fils, mène une vie paisible jusqu'à la mort de celle-là, pour finalement se marier avec Belinda. L'apparition soudaine d'Olivia, annonçant que Mary Arundel était vivante, et qui avait perturbé la célébration de leur premier mariage, n'est plus qu'un lointain souvenir. La clarté de l'espoir triomphe⁵⁹⁷. Le récit sensationnaliste se clôt donc sur une impression de sérénité, de tranquillité, digne d'un roman domestique. Après des péripéties chaotiques et des rebondissements en tout genre, le désordre disparaît et tout semble rentrer dans l'ordre. C'est un peu comme si cette façon paisible et conventionnelle de clore un roman était la meilleure des transitions possibles pour le lectorat entre le flou fictionnel (le temps d'une lecture) et la réalité domestique (durant toute une vie). Dans *Lady Audley's Secret*, Sir Michael est rétabli ; Robert réintègre un rôle plus masculin, celui d'avocat responsable et de père de famille, en épousant Clara Talboys, incarnation d'un idéal féminin plus stable. Quant à George, il vit paisiblement avec eux et son fils, Little Georgey. Dans *Eleanor's Victory*, Eleanor donne en définitive l'image d'une épouse épanouie au côté de son mari. Les cercles familiaux sont enfin reconstruits.

La thématique du mariage est omniprésente lorsqu'il s'agit pour le narrateur de terminer son récit sensationnaliste. Dans *Lady Audley's Secret*, Alicia va enfin épouser Sir Harry Towers. Dans *Eleanor's Victory*, Launcelot Darrell part pour l'Italie avec sa mère, où il

⁵⁹⁶ « [...] wondering if this dark, mysterious, storm-threatening cloud would ever pass from the horizon of his life, and leave the future bright and clear », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 311.

⁵⁹⁷ « [...] with the serene lamp of faith for ever burning in his soul, lighting the image of that other world in which there is neither marrying nor giving in marriage », *ibid.*, p. 487.

devient un artiste reconnu à force de travail, puis revient auprès de Laura, devenant un époux attentionné (EV, 382). Quant à Richard Thornton, il ne considère Eleanor enfin plus que comme une amie et épouse Eliza Montalembert. Même Sigismund Smith, dans *The Doctor's Wife*, s'intéresse enfin à une femme comme à une compagne potentielle, et non plus comme une source d'inspiration pour ses romans populaires⁵⁹⁸. Une amorce de retour à un ordre social et familial s'effectue dès le milieu de *Aurora Floyd*, au chapitre XIV, lorsque Lucy révèle enfin son secret à Talbot, à savoir ses sentiments pour lui. Le personnage féminin idéal qu'elle incarne, souvent comparé à un ange⁵⁹⁹, est enfin remarqué à sa juste valeur par Talbot et la clarté positive de Lucy l'emporte sur la lumière aveuglante d'Aurora. Dès lors la fonction narrative du couple formé par Talbot et Lucy n'est autre que de montrer au lecteur la normalité sociale à laquelle tous devraient aspirer, face au déséquilibre familial du couple Mellish. En effet pour Lucy Bulstrode, épouse soumise et effacée, le mot qui revient le plus souvent pour désigner ses sentiments vis-à-vis de son mari est « dévotion »⁶⁰⁰, ce qui correspondait parfaitement à la hiérarchie sociale victorienne traditionnelle. C'est ce même modèle domestique qui semble être adopté par Aurora et John à la fin du roman. Leur second mariage, le seul légalement valable, marque véritablement la fin du flou social initié par l'union entre James Conyers et Aurora. Il constitue le ressort narratif qui permet de légitimer la passion de l'héroïne, en respectant la moralité afin d'apaiser les critiques. Celle-ci devient l'épouse légitime de John Mellish et son comportement change sensiblement après toutes ces épreuves :

[...] a little changed, a shade less defiantly bright, perhaps, but unspeakably beautiful and tender, bending over the cradle of her first born [...] I doubt if my heroine will ever again care so much for horseflesh, or take quite so keen an interest in weight-for-age races as compared to handicaps, as she had done in days that are gone. (AF, 459)

Cette opposition passé « had done », et futur « will », semble symboliser le passage du tumulte de l'intrigue à un avenir plus stable et serein dans un cadre familial restreint où l'héroïne délaisse des centres d'intérêt peu respectables pour se conformer de plus en plus à l'idéal féminin maternel de l'époque. Cédant à la nécessité de ne pas trop offenser le lectorat

⁵⁹⁸ « But it has been observed of late that Mr Smith pays very special attention to the elder of the two orphans, whom he declares too good for penny numbers, and a charming subject for three volumes of the quiet and domestic school », M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 404.

⁵⁹⁹ « [...] as far a saint as had ever been modelled by the hand of artist and believer, — the same golden-haired angel [...] with the pale aureola about her head [...] a fair divinity, with dove-like eyes », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 158, 159.

⁶⁰⁰ « [...] worship », *ibid.*, p. 162, 218, 220.

en respectant certaines valeurs, le narrateur clôt son récit sur l'image domestique traditionnelle d'une épouse et d'une mère qui a enfin renoncé à ses passions peu conventionnelles.

La trajectoire narrative des romans à sensation semble dirigée vers une réintégration des protagonistes féminines dans un schéma social et matrimonial strict, un peu comme si la mégère, ayant tiré les leçons de son comportement immoral⁶⁰¹, était progressivement apprivoisée⁶⁰². Presque tous les récits se terminent avec l'arrivée tant attendue d'un enfant, si possible un héritier, qui vient enfin perpétuer le nom et assurer la préservation de la lignée familiale. Ainsi la conclusion du « drame domestique » qu'est *Aurora Floyd* selon le narrateur (AF, 457) est non pas une naissance, mais deux, un garçon aux yeux noirs et une fille aux yeux bleus (AF, 458). Il est ici possible d'établir un parallèle entre Aurora et sa mère Eliza. Celle-ci, une fois mariée, endosse totalement le rôle imposé par les codes de conduite des femmes de la haute société, adhérant au modèle social en vigueur, à savoir celui d'une dame charitable et réformatrice. Elle rentre dans ce cercle car, en tant qu'épouse, elle accède à la même classe sociale que son mari. C'est en tout cas un appel au respect des lois du mariage, garant de la stabilité, qui est livré au lecteur de *Aurora Floyd* :

Ah, careless wives! who think it a small thing, perhaps, that your husbands are honest and generous, constant and true, and who are apt to grumble because your next-door neighbours have started a carriage, while you are fain to be content with an occasional airing in a hired fly,—stop and think of this wretched girl, who in this hour of desolation recalled a thousand little wrongs she had done to her husband, and would have laid herself under his feet to be walked over him could she have thus atoned for her petty tyrannies, her petty caprices! (AF, 345)

Exemple supplémentaire d'intrusion narrative, ce passage s'adresse à toutes les femmes mariées qui ne sauraient se satisfaire de ce que leur offre leur mari et ne peut manquer d'évoquer cet extrait désormais célèbre de *East Lynne* de Mrs Henry Wood, où le narrateur incite, de la même manière, les Victoriennes à respecter la volonté de leur époux :

Oh, reader, believe me! Lady—wife—mother! should you ever be tempted to abandon your home, so will you awaken! Whatever trials may be the lot of married life, though they may magnify themselves to your crushed spirit as beyond the endurance of woman to bear, *resolve* to bear them; fall down upon your knees and pray to be enabled to bear them: pray for patience; pray for strength to resist the demon that

⁶⁰¹ « Surely such a lesson was not altogether unheeded! Surely it was powerful enough to teach her the duty of sacrifice », *ibid.*, p. 360.

⁶⁰² « Aurora's story is the story of the gradual taming of the wild beast of the improper feminine », Lyn Pykett., *The Improper Feminine*, *op. cit.*, p. 88.

would urge you to escape; bear upon death, rather than forfeit your fair name and your good conscience; for be assured that the alternative, if you rush on to it, will be found far worse than death⁶⁰³!

Ces adresses qui mettent en exergue le contentement domestique correspondent en apparence aux fins des récits sensationnalistes. Selon Françoise Basch, ces clôtures sur des situations de sérénité et de paix s'expliquent aussi par des raisons commerciales : « Pour ne pas s'aliéner le tout-puissant public, le romancier doit limiter singulièrement sa contestation et ne pas s'appesantir sur les aspects cruels ou choquants de la vie »⁶⁰⁴. Les écarts de conduite sont pardonnés, vite remplacés par le bonheur d'une union paisible ou d'une naissance.

De plus, les fins des romans sensationnalistes braddonniens sont marquées par la disparition quasi totale du doute et de l'incertitude. Les énigmes sont mises à jour, supplantées par les certitudes et les déterminations. Dans *Lady Audley's Secret*, le personnage de Robert qui tente de trouver des réponses aux questions qu'il se pose pendant une bonne partie du roman, obtient finalement les informations qui lui manquaient pour résoudre le mystère de la disparition de son ami. C'est lui qui dicte les actes de Lady Audley, scellant ainsi le sort de la jeune femme. Le chapitre III, vol. III, marque la fin de la modalité du flou et le retour au réel⁶⁰⁵. Dans *The Doctor's Wife*, Isabel Gilbert hérite finalement de la fortune que Roland lui a léguée quand il pensait s'enfuir avec elle. Sa réputation est même préservée de tout scandale, car elle part en voyage sur le Continent, en compagnie de Lady Gwendoline et de son père. Agée de vingt-cinq ans à la fin du roman, elle est désormais une femme bonne et noble (TDW, 403). A cette disparition du flou correspond également un changement de lieu et de demeure. Dans *The Doctor's Wife*, Isabel quitte la maison de son époux pour s'installer à Mordred Priory. Dans *John Marchmont's Legacy*, Paul Marchmont disparaît en se suicidant et en faisant brûler Marchmont Towers. *Lady Audley's Secret* évoque l'effondrement de la cellule aristocratique : Audley Court, qui était le domaine du mystère et du flou, est maintenant abandonné. Tous les membres de la famille se retrouvent dans la maison de Robert, au sud-ouest de Londres entre Teddington Lock et Hampton Bridge (LAS, 445), où il fait bon vivre. Le flou social braddonien n'est donc pas immuable, cédant le pas à un monde ordonné et structuré proposé comme dernière image romanesque au lecteur avant de refermer le livre. Il existe, certes, mais il n'est plus autorisé à jouer les premiers rôles. Il est rejeté en marge de l'histoire, un peu comme les personnages dérangeants sont exclus des réjouissances finales. Dans *Eleanor's Victory*, le méchant de nationalité française, Bourdon, est envoyé au Canada,

⁶⁰³ Ellen Wood. *East Lynne*. 1861. Canada: Broadview literary texts, 2000, 2002, p. 334-335.

⁶⁰⁴ Françoise Basch, *op. cit.*, p. 308.

⁶⁰⁵ « All wonder is past », M.E. Braddon, *LAS*, p. 345.

exclu de la dernière scène, comme le scélérat disparaît à la fin d'un mélodrame. En punissant les criminels, le narrateur s'assure que toutes les entorses à la moralité seront effacées pour restaurer les valeurs sociales en vigueur. Dans *Aurora Floyd*, le vrai coupable, le 'Softy', confesse son crime et est condamné. Les folles ou les rebelles n'ont pas d'autre choix que de rentrer dans le rang : Aurora est mariée, placée sous contrôle, à l'image de tous les regards qui l'observent (AF, 459) ; Olivia est sous la vigilance de son père. Si cette réintégration est impossible, le flou est alors rejeté à l'extérieur du cercle social : Lady Audley est internée dans une maison de santé en Belgique. Par conséquent, les personnages féminins qui n'ont pas respecté les règles sociales ou les ont subverties sont punis. La bigamie de Lady Audley entraîne son exclusion, telle une paria ou une pestiférée, disparaissant dans sa tombe avec tous ses secrets. Le retour à l'ordre passe forcément par une mise à l'écart des sources de corruption afin d'éviter toute contamination. Des boucs émissaires doivent être sacrifiés pour restaurer une stabilité culturelle et sociale.

En outre, à partir du moment où la vérité est dévoilée, le lecteur semble retrouver des repères sociaux plus traditionnels, caractérisés par la thématique de la passivité. Lorsque Aurora est soupçonnée d'être impliquée dans le meurtre de Conyers, elle adopte une attitude plus passive, plus conventionnelle, protégée par son mari. Ce retour à la normalité, à une certaine soumission féminine, passe aussi par un transfert du rôle de vengeance à un personnage masculin⁶⁰⁶. Dans *Eleanor's Victory*, c'est en l'occurrence Bourdon qui rêve de se venger de Launcelot, tandis qu'Eleanor abandonne son projet en fin de récit. Ce n'est que lorsqu'elle y renonce, accordant son pardon à Launcelot, qu'elle triomphe enfin⁶⁰⁷. Cette image d'une féminité passive qui domine la fin des « sensation novels » est symbolique d'un retour à une normalité féminine sociale, déjà suggérée dans les scènes de demande en mariage. Dans *John Marchmont's Legacy*, quand John demande à Olivia de l'épouser, celle-ci reste immobile. Elle ne prend pas elle-même la décision et se laisse convaincre par son père, pour lequel ce mariage représente avant tout une sécurité financière. Cette inertie symbolise son futur statut juridique d'épouse⁶⁰⁸, dépouillée de toute identité propre. Dans *Lady Audley's Secret*, la passivité gagne du terrain au fur et à mesure que l'intrigue se rapproche de son dénouement : Lady Audley, qui s'était montrée jusque-là manipulatrice et active, reprend un

⁶⁰⁶ « Revenge is more dear – to gentlemen », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 359.

⁶⁰⁷ « 'This is your victory, my dear. This is the only revenge Providence ever intended for beautiful young women with hazel-brown hair' », *ibid.*, p. 380.

⁶⁰⁸ « She sank into a crouching attitude on a low stool [...] in utter prostration of body and mind [...] she let her weary head fall heavily [...] she sat long in the same attitude », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 87.

rôle plus traditionnel. Le chapitre III, vol. III, s'ouvre sur une description de celle-ci dans une position qui suggère la soumission⁶⁰⁹, attitude que les Victoriennes étaient censées adopter.

Cette image de femme qui rampe⁶¹⁰ fait fortement penser au troisième volet du triptyque *Past and Present* de Augustus Leopold Egg exposé en juin 1858 à l'Académie Royale, intitulé « Misfortune » (Annexe K) et qui représente une femme déchue allongée sur le sol, le visage caché. L'image évoque visuellement la chute de l'épouse infidèle, la perte de son identité ainsi que de sa position sociale du fait de son adultère. La structure du chapitre III, vol. III, de *Lady Audley's Secret* dans lequel l'héroïne éponyme est démasquée, évoque également ce processus de déshumanisation⁶¹¹. Au début de ce passage, Lady Audley est passive et silencieuse, laissant parler celui qui l'a confondue, ne répondant à aucune de ses questions. Puis, elle prend la parole pour raconter sa propre histoire et devient active, activité symbolisée par l'utilisation du style direct. Elle révèle alors l'aspect manipulateur de sa personnalité, car c'est elle qui a pris les décisions et agi en toute connaissance de cause. Finalement le chapitre se clôt sur la quasi-disparition de cette protagoniste, car son mari, Sir Michael, fait comme si elle n'existait plus et s'adresse à Robert pour parler de sa femme⁶¹². Le mari trompé ne dit pas « you », mais « her ». Le narrateur ne parle plus d'une femme mais d'une créature, car lorsque le masque tombe, il n'y a plus aucune identité réelle. Déclarée morte sur la tombe qui porte son premier nom, Helen Talboys, Lucy Graham voit sa deuxième identité disparaître quand elle est démasquée par Robert. Elle n'est plus nommée que comme « the woman » ou « the wretched charge under a feigned name », « the English Lady » (*LAS*, 388). Le sort qui lui est réservé n'est guère enviable car ce n'est ni plus ni moins qu'un enfermement dans une tombe⁶¹³, dans une ville belge oubliée (*LAS*, 384), au nom évocateur de Villebrumeuse (la brume revient encore et toujours pour marquer le secret), semblant hors de portée, car on ne peut s'y rendre qu'en diligence, et où la femme n'est plus

⁶⁰⁹ « [...] sinking into a crouching attitude [...] bowed her head [...] knelt down before the blaze [...] crouching before the fire [...] the crouching figure [...] that crouching figure », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 342, 343, 344, 358.

⁶¹⁰ « [...] a grovelling figure », Nina Auerbach. « The Rise of the Fallen Woman ». *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 35, juin 1980, n°1, p. 30.

⁶¹¹ Le sous-titre du tableau « Misfortune » suggère aussi cette déshumanisation car la femme déchue n'est plus qu'un pronom personnel sans nom : « August the 4th. Have just heard that B—has been dead more than a fortnight, so his poor children have now lost both parents. I hear that *she* was seen on Friday last near the strand, evidently without a place to lay her head. What a fall hers has been. ». Lynda Nead, *op. cit.*, p. 71, 72.

⁶¹² « I cannot say farewell to her [...] He did not wish to see the creature whom he had cherished », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 358.

⁶¹³ « [...] my grave [...] a living grave », *ibid.*, p. 381, 391.

qu'une ombre sans identité, errant tel un fantôme. Lorsque les masques tombent, les protagonistes cessent d'exister pour devenir des non-entités hors du temps et hors du monde.

Perte d'identité et anonymat correspondent finalement à la normalité sociale de l'époque victorienne où, aux yeux de la loi, une femme mariée était privée de toute existence légale propre, de tout droit en tant d'individu libre, ne faisant plus qu'un avec son époux tout-puissant⁶¹⁴. Théorie juridique énoncée par William Blackstone (1723-1780) dès 1765 dans *Commentaries on the Laws of England*, cette fusion des époux eut pour conséquence directe une complète mise sous tutelle de l'épouse, sa totale incapacité juridique : une femme mariée ne pouvait pas, par exemple, poursuivre quelqu'un en justice, encore moins son mari. Cette absorption de l'identité féminine est symbolisée dans *John Marchmont's Legacy* par des jeux d'ombre et de lumière : une femme célibataire, telle Olivia au début du récit, n'avait pas d'existence juridique, condamnée à rester dans l'obscurité. Le retour des Indes d'Edward à Swampington est ancré dans la lumière, puisqu'il réapparaît pendant une après-midi ensoleillée (*JML*, 137). Mais cette lumière n'éclairera que celle qu'il épousera, Mary⁶¹⁵. En effet, celle-ci, en tant qu'épouse, accède à un nouveau statut : de chrysalide elle devient papillon (*JML*, 157), ce qui est refusé à Olivia, pour laquelle amour et mariage sont impossibles. Elle se retire alors dans sa chambre noire, plongée dans l'obscurité à la fin du chapitre XIII et au début du chapitre XIV, vol. I, aspirant vainement à cette lumière inaccessible⁶¹⁶. Ainsi, à plusieurs reprises, Olivia se cache dans l'ombre pour épier Mary et Edward au bord de la rivière, puis plus tard sur la terrasse, manière symbolique d'évoquer sa non-existence en tant que veuve, ayant certes l'identité de son défunt mari mais pas celle de l'homme qu'elle aime. L'impuissance féminine face à la loi, et surtout sa complète dépendance, sont démontrées dans *Aurora Floyd*, car c'est une preuve légale, un certificat de mariage, qui révèle l'infâme secret de la bigamie d'Aurora, attestant de sa folie passée et l'accusant du meurtre de son premier mari⁶¹⁷. Selon Françoise Basch, la contestation de l'image de la femme en tant qu'épouse et mère est « timide et épisodique » car « le mythe de

⁶¹⁴ « [...] they are one person in law », Barbara Leigh Smith Bodichon in Alain Jumeau, *op. cit.*, p. 170.

⁶¹⁵ « [...] irradiated by a new light [...] who seemed to be transformed into a new being under the spell of Edward Arundel's presence [...] whose eyes lit up into new beauty under the glances of his, whose pale face blushed into faint bloom as he talked to her », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 140, 141, 158.

⁶¹⁶ « [...] yearning into that bright region which her accursed foot had never trodden », *ibid.*, p. 160.

⁶¹⁷ « [...] the legal evidence of her folly [...] this most conclusive evidence, this inconvertible proof », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 329.

l'épouse mère reste le pôle positif du roman »⁶¹⁸. Il semble cependant nécessaire de nuancer ces propos dans la mesure où les récits braddonniens fourmillent d'éléments qui brouillent cette normalité de surface. Les schémas d'ouverture abondent, les barrières sont franchies, les espaces textuels sont reconquis par des stratégies discursives qui subvertissent les trames romanesques conventionnelles.

3.2 Une normalité brouillée

Une stratégie narrative et discursive du flou entre en jeu pour troubler la dichotomie bien établie de la société victorienne, nuancer une palette de couleurs, mélanger les teintes et ébranler une normalité à peine installée. Le principal facteur de flou est celui qui donne cette première impression de clôture, c'est-à-dire les fins des romans qui sont, à l'examen, très ambivalentes, témoignages d'une rhétorique évasive.

3.2.1 Des clôtures problématiques

L'interprétation des dernières pages des récits sensationnalistes braddonniens n'est pas chose facile. La fin devrait être le dernier moment du récit qui clôture l'espace narratif ouvert à la première page, mais une remarque découle de leur analyse : des éléments troublants subsistent. C'est par exemple le terme « perhaps »⁶¹⁹ de la fin de *Aurora Floyd* qui est symptomatique du phénomène de brouillage de la conclusion. Il émet des doutes sur ce portrait si parfait de la féminité domestiquée, livré au lecteur dans les dernières lignes du livre : est-ce que tout ce qui constituait le caractère d'Aurora, c'est-à-dire son indépendance, sa vivacité, sa sensualité, peut disparaître comme par magie ? La dernière image donnée au lecteur laisse l'impression que, pour réintégrer le rôle conventionnel requis par le dénouement heureux, la jeune mère a dû renoncer à sa singularité. Aucun épanouissement n'est envisagé en dehors de la sphère familiale reconstituée. Les batailles menées par les héroïnes ressemblent plus à des défaites. Une identité qui leur semble étrangère leur est imposée comme le nom « Madame Taylor » fabriqué par Robert pour faire interner Lady Audley. Certes, dans *Lady Audley's Secret*, les menaces troublantes représentées par cette criminelle sont, en apparence, exclues du dénouement, mais des traces de sa présence demeurent comme lorsqu'une opération chirurgicale laisse une cicatrice, une marque indélébile attestant de ce qui a été enlevé :

⁶¹⁸ Françoise Basch, *op. cit.*, p. 31, 32, 305.

⁶¹⁹ « [...] a little changed, a shade less defiantly bright, perhaps », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 459.

But in any surgery, there is bound to be a scar, a mute testimonial to the vulnerability of the body and the possibility of other stories, just as the epic ending of *Lady Audley's Secret* does not and cannot negate the subversive insistence of the Lady's voice⁶²⁰.

Même quand tous les secrets sont résolus, l'ombre de Lady Audley plane toujours sur cette fin qui se veut rassurante, image voilée et floue, en filigrane, cachée derrière un rideau à l'instar de son tableau.

Paradoxalement, c'est en tentant d'exclure l'élément perturbateur qu'il est inclus dans la scène finale des « sensation novels ». Dans *Lady Audley's Secret*, la lettre, bordée de noir, envoyée par le directeur de la maison de santé où séjournait Madame Taylor, apprend au lecteur la mort de Lady Audley, mais permet par la même occasion de lui rendre finalement sa place, comme un fantôme qui vient hanter les lieux où il a vécu précédemment. Le titre du dernier chapitre, « Restored », marque l'apparent retour à une certaine normalité, incarnée, d'une part, par l'union stable et harmonieuse de Clara et Robert, d'autre part, par le retour de George. La fin du roman présente des aspects qui peuvent paraître de nos jours très conventionnels, mais son ambiguïté est révélée un peu plus tôt, par le titre du chapitre VII, vol. III, intitulé « Buried Alive ». Il ne pouvait manquer d'évoquer au lecteur victorien l'expression utilisée par Charles Dickens dans le roman *A Tale of Two Cities* (1859) pour désigner la cruelle injustice dont était victime le docteur Manetta lors de sa condamnation à dix-huit ans de prison à la Bastille⁶²¹. Cette expression « enterrée vivante » suggère en tout cas une certaine ambiguïté qui vient troubler le retour à un monde ordonné traditionnel. L'un des traits frappants de la conclusion de *Lady Audley's Secret* est, en effet, l'abondance des tournures interrogatives implicites, car le récit se clôt sur les questions posées par les curieux qui s'informent du sort de cette dame mystérieuse, morte à l'étranger. Le mystère demeure même après la disparition de la protagoniste du monde de Audley Court. Le paradoxe central des romans à sensation de Miss Braddon est bien cette perpétuelle interrogation. La dernière apparition de Lady Audley n'est-elle pas un tableau, jetant une image bien lugubre sur ce personnage qui n'a plus droit au chapitre que sous la forme d'un objet d'art ? Il n'est pas question ici d'un renouveau à l'identique car le domaine de Audley Court, symbole d'une structure et d'une hiérarchie sociales immuables vouées à leur perte, reste vide comme pour marquer la désintégration de la cellule aristocratique remplacée par un univers plus bourgeois. Le monde décrit en toute fin de roman est clos, replié sur lui-même. Il portait déjà en lui les signes de cette décadence, éparpillés au fil des pages : un

⁶²⁰ Pamela Gilbert, *op. cit.*, p.105.

⁶²¹ David Skilton, *op. cit.*, p. xvi.

manque de vitalité, des figures de dégradation ou de décomposition comme la corde pourrie, le puits presque asséché. Les adjectifs qui évoquent le calme de cet endroit connotaient également un profond malaise car ce calme s'apparente plus à la mort. Le lecteur est finalement confronté à une conclusion irrésolue, ce qui est peu surprenant pour des romans dits « du flou ».

En effet, la fin de chacun des récits sensationnalistes analysés ici paraît parfois peu concluante : que dire du sort final d'Isabel Gilbert, dans *The Doctor's Wife*, dont le mari est mort, dont l'amant a rendu le dernier souffle en lui laissant toute sa fortune, et qui intègre une classe sociale supérieure à laquelle elle n'appartenait pas ? Les dernières pages de *Eleanor's Victory*, en voulant offrir au lecteur victorien une fin heureuse, semblent sacrifier la thématique de la vengeance à la bienséance et aux schémas traditionnels. Dans *Aurora Floyd*, le lectorat n'est pas forcément attiré par le modèle social présenté par le couple formé par Lucy et Talbot Bulstrode. Ils sont unis, certes, mais ils n'échangent guère leurs sentiments, et Talbot semble avoir choisi son épouse avec bien trop de calme et pas assez de passion⁶²². Le ton quasi parodique des derniers paragraphes de *Lady Audley's Secret*⁶²³ laisse planer le doute sur les intentions de l'auteur : faut-il tirer une leçon de tout cela comme l'indiquerait l'aspect presque doctoral des dernières phrases⁶²⁴ ? Ou est-ce une façon voilée, floue, de se moquer des prétentions de cette classe sociale qu'était la bourgeoisie, qui aspirait à la respectabilité de l'aristocratie⁶²⁵ ? Dans cette vision finale, l'ironie joue à plein : Robert a dû renoncer à ses seuls plaisirs (la pipe et les romans français). Il est devenu un avocat dont la première affaire concerne un différend matrimonial, *Hobbs v. Nobbs* (LAS, 445). Tous les aspects déviants semblent canalisés, à l'image de ces lectures douteuses données à un confrère plus jeune, afin peut-être de faire accepter plus facilement toute l'immoralité du reste de l'intrigue. Les sous-entendus tissent un deuxième niveau d'interprétation, plus satirique celui-ci, qui crée un nouveau sens et montre que, sous la surface, se cache une réalité parfois bien différente de celle que l'on aperçoit au premier abord. L'utilisation de l'expression « at peace » dans le

⁶²² On y déguste même des fraises à la crème. « [...] eat strawberries and cream upon lawn », M.E. Braddon, LAS, *op. cit.*, p. 446.

⁶²³ « [...] happy in the choice he had made calmy and dispassionately », M.E. Braddon, AF, *op. cit.*, p. 162.

⁶²⁴ « [...] and I can safely suscribe to that which a mighty king and a great philosopher declared, when he said that neither the experience of his youth nor of his age had ever shown him "the righteous forsaken, nor his seed begging their bread." », M.E. Braddon, LAS, *op. cit.*, p. 162.

⁶²⁵ « [...] a mocking parody of respectable upper-middle class aspirations », Jill L. Matus. « Disclosure as 'Cover-up': The Discourse of Madness in *Lady Audley's Secret* ». *University of Toronto Quaterly*, vol. 62, printemps 1993, n°3, p. 337.

dernier paragraphe de conclusion (LAS, 447) rappelle un autre passage du roman où le narrateur insistait sur la duplicité des lieux qui semblaient calmes en apparence, mais qui cachaient les plus horribles crimes. La quiétude finale ne serait donc, une fois de plus, que superficielle, symbolique d'un texte ironique, fondé sur une stratégie clausaire qui brouille la lecture et empêche toute conclusion définitive.

L'ambiguïté de la clôture des récits sensationnalistes se trouve renforcée par un renversement de la dialectique du chasseur et de la proie. Dans *Eleanor's Victory*, la traque s'achève avant même que la proie soit mise à mort, car le chasseur, comme celui de *Blanche Neige*, ne se résout pas à achever son acte et renonce à son projet pour lui laisser la vie sauve. Les héroïnes braddonniennes qui jouaient activement un rôle transgressif deviennent les objets passifs du regard masculin. Lady Audley change de catégorie : de loup, elle devient une femme sans défense, (LAS, 272), une proie (LAS, 301), une bête traquée par Robert qui, lui, est sans pitié. C'est alors lui qui donne les ordres, se transformant en quasi-meurtrier au nom de la justice, enfermant Lady Audley, tel un objet qu'on met dans un coffre fort. De même, dans *Aurora Floyd*, Aurora, femme dominatrice comparée à Cléopâtre en début de récit, se transforme en victime innocente, poursuivie sans relâche par son ancien mari. Une fois que le certificat du premier mariage est découvert, les rôles de chasseur et de proie s'inversent, puisque la protagoniste est décrite comme persécutée par une erreur de jeunesse, trompée par les apparences. Elle n'est plus la sorcière, mais le jouet de la sorcellerie d'un autre. Ce n'est plus elle qui fouette le 'Softy', mais c'est celui-ci qui la retient prisonnière par le poignet. L'ignorance et la puérilité de ces héroïnes en font des proies faciles⁶²⁶. Aurora est présentée en ces termes :

[...] a prey into the hands of a mercenary scoundrel, who would not have cared to persecute her, but for the money that had made such a golden prize for any adventurer who might try to win her. (AF, 367)

Elle n'est donc qu'une cible tombée entre les mains d'un scélérat cupide qui cherche à lui extorquer autant de richesses que possible. C'est cette même vision d'une femme victime de la perversité masculine qui domine *The Doctor's Wife* : Isabel ne serait que la victime de Roland, car c'est lui qui revient la tenter en lui proposant de devenir sa maîtresse. Elle ne

⁶²⁶ « [...] whose worst sin had been to mistake a bad man for a good one; the ignorant trustfulness of a child, who is ready to accept any shabby pilgrim for an exiled nobleman or a prince in disguise! [...] Heaven have pity on this girlish ignorance! [...] She was only a schoolgirl when this certificate was first written: an innocent child; ready to believe in any lies told her by a villain. [...] He was thinking of her in her childish ignorance, exposed to the insidious advances of an unscrupulous schemer, and his heart bled for the motherless girl [...] that shameful story of treachery and extortion practised upon an ignorant school-girl », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 327, 335, 353, 423.

retourne vers ses anciennes illusions que lorsqu'il revient à ses côtés, attestant de la fragilité et de la passivité apparente de l'héroïne sensationnaliste face au séducteur enivrant.

Il est finalement intéressant de comparer la fin des récits braddonniens à d'autres romans victoriens antérieurs, mais qui traitaient de sujets identiques : les femmes. Ainsi la mise à l'écart radicale de Lady Audley s'oppose à des clôtures plus positives, comme celle de *Ruth* (1853) d'Elizabeth Gaskell (1810-1865). Certes, Ruth meurt mais sa chute l'élève au statut de martyr. Fortement décriée par les critiques, l'intrigue du récit de Mrs Gaskell est centrée sur une femme déchue. Ce qui frappa les esprits à l'époque, c'était surtout la volonté qu'avait le personnage féminin de surmonter les difficultés. Elle refuse de se résigner à son sort de paria et travaille pour élever son enfant illégitime. Mais, contrairement à l'héroïne braddonnienne, elle meurt en sainte, figure féminine encore très, voire trop, conventionnelle. Pourquoi une telle différence avec les romans de Miss Braddon, où les protagonistes déchues ou criminelles ne meurent pas ? Il faut tout d'abord rappeler que presque quatorze ans séparent les deux romans, période qui a permis aux auteurs de prendre plus de liberté avec les conventions romanesques et littéraires. Cette évolution a notamment mis les personnages féminins sur le devant de la scène qu'ils peuvent désormais occuper jusqu'au bout, c'est-à-dire le dénouement. De plus, la mort de protagonistes actives et enthousiastes ne correspondait plus aux attentes du lectorat victorien du milieu du XIX^e siècle. En effet, ce ne sont plus totalement des victimes passives, séduites et abandonnées comme Ruth pour lesquelles il se passionne, mais des êtres surprenants qui cèdent à leurs passions et suivent leurs instincts, les menant à des conduites irrationnelles et dangereuses, à leur perte parfois. En définitive, les protagonistes des « sensation novels » remettent en question des codes de conduite sociaux et moraux qui n'étaient pas ébranlés par les héroïnes des romans antérieurs. Et même si certains critiques affirment que la fin des romans de Miss Braddon est parfois décevante⁶²⁷, écartant les aspects les plus dangereux de la féminité⁶²⁸, de tels propos méritent d'être nuancés. Les mariages heureux et les naissances ne doivent pas masquer des ambiguïtés qui viennent déstabiliser, voire détruire, les effets rassurants ou normalisateurs des fins traditionnelles. En présentant parfois des discours masculins parodiés, ces clôtures soulèvent des problèmes d'interprétation inhérents à l'idéal patriarcal de l'époque qui semble, lui aussi, subverti dans l'univers braddonien.

⁶²⁷ « [...] demonstrating the failure of Braddon's attempts to rewrite the female plot », Emma Liggins. « The Evil Days of the Female Murderer: Subverted Marriage Plots and the Avoidance of Scandal in the Victorian Sensation Novel ». *Journal of Victorian Culture*, vol. 2, printemps 1997, n°1, p. 39.

⁶²⁸ « [...] la femme revient s'inscrire dans la logique narrative hiérarchisante qui valorise systématiquement la maternité et la vertu », Frédéric Regard, *op. cit.*, p. 30.

3.2.2 L'idéal patriarcal subverti

Le monde créé par l'écriture sensationnaliste est peuplé de personnages masculins qui ne jouent plus leur rôle traditionnel de protecteur. Ils en sont, en fait, incapables pour diverses raisons. L'idéal patriarcal est ainsi parfois fortement remis en cause dans les récits étudiés, car les maris ne sont pas toujours en mesure de remplir leurs fonctions comme Edward Arundel dans *John Marchmont's Legacy* : militaire de carrière, c'est un homme courageux, comparé à plusieurs reprises au chevalier Bayard⁶²⁹, qui a reçu pour mission de protéger Mary selon le vœu de son père⁶³⁰. Ce preux chevalier ne peut pas, dans un premier temps, assurer cette protection, laissant Mary seule à l'endroit précis où Olivia et Paul viendront la chercher. Suite à l'accident de chemin de fer dont Edward est victime, le narrateur souligne la fragilité physique du jeune homme, faiblesse d'autant plus frappante qu'au début du roman ce personnage est caractérisé par le mouvement⁶³¹. Cette vivacité, à l'opposé du flegme de Robert Audley dans *Lady Audley's Secret*, se manifeste aussi dans sa façon de parler : il s'exprime énergiquement. Ce rôle de protecteur, qu'il ne cesse de revendiquer⁶³², est donc fortement remis en question car, après son accident, il n'est plus qu'un infirme, marchant à l'aide d'une canne ou aidé d'un domestique, aussi fragile et faible⁶³³ qu'un enfant, rôle dans lequel il a toujours tenu Mary. Sa force de caractère qui lui permet d'affronter Olivia ou Paul ne pallie pas sa faiblesse physique. Il doit s'asseoir et accepter son infériorité. Même s'il réintègre son rôle de mari et de protecteur en fin de récit, il faut se souvenir que ce n'est que grâce à Olivia qu'il a retrouvé son épouse. De plus, il reste complètement ignorant des raisons qui ont poussé sa cousine à agir et il ne connaîtra la vérité que par celle-ci⁶³⁴. Ce personnage masculin a donc besoin des femmes pour découvrir la vérité. Dans *Lady Audley's Secret*, le lecteur retrouve un autre protagoniste masculin qui ne joue pas le rôle qu'on est en droit d'attendre de lui : George Talboys. Celui-ci n'a rien de viril ; il se comporte aussi docilement qu'un enfant (*LAS*, 51), se laissant conduire par les

⁶²⁹ « brave », « chivalrous », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 56, 57, 63, 175, 177, 205, 206, 207, 302, 307.

⁶³⁰ « [...] the little girl's champion [...] the future shelterer of this tender blossom [...] a new protector [...] the orphan girl's champion and protector », *ibid.*, p. 151, 176, 184.

⁶³¹ Tous les verbes utilisés pour le décrire au début du roman évoquent ce mouvement : « to dash », « to burst », « to jump », *ibid.*, p. 23, 28, 55, 140, 184, 283, 289, 341.

⁶³² « [...] legitimate defender », *ibid.*, p. 242.

⁶³³ « [...] that pale shadow of the dashing young cavalry officer [...] this broken-down invalid, whose physical weakness [...] so weak [...] weakness [...] the weakness of his cramped limbs [...] as weak as a child [...] angry with himself for his weakness [...] in his weakness [...] by sheer physical weakness », *ibid.*, p. 227, 229, 232, 233, 234, 258, 259, 277, 278.

⁶³⁴ « [...] why you have acted as you have acted [...] is an unfathomable mystery to me », *ibid.*, p. 428.

autres, accablé par le chagrin. Il semblerait alors que le flou braddonien permette une réévaluation des rôles masculins traditionnels, en faisant vivre aux hommes les souffrances et les limitations qu'ils infligent aux femmes. Ainsi, dans les « sensation novels », l'état constant de fragilité, ce culte de l'invalidité féminine permanente⁶³⁵, n'est pas seulement réservé aux femmes mais aux individus masculins. Miss Braddon prit soin de souligner que le foyer lui-même pouvait être la source de cet état, de cette maladie. Tellement enfermés dans la sphère privée, les hommes sont aussi affaiblis que celles dont ils partagent l'état de dépendance. Dans *Eleanor's Victory*, c'est le cas de Maurice de Crespigny, jalousement gardé par ses deux nièces qui espèrent hériter de sa fortune, emprisonné dans un foyer comparé à une prison, dans une chambre telle une cellule à la Bastille⁶³⁶. Cette inversion des rôles, en subvertissant les schémas narratifs traditionnels, révèle, une fois encore, la stratégie braddonienne du flou. Les romans à sensation de Miss Braddon formulent habilement une sorte de « critique du patriarcat »⁶³⁷, dépeignant un système où les hommes sont finalement incapables de remplir leurs missions.

A cette critique s'ajoute une dénonciation du principe d'infantilisation de l'idéologie patriarcale victorienne qui ignorait, négligeait et dénigrant les capacités des femmes et surtout des épouses. Dans *Lady Audley's Secret*, Sir Audley passe d'une situation de soumission à une autre, personnage sans autorité ni sur sa fille, ni sur sa femme. Il est aussi assez vieux pour être le père d'une épouse qu'il infantilise par son discours et son comportement, par la manière qu'il a de la regarder, en souriant tel un père admiratif devant son enfant chéri (*LAS*, 309). De même, dans *John Marchmont's Legacy*, la protection fournie par Edward paraît ambiguë, car elle contribue à infantiliser Mary. Il préfère la voir comme une femme-enfant au statut flou, ce qui lui permet d'écarter une maturité sexuelle qu'il refuse. Ainsi, lorsqu'il protège ou rassure Mary, la jeune femme a tout d'une petite fille ignorante et sans défense⁶³⁸. Il s'agit ici, sans aucun doute, d'un clin d'œil de l'auteur qui fait sentir sa présence derrière le masque du narrateur, en ne manquant pas une occasion de remettre en question le rôle infantilisant du mari victorien vis-à-vis de son épouse. Dans *Aurora Floyd*, John Mellish se comporte comme une mère (*AF*, 364), en particulier lorsque

⁶³⁵ « [...] female invalidism », Lynda Nead, *op. cit.*, p. 29.

⁶³⁶ « [...] of the lowest dungeons of the Bastille [...] that closely-guarded citadel [...] the citadel so jealously guarded by them », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 23, 125.

⁶³⁷ Marianne Camus, *op. cit.*, p. 262.

⁶³⁸ « A young and helpless child [...] as ignorant as a child [...] as he might have done to a child [...] my childish pet [...] a child, a baby in ignorance of the world [...] such a child in her ignorance of the world [...] this helpless child », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 177, 187, 208, 247, 254.

Aurora est soupçonnée d'être impliquée dans le meurtre de son premier mari, James Conyers. L'héroïne est alors décrite dans une attitude bien plus passive et plus conventionnelle, tel un enfant fatigué qui trouve refuge dans des bras rassurants et protecteurs⁶³⁹. Dans *The Doctor's Wife*, la première image qu'a Roland Lansdell d'Isabel est celle d'une poupée, d'un automate :

A beautiful piece of animated wax-work, with a little machinery inside, just enough to make her say, "yes if you please" and "no thank you." A lovely nonentity with yellow-black eyes [...] a pretty automaton. (*TDW*, 151, 154)

Livrée à elle-même, Isabel consacre tout son temps à la lecture de poésies sentimentales ou de romans et n'a donc aucune image réelle ou fidèle du monde alentour. Ce manque d'éducation la transforme en un jeune enfant ignorant tout des choses de la vie⁶⁴⁰. C'est le constat amer que dresse l'oncle Raymond à propos d'Isabel, lorsqu'il l'embauche comme gouvernante auprès de ses deux nièces : « Very nice girl, but wants to be educated before she can teach » (*TDW*, 66). Le système patriarcal victorien infantilisait les femmes, les rendant complètement ignorantes, irresponsables et dépendantes. Citons, par exemple, Laura Mason dans *Eleanor's Victory*, décrite en ces termes :

[...] but, like some rudderless boat drifting hither and thither before a stormy ocean, this frivolous, purposeless girl flung herself, helpless and dependent, upon the mercy of other people. (*TDW*, 111).

Bateaux à la dérive privés de gouvernail, les protagonistes féminines sont réduites à des rôles passifs d'enfant docile, devenant des proies faciles.

Une illustration supplémentaire de la subversion de l'idéal patriarcal se trouve dans la remise en question de l'institution même du mariage, fortement menacée dans les récits sensationnalistes braddonniens. Certaines unions ne sont pas toujours très heureuses, car elles reposent sur une vision très mercantile : elles sont dépeintes comme des contrats⁶⁴¹. Dans *Eleanor's Victory*, c'est au travers de l'expérience d'avocat de Gilbert Monckton que le narrateur fait rapidement allusion aux transactions financières auxquelles se résument les unions motivées par de sordides motifs, semblables à une vente de bétail⁶⁴². Les pères de famille semblent se préoccuper en priorité de l'intérêt pécuniaire que représente le mariage

⁶³⁹ « [...] like some weary child nesting in its only safe shelter [...] clinging to the faithful breast that sheltered her », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 309, 310.

⁶⁴⁰ « She had read novels while other people perused the Sunday papers; and of the world out of a three-volume romance she had no more idea than a baby », M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁴¹ « [...] bargain », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 91. *LAS*, *op. cit.*, p.11.

⁶⁴² « [...] sordid motives [were] as undisguised as in any sale of cattle transacted in the purlieu of Smithfield », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 187.

pour leur fille, à l'image de Hubert Arundel qui pousse Olivia à épouser John Marchmont (*JML*, 88). Au lieu de parler d'amour, on parle argent, et le futur mari, John, fait ses comptes avant de faire sa demande pour assurer à son épouse une rente qui prend plus l'allure d'un salaire pour services rendus. C'est l'ironie dramatique présente dans ces pages, lorsque John essaie de se convaincre qu'il fait le bon choix, qui permet de dévoiler l'aspect financier d'une telle union : en se mariant pour une mauvaise raison, il précipite sa fille vers un destin tragique. En épousant cette mariée sans amour (*JML*, 93) qu'il pense être un modèle de vertu (*JML*, 80), John condamne Mary à subir la haine et la cruauté de sa belle-mère. Le lecteur est d'autant plus conscient de l'aveuglement de John (*JML*, 97) qu'il connaît, lui, les véritables sentiments d'Olivia. Le père de Mary rêve que celle-là le sépare de sa fille, mais il ne tient pas compte de ces visions oniriques qui lui font entrevoir l'avenir. C'est le chapitre XIII, vol. I, qui démontre à quel point il s'est trompé au sujet d'Olivia, car elle n'a rien d'une protectrice chaleureuse et aimante pour Mary à laquelle elle impose une vie stricte. Aucune communication ou communion n'existe entre ces deux femmes qui semblent irrémédiablement séparées.

La remise en question du système patriarcal victorien passe aussi par la dénonciation de la condition féminine comme un carcan rigoriste qui ne prend pas en considération la réalité des femmes de l'époque, symbolisée par le ruban noir qui semble étrangler Lady Audley au chapitre I, vol. I de *Lady Audley's Secret*. Ainsi, le champ sémantique de l'enfermement domine la vie quotidienne des héroïnes. Dans *Eleanor's Victory*, Eleanor se confie à Richard lors d'une visite à Noël, lui décrivant la vie retirée à Hazlewood, comme si elle était enterrée vivante (*EV*, 114). Dans *John Marchmont's Legacy*, Olivia se présente comme un prisonnier de la Bastille, ou comme la prisonnière de Paul Marchmont. Sa vie se résume à l'expression « doing her duty day by day » constamment utilisée dans le roman (*JML*, 66,114) et où l'allitération en 'd' suggère la monotonie. Son univers spatial, tout comme son champ d'action, sont limités, ses sentiments étouffés, ce que souligne le terme « narrow »⁶⁴³. Transformée en objet, Olivia voit ses désirs et ses sentiments personnels sacrifiés. Il n'est donc guère surprenant de constater que le même adjectif « flat » est utilisé pour décrire les environs de Swampington⁶⁴⁴ tout comme sa vie quotidienne⁶⁴⁵ où tout ce qui est décrit

⁶⁴³ « The horrible, narrow, unchanging existence, shut in by cruel walls, which bounded her on every side and kept her prisoner to herself, was odious to her. The powerful intellect revolted against the fetters that bound and galled it. The proud heart beat with murderous violence against the bonds that kept it captive », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 42, 45, 54, 61, 68.

⁶⁴⁵ « [...] her long life of duty – a dull, dead level [...] a desolate flat », *ibid.*, p. 76.

suggère la noirceur de l'enfermement : les rideaux sont sombres, les belles toilettes et les bijoux ont été remplacés par les robes de deuil. Plus tard, Olivia elle-même est comparée à un château gothique aux fenêtres barricadées, dont elle ne peut s'échapper, mais qui laisse parfois transparaître son secret. A la fin du chapitre IX, vol. I, la brume symbolise la solitude et l'esseulement de la protagoniste. Tout autour d'elle est caché ou invisible à cause de cette brume, symbole approprié de l'absence totale de perspectives ou d'opportunités de la condition féminine.

C'est une vie morose et étouffante qui est destinée aux héroïnes sensationnalistes⁶⁴⁶. Dans *John Marchmont's Legacy*, Olivia se marie pour échapper à l'ennui de sa vie, mais elle ne fait que retourner dans une nouvelle prison⁶⁴⁷. Cette union que Hubert Arundel voyait comme une libération n'est bel et bien qu'une nouvelle limitation. La réponse au titre du chapitre IX, vol. I, « When Shall I Cease to be Alone? », sera inévitablement « jamais » car elle se marie, elle aussi, pour une mauvaise raison, tentant de s'arracher à sa passion pour Edward. Or sa vie à Marchmont Towers est marquée par ce même isolement. Elle y demeure complètement seule et oubliée ⁶⁴⁸, épave échouée dont personne ne se soucie. Très ironiquement, le narrateur compare Olivia à d'autres femmes célèbres qui ont toutes permis à leur mari de s'échapper de prison. Rien, ni personne, ne viendra, elle, la sortir de cette situation étouffante. Il est possible d'établir un parallèle entre Olivia Marchmont et Lady Gwendoline dans *The Doctor's Wife* :

There are mistakes sometimes—these misalliances of clay and spirit. A bright ambitious young creature, with the soul of a Pitt, sits at home and works shame roses in Berlin wool; while her booby brother is thrust out into the world to fight the mighty battle. (*TDW*, 296)

De manière récurrente, le narrateur rappelle tout ce qu'Olivia ou Lady Gwendoline ne peuvent pas faire, toutes les carrières qui leur sont fermées, car ce sont des femmes condamnées à une vie routinière, Olivia n'ayant, par exemple, aucun exutoire à sa passion dévastatrice. Toutes deux auraient dû être des hommes, mais malheureusement pour elles, elles sont condamnées à leur simple rôle de femme, insignifiant, sans aucune véritable libération possible. C'est cette image de protagonistes insatisfaites que le lecteur retrouve dans le roman d'Anthony Trollope *Can You Forgive Her?* (1865) où le personnage d'Alice déclare au chapitre XI : « What should a woman do with her life? »⁶⁴⁹. La fin conventionnelle

⁶⁴⁶ « [...] a fearfully monotonous, narrow and uneventful life [...] a long life of duty », *ibid.*, p. 68, 76.

⁶⁴⁷ « [...] a prisoner, who is glad to exchange his old dungeon for a new one », *ibid.*, p. 130.

⁶⁴⁸ « [...] utterly isolated, utterly forgotten [...] alone, unaided [...] unsupported », *ibid.*, p. 92, 101, 102.

⁶⁴⁹ Anthony Trollope. *Can You Forgive Her?*. 1865. Londres : Oxford University Press, 1992, p. 134.

de ce récit donne un époux à Alice, cette situation est refusée à Olivia Marchmont ou à Lady Gwendoline, peut-être pour montrer à quel point le statut de femme mariée ne pouvait apporter aucune satisfaction.

En fait, le narrateur braddonien prend soin de relier la thématique de l'enfermement des personnages sensationnalistes à une caractéristique générale de la condition féminine de l'époque victorienne. Une mise en perspective du roman d'Anne Brontë, *The Tenant of Wildfell Hall* et de *John Marchmont's Legacy*, devrait permettre de renforcer notre démonstration. Ce fut un des rares romans de son époque où l'héroïne, Helen Huntington, aussi connue sous le nom de Mrs Graham, est piégée dans un mariage, trop aveuglée par son amour pour voir la véritable nature de son époux, Arthur. Cependant, elle est finalement autorisée à échapper à sa condition de femme mariée : elle quitte celui qui enseigne à leur fils à boire et à jurer. Partagée entre son devoir moral de mère et son devoir légal d'épouse, elle apprend à subvenir à ses besoins par la peinture et à acquérir le statut de femme indépendante. Et même si, dans l'univers braddonien, la carrière d'artiste n'est pas une issue offerte aux protagonistes qui souhaitent s'échapper⁶⁵⁰, les deux récits semblent partager cette prise de conscience du monde fermé et étriqué dans lequel les femmes étaient forcées d'évoluer si elles ne voulaient pas en être définitivement exclues. Le foyer victorien, traditionnellement représenté comme un refuge, prend de plus en plus des allures de prison, sorte de cage d'où il est quasiment impossible de sortir, condamnant les prisonnières à ce que Sandra M. Gilbert et Susan Gubar appellent « a death-in-life »⁶⁵¹. En effet, jusqu'au *Matrimonial Causes Act* de 1857, une femme mariée ne pouvait que très rarement demander ou obtenir le divorce. Cette loi lui en donna le droit mais en le restreignant en même temps, stipulant l'obligation pour l'épouse de prouver la faute ou la cruauté de son conjoint en plus de son adultère. L'image récurrente de l'enfermement, dans les « sensation novels » braddonniens, permet de dénoncer cet idéal patriarcal fondé sur l'institution du mariage, dépeinte comme une prison. De cette façon, Miss Braddon jeta une certaine lumière sur les débuts d'une protestation sociale face aux institutions familiales rigoristes. Ce rigorisme est d'autant plus rejeté qu'il est fréquemment associé à un excès de clarté.

⁶⁵⁰ A la fin de *The Doctor's Wife*, l'artiste riche est un homme, Sigismund Smith, et Isabel n'a pas réussi à écrire son roman. M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 404.

⁶⁵¹ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *op. cit.*, p. 25.

3.2.3 Excès de clarté et rigorisme

L'ordre et la clarté ne sont, en effet, pas forcément les meilleures solutions dans ces récits sensationnalistes. Un excès de clarté semble tout d'abord synonyme d'intransigeance, chez certains personnages comme Laura Arundel, la tante d'Edward⁶⁵². Olivia Arundel, dans *John Marchmont's Legacy*, ou le père de George Talboys, dans *Lady Audley's Secret*, ont tous en commun un regard froid⁶⁵³. Harry Talboys incarne cette clarté intolérante, représentée métaphoriquement par la froideur qui règne chez lui comme dans son jardin. Chez cet être vain et hautain, sans cœur, même les virages sont à angle droit, les deux adjectifs très souvent utilisés pour décrire le caractère et l'environnement de Mr Talboys étant « square » et « straight ». Dans *Eleanor's Victory*, Hortensia, la demi-sœur d'Eleanor, est une femme froide qui évolue dans la splendeur glaciale de son salon⁶⁵⁴. Ces personnages n'acceptent pas les compromis et n'attirent nullement la sympathie. Le narrateur compare, par exemple, à plusieurs reprises, Mr Talboys à Junius Brutus, le premier consul de Rome, qui fit condamner ses propres fils pour trahison. Ces analogies suggèrent donc que la clarté n'apporte pas toujours une lumière positive. Trop d'ordre tend au contraire à un excès de rigueur, voire au rigorisme. Les images de la logique et de la raison ne sont guère attirantes comme c'est le cas chez le personnage de Talbot Bulstrode⁶⁵⁵. La répétition de l'adjectif « cold » évoque cette absence de chaleur pour cet homme qui ne tolère aucun secret, au nom de l'honneur et de la vérité. Celui qui refuse le mystère chez les autres est ironiquement considéré comme un homme que personne ne comprend vraiment, finalement peu apprécié. Pour lui, la clarté est synonyme d'intransigeance, n'autorisant aucun écart de conduite ni chez lui, ni chez autrui, d'où sa vision perfectionniste de l'idéal féminin⁶⁵⁶.

Or cet idéal de clarté est habilement subverti dans les romans à sensation, car ce sont les personnages à la recherche de la vérité qui sont les plus aveugles aux sentiments des autres. Talbot tente désespérément de percer le secret d'Aurora et la rejette quand elle refuse de lui dire ce qui s'est réellement passé à Paris, mais il est totalement incapable de lire la

⁶⁵² « [...] intolerant of anything like folly in others », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁵³ « There were no shady nooks in his character into which one would creep for shelter from his hard daylight. He was all daylight [...] no softening shadows [...] the cold grey of his eyes », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 181, 186. « But the grey eyes were hard and cold », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁵⁴ « [...] cold, hard-natured woman [...] coldly-worded, [...] hand so coldly extended [...] coldly [...] cold splendour of her drawing-room », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 83, 87.

⁶⁵⁵ « [...] shrank abashed from the cold light of those watchful grey eyes [...] that cold eye struck a silent awe into the hearts of men and women, with its straight penetrating gaze », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁵⁶ « [...] a white unblemished page, which all the world may be free to read », *ibid.*, p. 105.

réalité des émotions éprouvées par Lucy (AF, 64), tout comme Edward, dans *John Marchmont's Legacy*, ne sait pas déceler ce que ressent sa cousine, Olivia. Inaptes à comprendre les secrets des autres, ils ne sont pas non plus en mesure de déchiffrer le langage des sentiments⁶⁵⁷. La clairvoyance de Talbot est, semble-t-il, ridiculisée, du moins atténuée, lorsque le narrateur le compare à son rival, John Mellish, qui, lui, comprend les pensées que cache Lucy :

John Mellish was blessed with a sufficiently rapid perception: a perception sharpened just then by that peculiar prescience, that marvellous clairvoyance of which I have spoken. (AF, 93)

Les termes positifs, « rapid », « marvellous », montrent à quel point la vision de John est bien supérieure à celle de Talbot. Par l'utilisation de la conjonction hypothétique « if », le narrateur place les capacités intellectuelles de celui-ci dans le domaine de l'irréel, niant ainsi sa perspicacité. Au contraire, c'est lui qui semble le plus confus face à Aurora, car il ne cesse de lui poser des questions lors de sa rencontre mystérieuse avec Matthew Harrison au chapitre VII, vol. I (AF, 86, 87). L'ironie dramatique est utilisée à plusieurs reprises pour remettre en question ce type de clarté intransigeante dans la mesure où les hypothèses formulées par de tels personnages s'avèrent erronées. Par exemple, les théories du père de George Talboys à propos d'un complot ourdi par George lui-même pour obtenir le pardon de son père, sont totalement fausses. Les jugements de ces personnages sont alors sujets à caution, et peuvent paraître peu fiables pour le lecteur : la sagesse n'est pas seulement dans les livres, mais aussi dans le cœur. C'est en tout cas la leçon qui semble retenue par Talbot lorsqu'il prend conscience que sa fierté aveuglante est bien inférieure à la nature instinctive de John.

En outre, la clarté peut être trompeuse. Sir Michael est dupé par la beauté fascinante de sa femme. Trop d'éclat aveugle, comme les bijoux scintillants qu'Edward regarde avant de se marier et qui l'empêchent de voir clair et de comprendre que Mary est bien vivante. La lumière est quelquefois aveuglante, comme celle de la fortune dont Paul Marchmont réussit à s'emparer, l'empêchant d'envisager d'autres issues que le suicide. L'excès de clarté mène même au mensonge, et le flou apparaît comme une réaction à cet excès. Dans *Lady Audley's Secret*, Clara, la sœur de George, n'a d'autre moyen de vivre avec son père qu'en cachant sa vraie nature et ses réels sentiments. Parfois même, la clarté est particulièrement négative. C'est le cas pour celle apportée par la vengeance dans *Eleanor's Victory* :

⁶⁵⁷ « He could read pity in that tender look, but possessed no lexicon by which he could translate its deeper meaning », *ibid.*, p. 70.

[...] and she stood alone, groping blindly in the thick darkness of a new and dreary world, with only one light shining far away at the end of a wearisome and obscure pathway; and that a lurid and fatal star, which beckoned her onward to some unknown deed of hate and vengeance [...] there was a light far away athwart the long gloomy pathway through an unknown world; and, however luring that guiding star might be, it was better than total darkness. (EV, 77-78)

Les adjectifs « lurid » et « fatal » connotent une lumière néfaste, suggérant que clarté ne rime pas forcément avec vérité. La révélation peut avoir des conséquences fâcheuses, voire désastreuses comme l'attaque de fièvre cérébrale de Laura après qu'Eleanor lui eut révélé la sordide réalité à propos de Launcelot. Dans *Lady Audley's Secret*, le processus de divulgation est aussi associé à l'image de l'orage⁶⁵⁸, et au fur et à mesure que Robert progresse dans son enquête, l'adjectif « dark » est de plus en plus utilisé. La clarté retrouvée est alors très relative, car la recherche du secret n'apporte aucune unité. Le mystérieux Paul (on n'apprendra finalement son âge qu'au chapitre XLI, quarante ans) est celui qui n'a de cesse de percer les secrets des autres, comme une sorte d'inquisiteur au regard froid. Par le truchement du vocabulaire médical employé, le narrateur présente cette méthode comme une autopsie intellectuelle, utilisant des couteaux de dissection pour sonder l'esprit de ceux qu'il réifie. Mais il reste finalement toujours une part de vérité cachée. Dans *Aurora Floyd*, lorsque l'héroïne avoue enfin ce qui s'est réellement passé en France à son père, elle lui dissimule encore quelque chose :

She told the old man the story of the trainer's death, dwelling very little upon the particulars, and telling nothing of her own doings that night except that she had been in the wood at the time of the murder, and that she had heard the pistol fired. (AF, 365)

En effet, même quand les conversations ne sont plus tronquées et que les dialogues sont entièrement retranscrits, la révélation n'est jamais totale.

D'autre part, la vérité n'est pas toujours associée à une lumière positive. La clarté des révélations ne fait qu'augmenter l'incertitude. Dans *Eleanor's Victory*, les doutes de Gilbert Monckton ne font qu'accroître lorsque Eleanor lui avoue ce qu'elle a découvert à propos de Launcelot⁶⁵⁹. Quand les secrets sont révélés, le foyer est en danger. Par conséquent, cette révélation, qui ébranle la société, est tue pour éviter le scandale⁶⁶⁰. Un des termes clés qui

⁶⁵⁸ « [...] a dark cloud [...] the thunder-clap and the tempest », M.E. Braddon, *LAS, op. cit.*, p. 211.

⁶⁵⁹ « [...] but the more he pondered upon that passionate accusation the more bewildered and perplexed he became », M.E. Braddon, *EV, op. cit.*, p. 308.

⁶⁶⁰ « The protection of the bourgeois family is paramount, even if it involves the whole family concealing further secrets or even breaking the law. The preservation of secrets unifies a family in secrecy », Jennifer Carnell, *op. cit.*, p. 268.

revient dans tous les romans étudiés ici est « disgrace ». Dans *Lady Audley's Secret*, Robert parle beaucoup des conséquences négatives de ses découvertes en utilisant ce mot (*LAS*, 196, 212, 380). Les informations divulguées n'apporteraient que « misère » (*LAS*, 199, 344), et « ruine » (*LAS*, 211, 248), « humiliation et honte » (*LAS*, 378), étalant au grand jour, peut-être dans le cadre d'un procès, les secrets de la famille Audley. Dans *John Marchmont's Legacy*, Edward Arundel refuse de connaître le secret d'Olivia car, pour lui, en le dévoilant, cela n'apporterait que honte et déshonneur (*JML*, 347). De même, Hubert Arundel préfère taire la folie de sa fille pour lui éviter l'humiliation. La révélation du secret d'Aurora n'apporte que chagrin et déshonneur⁶⁶¹. Cette thématique de la honte se retrouve également dans *Eleanor's Victory* où Eleanor décide de renoncer à sa vengeance, car cela n'apporterait que « detection, disgrace, humiliation, despair » (*EV*, 376), l'allitération en 'd' reliant de manière très forte la découverte et la honte. Selon *The Times Literary Supplement*, à propos de la réédition de *Lady Audley's Secret*, ce roman est marqué par une réticence à reconnaître la vérité⁶⁶². En effet, le flou est parfois souvent préféré à la vérité par peur et par hésitation. En levant le voile et en dissipant le mystère, Robert n'attend aucune clarté reconfortante mais les ténèbres du scandale⁶⁶³. Au flou succède l'ombre, et l'horreur de ce procès est évoquée au chapitre V, vol. III : « A vision of a crowded court-house, and his uncle-wife, in a criminal dock, hemmed in on every side by a sea of eager faces! » (*LAS*, 377). Ce passage évoque un procès réel, celui de Madeleine Smith, et l'émotion qu'il avait suscitée en 1857. Dans son article « The Evil Days of the Female Murderer »⁶⁶⁴, Emma Liggins parle de la manière dont la presse de l'époque⁶⁶⁵ clama, en grande partie, l'innocence de l'accusée, insistant sur l'impossibilité pour une femme respectable d'être une meurtrière. Ainsi, dans les récits sensationnalistes braddonniens, il faut éviter à tout prix la salle de tribunal bondée, à l'instar du récit qui se refuse à révéler en public une culpabilité qui doit rester dans les pages closes d'un roman lu en cachette.

⁶⁶¹ « [...] shame, degradation, anguish [...] cruel shame and grief [...] the present shame of this discovery [...] such a bitter shame to him, such horrible degradation, such irrevocable infamy [...] humiliation [...] shameful secret [...] which would bring her name and her history into every newspaper in England », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 326, 332, 334, 397.

⁶⁶² « [...] a reluctance to acknowledge the truth [is] an obsessive concern », [Anon]. Review of reissue of *Lady Audley's Secret* in *Times Literary Supplement*, N°4968, 1998, p. 36.

⁶⁶³ « [...] gloomy prospect in which he saw no gleam of brightness to relieve the dull, black obscurity, that encompassed the future [...] spreading a dense curtain around and about him », M.E. Braddon, *LAS, op. cit.*, p. 253.

⁶⁶⁴ Emma Liggins, *op. cit.*

⁶⁶⁵ « [...] extraordinary case », *The Times*, 4 avril 1857 ou « The Glasgow Poisoning Case » *The Times*, 4 juillet- 11 juillet 1857, *ibid.*, p 29.

La normalité sociale n'apparaît pas non plus comme positive ou bénéfique. Il n'y a qu'à considérer Mrs Powell, engagée comme dame de compagnie dans *Aurora Floyd*. Ainsi l'image de la clarté sociale donnée au lecteur est quelque peu nuancée, brouillée, comme si Miss Braddon tentait de critiquer un aspect trop normatif de la société de son temps. Peut-être est-il alors possible de voir le « sensation novel » comme une tendance littéraire qui privilégia le flou et le mystère en réaction à trop d'ordre et d'intransigeance. Ce courant littéraire du début des années 1860 s'opposait à d'autres récits ennuyeux qui suivaient des schémas devenus trop conventionnels. Si ces héroïnes sensationnalistes étaient si passionnantes, c'était par opposition à celles parfaites du « High-Church novel » auxquelles rien de palpitant n'arrivait, complètement inintéressantes pour les auteurs et lecteurs de l'époque, car comme le remarque le narrateur de *Aurora Floyd* :

But then, if she had been faultless, she could not have been the heroine of this story [...] the perfect women are those who leave no histories behind them, but who go through life upon such a tranquil course of quiet well-doing as leaves no footprints on the sands of time. (AF, 393)

Ici, ce sont les empreintes que l'on recherche dans des récits en quête de meurtriers où les protagonistes peu conventionnelles ont justement une histoire à raconter. Dans l'article « Novels with a Purpose » datant de 1864, l'auteur donnait un point de vue différent sur cette nouvelle classe d'écrivains qu'il appelait « The Sensation Novelists », s'éloignant des critiques acerbes habituelles à l'encontre des romans à sensation. Ce qu'il saluait surtout, c'était la réaction dont ils faisaient preuve, face au réalisme d'autres genres plus traditionnels : « In the first place they are an inevitable reaction against the realism of far greater authors »⁶⁶⁶. Ce qu'il reprochait à ces récits conventionnels, c'était leur platitude, leur absence de passion et de vie qui les privaient de tout lien avec le réel, et donc avec le monde du lecteur profondément ennuyé par les manuels de conduite destinés aux jeunes filles⁶⁶⁷. Au moins, ces « sensation novels » touchaient le lectorat, le faisaient réagir et vibrer grâce à la présence de la passion comme à chaque page de *John Marchmont's Legacy*, par exemple, grâce au personnage d'Olivia. Si de tels livres se démarquaient, c'est aussi car ils ne respectaient pas les schémas de représentation conventionnels. Le critique en appelait donc à une nouvelle image de la femme, non plus seulement sans défense et stupide, mais rusée et autonome :

⁶⁶⁶ Justin Mc Carthy, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁶⁷ « Bored with novels which acted almost as conduct books for young ladies, they now enjoyed a plot with mystery and strong passion », Jennifer Carnell, *op. cit.*, p. 208, 209.

Women have especial need, as the world goes, to be shrewd, self-reliant, and strong; and we do all we can in our literature to render them helpless, imbecile and idiotic⁶⁶⁸.

Les récits sensationnalistes braddonniens étaient ce type de littérature dont le lecteur avait besoin et c'est ce que reconnaissait George Augustus Sala en 1868, quand il affirmait son refus d'une fiction ennuyeuse et soporifique qui cacherait tout, au nom de la pureté :

Don't let us move, don't let us travel, don't let us hear or see anything; but let us write sonnets to Chloe, and play madrigals on the spinet, and dance minuets, and pray to heaven against sensationalism, the Pope, the Devil, and the Pretenders; and let Dullness reign triumphant, and Universal Darkness cover all⁶⁶⁹.

L'originalité de Miss Braddon fut ainsi d'avoir su émouvoir ses lecteurs, leur faire entendre des langages interdits, comme celui des courses de chevaux, leur communiquer des passions peu recommandables telle la frénésie des spectateurs évoquée si justement dans *Aurora Floyd* : « [...] the white faces were turned towards the fatal corner, and men were sick with terror and anxiety, and frenzied with the madness of suspense » (AF, 32). Comment ne pas voir ici un clin d'œil amusé d'un auteur à son lectorat ? En rejetant un aspect trop normatif de la société, Miss Braddon s'efforça de renvoyer une image brouillée de la clarté traditionnelle. Flou et clarté semblent bien indissociables, intrinsèquement liés dans ces récits sensationnalistes.

Chapitre 4. Flou et clarté indissociables

Dans un article intitulé « The Philosophy of Sensation », tiré d'un numéro du *St James Magazine* en 1862, l'auteur met en avant la dimension hybride du roman à sensation, cette alliance contre nature d'éléments antithétiques, tels que le fourbe et le noble, le pur et l'impur, le héros et le scélérat, l'ange et la tigresse⁶⁷⁰. A cette liste d'oxymores peut s'ajouter la coexistence du flou et de la clarté, principale caractéristique du récit sensationnaliste braddonien. En effet, il semble qu'une phase de « flou » soit nécessaire à l'élaboration de toute œuvre romanesque, et en particulier d'un roman-feuilleton « dont la forme définitive

⁶⁶⁸ Justin Mc Carthy, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁶⁹ George Augustus Sala, « On the 'Sensational' in Literature and Art », *Belgravia*, février 1868, p. 457, 458, in Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson, op. cit.*, p. 164.

⁶⁷⁰ « [...] hybrid combinations of the mean and the noble, the modest and the impure, the hero and the scoundrel, the angel and the tigress », in Thomas Boyle, *Black Swine, op. cit.*, p. 136.

s'est élaborée au gré d'errances diverses, de tâtonnements, de versions inachevées »⁶⁷¹. Revenons un instant sur la comparaison picturale utilisée en début d'introduction pour illustrer ce lien inaliénable qui unit flou et clarté. Lorsque Ruskin parlait de Turner, il estimait qu'il existait une « loi universelle du flou »⁶⁷² qui devait régir tout dessin ou tableau et selon laquelle « L'EXCELLENCE DE LA PLUS HAUTE ESPECE NE PEUT EXISTER SANS FLOU [sic] »⁶⁷³. Dans la mesure où le peintre ne pouvait avoir une vision nette et limpide de tout au même instant, il fallait nécessairement que chaque tableau présente quelque chose d'indistinct :

[...] nous n'avons donc à coup sûr aucune raison de nous étonner maintenant que la brume et toutes les formes qu'elle prend nous aient été rendues délectables, puisque notre bonheur d'être pensants dépend nécessairement de notre capacité à nous contenter d'un savoir partiel, même dans les matières qui nous concernent au premier chef. Si nous exigeons une intelligibilité parfaite et une précision sans faille dans toutes les questions morales, nous tomberons dans la détresse ou l'incroyance⁶⁷⁴.

Dans quelle mesure ce principe artistique peut-il s'appliquer aux romans à sensation de Miss Braddon ?

4.1 Le flou indispensable à toute clarté

De la lecture de tels récits se dégage un premier constat : le flou semble bien indissociable de la clarté dans la mesure où le mystère participe pleinement au processus de révélation et de résolution. La séparation entre secret (flou) et vérité (clarté) est impossible. Certains personnages mystérieux cherchent à résoudre les énigmes des autres. Dans *Aurora Floyd*, la dame de compagnie d'Aurora, Mrs Powell, tente d'obtenir les clés du mystère d'Aurora⁶⁷⁵, incarnant ainsi le lecteur en quête de sens, essayant de sortir du flou. C'est elle qui permet d'accéder à certaines données cruciales, comme au chapitre XVI, moment où elle lit par-dessus l'épaule de James Conyers pour découvrir qu'il a reçu une lettre d'Aurora. Elle joue le rôle de l'espionne qui reste dans l'ombre pour glaner des bribes de vérité, rôle également attribué au domestique, le 'Softy', protagoniste étrange qui, sans se faire remarquer, comprend le secret de son employeur en trouvant le certificat de mariage

⁶⁷¹ Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁷² John Ruskin, *Sur Turner*, *op. cit.*, p. 164.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 164, 166.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.173.

⁶⁷⁵ « [...] determined to leave no means untried in order to discover the cause of Aurora's illness [...] on the watch for some clue to the secret », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 178, 203.

dissimulé dans la doublure du gilet de celui-ci. Le secret est même une méthode utilisée pour obtenir des informations et dévoiler l'identité des meurtriers ou des criminels. Au chapitre XXXII de *Eleanor's Victory*, Richard et Eleanor se cachent dans un coin de la pièce⁶⁷⁶ pour analyser les esquisses de Launcelot et trouver des preuves de sa présence à Paris. Au chapitre XXXII de *Aurora Floyd*, afin de connaître la vérité au sujet du meurtre de James Conyers, Samuel Prodder se déguise pour épier les conversations de plusieurs hommes dans le salon de l'auberge où il loge. Le détective de Scotland Yard, Joseph Grimstone, enquête, lui, incognito et ses méthodes d'investigation modernes impliquent forcément une part de secret⁶⁷⁷. David Miller remarque qu'à cette époque, les uniformes et l'utilisation de la force ont été progressivement remplacés par les déguisements et les techniques de camouflage, nouvelles méthodes d'action de la police⁶⁷⁸. Cachotteries et duperies deviennent alors monnaie courante pour atteindre la vérité. Il faut savoir dissimuler ses sentiments, ses émotions, s'abaisser à des mensonges humiliants, à de pitoyables tromperies, voire à des bassesses étudiées⁶⁷⁹, car le secret fait partie du processus de révélation braddonien.

Les indices qui permettent de résoudre les énigmes sont très souvent présentés de manière floue et indirecte. La vérité est parfois annoncée dès le départ par des éléments à première vue insignifiants, disséminés dans le texte. Dans *Lady Audley's Secret*, l'importance réelle du puits, c'est-à-dire le fait que ce soit l'endroit précis où Lady Audley a tenté de tuer George Talboys, est annoncée indirectement par des informations réparties çà et là dans les chapitres III, vol. I, et XI, vol. II. Le jardin de Audley Court est décrit en ces termes :

A fierce and crimson sunset. The mullioned windows and the twinkling lattices are all ablaze with the red glory; the fading light flickers upon the leaves of the limes in the long avenue, and changes the still fish-pond into a sheet of burnished copper; even into the dim recesses of briar and brushwood, amidst which the old well is hidden, the crimson brightness penetrates in fitful flashes, till the dank weed and the rusty iron wheel and broken woodwork seem as if they were flecked with blood. (*LAS*, 24)

C'est ici le rouge qui domine, la couleur du sang, évoquant donc implicitement celui versé lors de la tentative de meurtre contre George perpétrée par Lady Audley qui voudrait bien le

⁶⁷⁶ « [...] any one sitting at this table was almost concealed from the other inmates of the room », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 219.

⁶⁷⁷ « It was the principle of his life to avoid observation [...] Secrecy was, as we know, the principle upon which he conducted his affairs », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 428, 442.

⁶⁷⁸ « Disguises and dissimulation began to encroach upon uniforms and naked force as dominant modes of police action », David Miller, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁷⁹ « [...] the humiliating falsehoods, the pitiful deceptions, the studied baseness [...] if you want to carry this business to the end, you must keep your secret », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 164, 165, 223.

voir disparaître au fond de ce même puits. L'acte meurtrier est effectivement annoncé, bien avant qu'il ne se produise, mais de manière voilée par la symbolique des couleurs. L'omniprésence de la mort est un deuxième signe mystérieux annonciateur de ce qui va se passer dans ce jardin :

The lowing of a cow in the quiet meadow, the splash of a trout in the fish-pond, the last notes of a tired bird, the creaking of waggon-wheels upon the distant road, every now and then breaking the evening silence, only made the stillness of the place seem more intense. It was almost oppressive, this twilight stillness. The very repose of the place grew painful from its intensity, and you felt as if a corpse must be lying somewhere within that grey and ivy-covered pile of building—so deathlike was the tranquillity of all around. (LAS, 24)

Il est possible de voir dans cette allusion indirecte, une référence au corps de George Talboys que Robert pense être en train de se décomposer quelque part, d'autant plus que ce lieu est plus tard comparé à un cimetière, à une tombe⁶⁸⁰. Dans le jardin de Audley Court, la paix est très souvent évoquée⁶⁸¹, mais pour mieux être associée au désordre et au meurtre. Le voilé et l'incertain mènent donc à une certaine vérité, participant au dévoilement des secrets. C'est au sein du flou que le lecteur trouve ainsi des signes de révélation : au chapitre XXIV de *John Marchmont's Legacy*, Edward découvre, dans la confusion du cabinet d'Olivia, la vérité à propos des raisons qui ont poussé Mary à fuir, grâce à la coupure de presse annonçant sa propre mort dans l'accident de chemin de fer. Dans *Lady Audley's Secret*, (vol. II, IX), Mrs Barkam retrouve, dans le désordre de son bureau, la lettre datée du 16 août 1854, écrite de la main de Helen Talboys et qui sera un document de plus prouvant la culpabilité de Lucy Graham. Dans *Eleanor's Victory*, c'est dans la masse chaotique des dessins de Launcelot⁶⁸² que les deux détectives découvrent les esquisses qui prouvent sa présence à Paris, apportant, par la même occasion, la preuve de la scène cruciale du jeu de cartes. Du flou et du désordre sort inéluctablement une part de clarté.

⁶⁸⁰ « [...] the shrubbery in which the ruined well sheltered its unheeded decay », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 273.

⁶⁸¹ « A spot in which Peace seems to have taken up her abode [...] We hear every day of murders committed in the country. Brutal and treacherous murders; slow, protracted agonies from poisons administered by some kindred hand; sudden and violent deaths by cruel blows, inflicted with a stake cut from some spreading oak, whose very shadow promised-peace. In the county of which I write, I have been shown a meadow in which, on a quiet summer Sunday evening, a young farmer murdered the girl who had loved and trusted him; and yet even now, with the stain of that foul deed upon it, the aspect of the spot is – peace », *ibid.*, p. 2, 54.

⁶⁸² « [...] chaotic mass of drawings [...] all flung together in bewildering confusion », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 219, 220.

En outre, les révélations des récits sensationnalistes sont très souvent faites par le biais de narrations antérieures : prémonitions et visions sont porteuses d'une certaine vérité, même si celle-ci est parfois difficile à discerner. Ainsi, dans *John Marchmont's Legacy*, les rêves que fait Edward au sujet de Paul sont flous, déformés (JML, 258), mais en montrant Paul tantôt comme un ami, tantôt comme un ennemi, ils révèlent en fait la profonde duplicité de ce personnage. Son double jeu est tout à fait révélateur de l'ambiguïté du protagoniste qui, sous des airs de parfait gentleman, s'avère être un hypocrite uniquement motivé par l'argent et l'ambition. Cependant, en présentant cette duplicité grâce à un flou onirique, le narrateur contribue à ménager le suspense. C'est la même technique qui est employée lorsque John Marchmont rêve confusément qu'une ombre s'interpose entre lui et Mary et qu'une main l'éloigne à jamais de sa fille chérie, main qui est en fait celle d'Olivia⁶⁸³. La véritable nature de sa future épouse lui est confusément révélée, vérité qu'il refuse de voir. De même, au chapitre XIII, vol. I, de *Lady Audley's Secret*, le rêve prémonitoire que fait Robert est caractérisé par l'incertain, la confusion, voire l'absurde⁶⁸⁴. Il a du mal à interpréter cette vision onirique constituée d'une succession chaotique d'images, de scènes et de gens bizarres : un homme au cimetière de Ventnor enlève le nom gravé sur une tombe pour une raison inconnue. La clé du mystère de la « mort » de Helen Talboys se cache dans ce rêve mystérieux, à savoir que Helen n'est pas morte mais a simulé sa propre mort pour changer d'identité. Le flou est donc porteur d'une vérité sous-jacente que le lecteur doit décoder pour progresser sur le chemin de la clarté.

De plus, la présentation des personnages rend flou et clarté encore plus indissociables. Les protagonistes braddonniens sont perpétuellement en proie au doute, ignorants⁶⁸⁵ et constamment dans l'expectative, n'ayant qu'une vision partielle de la réalité. Dans *The Doctor's Wife*, Roland Lansdell incarne cette perpétuelle indécision, doutant de tout et de lui-même, échouant dans toutes ses entreprises, arrêté à la moindre difficulté⁶⁸⁶. De même, dans *Eleanor's Victory*, l'homme de loi, Gilbert Monckton, devrait normalement se situer du côté de la connaissance et de la raison. Mais flou et clarté coexistent chez lui comme

⁶⁸³ « [...] confused and horrible dreams, in which the black shadow that came between him and his child, and the cruel hand that thrust him for ever from his darling, were Olivia's », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁸⁴ « [...] from a vague and wearying sense of their confusion and absurdity [...] the long rambling mystery of these dreams », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 95, 96.

⁶⁸⁵ « [...] ignorant », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁸⁶ « [...] he had grown to doubt and question all other things, as he doubted and questioned himself [...] uncertainty and vacillation of mind [...] the habit of vacillation », M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 142, 200, 349.

les deux facettes d'une même personne. C'est un être directement associé à la volonté et à la certitude dans le cadre professionnel, ferme, sévère, décidé et tenace (EV, 190). Néanmoins, dans la sphère privée, il est assailli par les doutes de la jalousie qu'il s'inflige jour après jour (EV, 229), ce qui le rend faible et indécis (EV, 190). Cette concomitance du flou et de la clarté est une thématique employée également pour Edward Arundel dans *John Marchmont's Legacy*. Associé à la clarté⁶⁸⁷ et à l'honnêteté dès sa première apparition, le regard franc, les yeux candides, il est celui qui illumine de sa présence le manoir lugubre de Marchmont Towers. Mais il est aussi perpétuellement en proie au doute⁶⁸⁸, même une fois que les secrets ont été révélés et les mystères dévoilés. Il erre mentalement et physiquement, se demandant s'il doit rester venger Mary ou partir combattre pour son pays, ne sachant pas comment il peut ensuite prendre sa revanche sur Paul quand il retrouve enfin son épouse. Doutes et angoisses assaillent de manière identique John Mellish à la fin du chapitre XVIII de *Aurora Floyd* : il ne comprend pas ce que son épouse faisait, toute seule, dehors, à cette heure de la soirée, sous la pluie. Il se retrouve ainsi contraint à la suivre, craintif et incrédule⁶⁸⁹. Dans *Lady Audley's Secret*, Robert Audley n'échappe pas à ces hésitations, en permanence accablé par de multiples questions : il se demande toujours quelle est la marche à suivre ou la décision à prendre⁶⁹⁰, se posant constamment des questions sur l'opinion d'autrui (LAS, 401). Or, paradoxe braddonien supplémentaire, c'est par ce médiateur vacillant et hésitant⁶⁹¹, cet avocat raté et cet enquêteur laborieux que la clarté apparaît, ce qui démontre une fois de plus que flou et clarté coexistent.

L'art de Miss Braddon est de mener le lecteur sur une fausse piste, voire de brouiller les pistes. Le narrateur rappelle constamment que celui-là n'est pas le maître du jeu, mais un simple pion sur un échiquier. Ceux qui sont censés guider vers la clarté sont de piètres détectives qui ne savent pas interpréter les indices, se laissant duper par les apparences. Les avocats, comme les médecins, semblent peu perspicaces. Dans *John Marchmont's Legacy*,

⁶⁸⁷ L'adjectif « bright » est utilisé de manière récurrente pour le décrire. Sa nature est même qualifiée de « sunshiny ». M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 60, 72, 76, 165.

⁶⁸⁸ C'est ce que suggèrent les adjectifs « perplexed », « baffled », « irresolute » et « bewildered », *ibid.*, p. 265, 267. Ce même adjectif « bewildered » est aussi employé pour décrire Gilbert Monckton. M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁸⁹ « [...] leaving Mr Mellish to follow her, meekly, wonderingly, fearfully; with terrible doubts and anxieties, like venomous living creatures, stealthily into his heart. », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 213.

⁶⁹⁰ « I have been only harassed, wearied by a hundred doubts and perplexities », M.E., Braddon. *LAS*, *op. cit.*, p. 258.

⁶⁹¹ « [...] vacillates between pursuit and prevarication [...] of a vacillating and dilatory disposition », [Anon]. Review of reissue of *Lady Audley's Secret*, *op. cit.*, p. 36.

Edward est incapable de discerner les intentions de John ou de comprendre l'attitude froide et hautaine d'Olivia, qu'il prend pour de la cupidité alors qu'il s'agit d'une jalousie amoureuse. Dans *Lady Audley's Secret*, Robert pense que l'homme, qui a le bras en écharpe et qui a pris le bateau pour l'Australie, n'était pas George. Or, c'était bien lui. Il croit également que Phoebe Marks sait garder un secret (*LAS*, 133), tandis qu'en réalité elle l'a révélé à son cousin. Il interprète mal l'indifférence de façade de Clara Talboys, se méprend complètement sur ses sentiments et son tempérament, la prenant pour un être sans cœur aussi insensible que son père (*LAS*, 156). Il se trompe sur le contenu de la missive qu'il reçoit de Clara, s'attendant à une longue lettre le pressant d'agir, alors qu'elle ne contient que quelques mots. Ironiquement, celui qui est censé être perspicace, est en fait myope⁶⁹² ! Les personnages braddonniens semblent toujours tirer les mauvaises conclusions : le raisonnement qui amène Robert à conclure que George Talboys est bel et bien mort s'avère totalement erroné, découlant de constantes erreurs d'interprétation. Ainsi, il voit que Mr Maldon a peur de George au chapitre VI, vol. II, mais se méprend sur les raisons de cette peur, pensant que le père maltraite sa fille. Il ne croit pas non plus que les lettres de George l'aideront. Or, elles détiennent la clé du mystère, le lien entre Helen Talboys et Lucy Graham. Un parallèle entre *The Woman in White* de Wilkie Collins et *Lady Audley's Secret* semble judicieux ici, car les détectives amateurs émettent, de façon similaire, des hypothèses erronées⁶⁹³. Walter Hartright, tout comme Robert Audley, se fourvoient, permettant par la même occasion au narrateur d'induire le lecteur en erreur.

Par conséquent, ces erreurs constantes contribuent à un processus de distanciation vis-à-vis des personnages abusés par les apparences. En favorisant le mécanisme d'identification entre le lecteur et Edward Arundel dans *John Marchmont's Legacy*, le narrateur impose à celui-là toute une série de déductions fallacieuses concernant le sort funeste de Mary, morte noyée, mais aussi l'identité du nourrisson caché dans le pavillon. Dans le même temps, le narrateur prend soin de distancier le lecteur de ces mêmes déductions faites par Edward⁶⁹⁴, comme si cette solution (l'enfant serait celui de Paul et d'Olivia) n'était pas forcément la bonne. Mais aucun indice supplémentaire n'est donné pour

⁶⁹² « clear-sighted » est l'adjectif employé à plusieurs reprises pour évoquer sa perspicacité, ce qui met le personnage du côté de la clarté, mais il est effectivement myope : « Robert, who was short-sighted [...] He was rather short-sighted », M.E. Braddon, *LAS*, op. cit., p. 123, 196.

⁶⁹³ Walter Hartright pense avoir percé le secret de Sir Percival Glyde : il aurait séduit Anne Catherick, alors qu'en fait il a séduit la mère de celle-ci.

⁶⁹⁴ « His mind [...] could imagine only one solution to the mystery of the child's presence in the lonely building by the river », M.E. Braddon, *JML*, op. cit., p. 330.

résoudre ce nouveau mystère. Ainsi, le narrateur se joue d'un lecteur naïf, le plaçant dans une position inconfortable, entre empathie et sympathie. Sympathie car, en définitive, celui-ci peut se sentir dupé par le narrateur, tout comme Edward a été trompé par Paul, en croyant que Mary était morte et que cet enfant était celui d'Olivia. En fondant le récit sensationnaliste sur une technique narrative qui remet perpétuellement en question la capacité du personnage à trouver la vérité, le lecteur peut progressivement prendre ses distances et douter des certitudes énoncées par les protagonistes. Le texte prouve que tout le monde peut se tromper dans un univers où le flou altère une clarté relative.

C'est en quelque sorte une leçon de lecture et d'interprétation qui est donnée au lecteur : en le menant sur de fausses pistes, le narrateur lui montre qu'il vaut mieux ne pas croire aveuglement les apparences, car l'erreur est toujours possible. Les personnages braddonniens ne savent généralement pas interpréter les circonstances, prenant l'aspect extérieur pour argent comptant. Dans *Aurora Floyd*, il ne faut pas se fier à l'aspect inoffensif du 'Softy', qui a, en fait, le pouvoir de faire accuser Aurora du meurtre de son premier mari par des preuves indirectes. De même, Talbot Busltrode attribue les sautes d'humeur d'Aurora à ses pertes financières aux courses (AF, 46), alors que le secret qu'elle cache est bien plus terrible. Dans *The Doctor's Wife*, au chapitre IV, vol. II, quand Roland raconte l'histoire de son témoignage dans un procès où l'un des coupables l'a menacé de mort, Isabel s'évanouit. On attribue cet évanouissement aux effets mélodramatiques de son histoire. En réalité, c'est parce qu'elle a reconnu son propre père dans ce scandale judiciaire. L'erreur de jugement vient, là encore, d'une mauvaise interprétation des apparences. Tous les habitants pensent qu'Isabel a un nouvel amant en la personne de l'inconnu auquel elle rend visite plusieurs fois. Même Mr Raymond et Roland la croient coupable d'adultère, alors qu'il s'agit une fois de plus de son père. Le « sensation novel » braddonien prend donc des allures de jeu, piégeant tout lecteur trop crédule.

Miss Braddon semble, dans le même temps, formuler une sorte de critique de la phrénologie⁶⁹⁵, science pour laquelle la vérité n'était finalement qu'une simple déduction des apparences :

The phrenologists who examined the head of William Palmer, declared he was so utterly deficient in moral perception, so entirely devoid of conscientious feeling, that he could not help being what he was. Heaven keep us from too much credence in that horrible fatalism! (AF, 298, 299)

⁶⁹⁵ Voir note 156, p. 73.

C'est ici un refus des dires des phrénologistes, une volonté de ne pas croire que la personnalité était déterminée par les aspects physiques du crâne. Le lecteur est donc invité à se méfier des lectures trop faciles qui resteraient superficielles. En présentant dans *Aurora Floyd* une héroïne qui s'est laissée prendre au piège d'une beauté masculine superficielle, le narrateur prend soin de mettre en garde ses lectrices contre de telles erreurs de jugement : « You give him a mind as aesthically perfect as his face and figure, and you recoil on discovering what a vulgar, every-day sword may lurk under that beautiful scabbard » (AF, 181). Lorsque la beauté extérieure ne correspond pas à la noirceur de l'âme, et que la description physique ne reflète plus la réalité des caractères, les théories phrénologistes et physiognomoniques sont mises en déroute, dans un récit qui tente constamment de dénoncer l'aspect fallacieux des apparences. Dans *Adam Bede*, de George Eliot, le décalage qui existe entre l'aspect extérieur et le véritable caractère de Hetty Sorrel est habilement souligné : d'après la lecture des traits de son visage, le narrateur pense qu'elle sera une mère exemplaire, alors que la suite du récit la montrera commettant un infanticide. De même, dans *Lady Audley's Secret*, Lady Audley tente de dissimuler ses agissements criminels sous sa blondeur angélique. Le lecteur, en s'arrêtant à l'aspect physique des protagonistes, se laisse prendre au jeu trompeur des apparences.

C'est l'utilisation de la tournure « as if » qui suggère le piège de cette duplicité. Dans *Aurora Floyd*, Talbot est en train de parler à sa fiancée de sa cousine, Constance Trevyllian, avec laquelle Aurora était à Paris. Celle-ci reste silencieuse⁶⁹⁶ et Talbot interprète ce silence comme de l'indifférence, de la froideur, voire du mépris, sans comprendre les véritables raisons d'un tel comportement. C'est en faisant peser les soupçons, même de manière temporaire, sur les héroïnes innocentes, que le narrateur amène les personnages et le lecteur sur de fausses pistes. Par exemple, dans *Aurora Floyd*, la voix narrative induit le lecteur en erreur quand il décrit Aurora réapparaissant après la première découverte du cadavre dans le parc :

She walked with a light step; she moved with easy, careless gestures. It seemed as if some burden which she had long carried had been suddenly removed from her. (AF, 294, je souligne)

C'est comme si elle avait été déchargée d'un poids, et tout le monde de penser que ce poids n'est autre que James Conyers dont elle se serait débarrassée en le tuant. En insistant sur le

⁶⁹⁶ « It seemed as if the subject was utterly indifferent to her », M.E. Braddon, AF, *op. cit.*, p. 43.

mobile d'un tel acte⁶⁹⁷, le narrateur alimente le doute et continue à emprunter le sentier des fausses pistes.

Toute vérité n'est que relative et dépend du point de vue adopté. Par exemple, John Marchmont ne tient pas compte des avertissements le mettant en garde contre son choix d'épouser Olivia Arundel. Pour s'en faire une opinion, il ne se fie donc qu'à une seule vision de ce personnage⁶⁹⁸, celle qui vante les qualités de bonté et de générosité que tout le monde lui prête. Il ne cherche même pas à savoir qui elle est véritablement, pensant que, comme elle semble bonne pour ceux qui l'entourent, elle le sera sûrement pour sa fille unique. Grossière erreur pourrait rétorquer un lecteur avisé ! John confie Mary justement à celle qui ne sera jamais ni son amie ni sa confidente, encore moins sa protectrice. C'est par l'accès aux pensées d'Olivia que le narrateur peut mettre en relief le décalage entre ce qu'elle éprouve et ce que les autres pensent d'elle, entre la réalité de sa nature passionnée et jalouse, et le modèle de vertu qu'elle donne à voir. Cet écart est donc source d'ironie dramatique permettant au lecteur de prendre conscience que les apparences sont, une fois encore trompeuses, et qu'il vaut mieux bien connaître les gens plutôt que de se fier à ce qu'en dit autrui. John précipite Mary et Olivia vers un destin tragique, ce qui démontre ainsi les conséquences désastreuses d'une analyse trop hâtive. Celui qui s'est laissé abusé fait donc l'expérience de la relativité de toute vérité. Selon Kate Flint, *Aurora Floyd* est jalonné d'allusions littéraires (personnage de Cléopâtre, thématique shakespearienne de la jalousie) qui font partie du processus de déchiffrement du texte sensationnaliste. Toutes ces références seraient présentes seulement pour placer le lecteur en alerte, et le rendre soucieux de ne pas prendre le familier pour argent comptant⁶⁹⁹. Il faut donc savoir décoder les allusions du récit pour comprendre les complexités de l'histoire et des protagonistes. La lecture des romans-feuilletons était alors un moyen pour Miss Braddon de donner une leçon de relativité dans un monde où il valait mieux disposer de toutes les données avant de donner une interprétation :

⁶⁹⁷ « Had any one a motive for killing this man? [...] What motive could they possible have had to seek his death? », *ibid.*, p. 314, 317. Son propre mari, John, crédule, se laisse abuser par les apparences et estime qu'Aurora a tiré sur son ancien mari. En effet il pense que c'est elle qui a volé l'arme du crime dans son bureau le jour où elle rangeait les pistolets. Le lecteur a le privilège d'en savoir plus (c'est le 'Softy' qui a dérobé ce pistolet), ce qui élimine tout soupçon supplémentaire.

⁶⁹⁸ « He had been influenced by the reiterated opinions of other people », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁹⁹ « [...] used to ensure that the reader is alert to the dangers of taking the familiar for granted », Kate Flint, *op. cit.*, p. 287.

[...] the genre [serial fiction] teaches the impossibility of absolute interpretation before all voices have been heard. Hence serial's increases emphasis on tolerance of mystery, ambiguity and doubt as well as a drive toward communal reading that allows a polyphony of the narrative itself⁷⁰⁰.

C'est aussi une manière très habile de la part de l'auteur de répondre aux critiques qui présentaient personnages et lectorat des « sensation novels » comme des simples d'esprits, incapables de discerner le flou de la clarté⁷⁰¹. Le lecteur, ainsi confronté à des problèmes de lecture et d'interprétation en raison d'indices trompeurs ou d'éléments fallacieux, doit apprendre à ne plus se fier ni au narrateur, ni aux apparences. Il est ainsi amené à développer son esprit critique et à réfléchir, une réflexion perceptible par le biais des deux modalités du flou braddonien.

4.2 Les modalités du flou

Le grand danger pour tous ces personnages perpétuellement en proie au doute est de se laisser dominer par l'incertitude. Ainsi, l'un des meilleurs moyens de ne pas être submergé par la perplexité est encore de se poser une multitude de questions dans le but d'obtenir de nouvelles réponses et d'acquérir d'autres certitudes. C'est ce qu'affirme Walter E. Houghton, à propos de la période victorienne : « A man should honestly face whatever doubts he had and try to resolve them »⁷⁰². Les récits sensationnalistes braddonniens s'articulent sur deux modalités du flou, le questionnement et l'hypothétique.

4.2.1 Le questionnement

La forme interrogative récurrente dans les romans à sensation de Miss Braddon témoigne non seulement de l'omniprésence du flou et de l'incertain, mais aussi d'une volonté farouche de résoudre les mystères. C'est lorsque les personnages se heurtent à des énigmes qu'ils se posent le plus de questions. Le mode interrogatif n'est donc que la manifestation textuelle d'une profonde perplexité. Dans *The Doctor's Wife*, Roland, qui vient juste d'apprendre qu'Isabel a été vue en compagnie d'un inconnu, se met à douter d'elle, doute qui se manifeste dans le texte par une multiplication des tournures interrogatives : sept questions

⁷⁰⁰ Jennifer Hayward, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁰¹ « [...] the lie to the dangerously uncritical mindlessness which so many critics chose to present as being induced by the opiate of sensation fiction », Kate Flint, *op. cit.*, p. 293.

⁷⁰² Walter E. Houghton. *The Victorian Frame of Mind*. New Haven, Londres : Yale University Press, 1957, p. 429.

en huit lignes (TDW, 348, 349)⁷⁰³. Dans *Eleanor's Victory*, les questions sont peu fréquentes dans la mesure où l'héroïne est très rapidement convaincue que Launcelot est le véritable coupable. Cependant, dès qu'un mystère apparaît, comme celui de l'identité de celui qui héritera de la fortune de Maurice de Crespigny, dès qu'une incertitude s'insinue, comme celle relative au contenu du testament, les interrogations se multiplient (EV, 236). Celles-ci témoignent des tentatives d'Eleanor et de Richard de comprendre l'attitude de Launcelot et les raisons de son rendez-vous avec un avocat, Mr Lawford. L'emploi constant d'adverbes interrogatifs⁷⁰⁴ atteste d'une tactique mise en place par les différents protagonistes pour mener leurs recherches à bien et éclaircir les mystères, comme Robert Audley dans *Lady Audley's Secret*, et Edward Arundel dans *John Marchmont's Legacy*. La quête qu'ils mènent dans le but de résoudre les énigmes auxquelles ils sont confrontés les conduit à se poser de nombreuses questions. L'interrogation n'est jamais vaine dans l'univers braddonien car elle sert à faire avancer les personnages. La phrase-clé de ceux qui recherchent une part de vérité n'est-elle pas : « What am I to do ? »⁷⁰⁵. Il est possible d'établir un parallèle entre deux verbes cruciaux dans ces récits, « to wander » et « to wonder » ; celui qui erre est aussi celui qui se pose des questions pour mettre un terme à son errance. De nombreux protagonistes sont décrits physiquement en train de déambuler⁷⁰⁶ lorsqu'ils sont en proie au doute ou dans l'obscurité. A l'égarement physique correspond une confusion mentale, et c'est en s'interrogeant qu'ils progressent. Peut-être est-il possible de voir dans les récits sensationnalistes braddonniens un moyen fourni au lecteur de se poser des questions sans se voir imposer des explications toutes faites⁷⁰⁷ ? C'est à lui seul de trouver des réponses à ses interrogations, par exemple en formulant des hypothèses. L'interrogatif en tant que modalité

⁷⁰³ C'est le même schéma syntaxique qui est employé lorsque Laura tente de deviner ce qui contrarie Launcelot au début du chapitre XXXVI dans *Eleanor's Victory* : neuf questions en huit lignes. M.E. Braddon, EV, op. cit., p. 237. L'on retrouve la même concentration de questions dans *Aurora Floyd*, quand le père d'Aurora se demande pour quelle(s) raison(s) sa fille a besoin d'une telle somme d'argent : cinq questions en huit lignes. AF, op. cit., p. 366.

⁷⁰⁴ « [...] where [...] what [...] why [...] when [...] what [...] why [...] what the devil [...] what if », M.E. Braddon, LAS, op. cit., p. 81, 82, 91, 94, 206, 254. « what [...] how [...] by what means », M.E. Braddon, JML, op. cit., p. 171, 177, 287.

⁷⁰⁵ « What had he to do next? [...] What was to be done? », M.E., Braddon. LAS, op. cit., p. 157, 395. « What am I to do [...] what was he to do? [...] what am I to do? [...] what should he do? », M.E. Braddon, JML, op. cit., p. 177, 268, 455. « What should he do? », M.E. Braddon, AF, op. cit., p. 101.

⁷⁰⁶ « I begin to wonder whether I am most bound to remain here and watch Paul Marchmont, or to go yonder and fight for my country and my Queen », M.E. Braddon, JML, op. cit., p. 304. Voir aussi p. 345, 348, 375, 381, 383, 451.

⁷⁰⁷ « But what these novels share is a posing of a moral question, rather than a dictating of the answers », Kate Flint, op. cit., p. 293.

du flou sert donc à faire avancer le récit car toute question appelle, dans un premier temps, des suppositions.

4.2.2 L'hypothétique

L'hypothétique constitue donc la seconde modalité du flou : les personnages formulent des hypothèses pour résoudre des mystères, comme, par exemple, lorsqu'ils sont confrontés au visage imperturbable de Barbara Simmons dans *John Marchmont's Legacy*⁷⁰⁸. Dans les romans à sensation de Miss Braddon, ce mode de l'hypothèse est visible grâce à l'utilisation récurrente de modaux ou d'expressions équivalentes. Dans *Aurora Floyd*, c'est par la répétition anaphorique de « perhaps », que le narrateur essaie d'expliquer le choix d'Aurora d'épouser John Mellish. Les doutes et les incertitudes sont aussi suggérés par des modaux tels que « might », dans *Eleanor's Victory*, au moment où sont évoquées les différentes éventualités quant au contenu du fameux testament :

He might linger for years. He might die suddenly. He might die, leaving his fortune to Launcelot Darrell. [...] He might have other claims upon him. He might have some poor and modest kindred who had kept aloof from him, and refrained from paying court to him, and whose forbearance he might choose to reward in an unlooked-for, unthought-of manner. [...] She could do nothing but go quietly home, and wait for the reading of the will, which might, or might not, make Launcelot Darrell the owner of a noble estate. (EV, 208, 240, 270).

Toutes les fois où un personnage se retrouve confronté à un mystère, la seule façon qu'il a de le percer est encore de formuler de nombreuses hypothèses, exprimées par le biais d'expressions telles que « if », « what if » ou encore « whether ...or »⁷⁰⁹, qui soulignent cette volonté de résoudre les énigmes. Le lecteur peut, soit adhérer aux conjectures des personnages, soit s'en détacher lorsque le narrateur lui révèle des informations supplémentaires, par exemple à propos des sentiments d'Olivia pour Edward dans *John Marchmont's Legacy*. Le narrateur constate un changement dans l'expression d'Olivia lorsqu'elle voit arriver Edward au chapitre VII. Il ne donne pas d'explication claire mais formule deux hypothèses en utilisant le modal « may »⁷¹⁰. Il arrive parfois même que le lecteur se trouve partiellement dans la situation de Robert Audley, se perdant en

⁷⁰⁸ « Barbara Simmons might have been the best or the worst of women, [...] for any evidence her face afforded against either hypothesis », M.E. Braddon, *JML*, op. cit., p. 169.

⁷⁰⁹ voir M.E. Braddon, *LAS*, op. cit., p. 97, 98, 140, 156. *JML*, op. cit., p. 171.

⁷¹⁰ « It may have been merely the sharpness of contrast [...] or it may have been an actual change arising out of some secret hidden in Olivia's breast », *ibid.*, p. 72.

conjectures⁷¹¹, car il doit décider seul sans narrateur pour infirmer ou confirmer ses hypothèses. Ainsi, le degré d'implication de Paul dans la disparition de Mary reste longtemps une énigme (*JML*, 325). Là encore, le mode hypothétique plonge dans l'incertitude un lecteur qui n'a d'autre choix que d'accepter cette situation et de poursuivre sa lecture. En effet, la leçon donnée par le « sensation novel » braddonien serait que tout processus de compréhension passe forcément par une phase de flou. Il faut avant tout échafauder des hypothèses et élaborer des conclusions même partielles, car ce sont ceux qui ne se posent pas de questions ou qui ne doutent jamais qui se laissent abuser, comme Sir Michael subjugué par Lady Audley. Questions et hypothèses sont essentielles pour éviter de se faire duper par les apparences, et permettent progressivement d'obtenir des réponses qui peuvent, néanmoins, demeurer incomplètes.

4.2.3 La persistance du flou

Le questionnement est une véritable nécessité pour une bonne appréhension du monde car, à l'ère victorienne, le fait de croire que tout était certain était plutôt une preuve de vanité ou d'ignorance. Le début du chapitre II, vol. I, de *Lady Audley's Secret* démontre la futilité d'une croyance aveugle : à bord de *l'Argus* se côtoient George Talboys, sûr de tout, de sa réussite et de ses futures retrouvailles avec sa femme, et une ancienne gouvernante revenant d'Australie, Miss Morley, qui, elle, redoute son retour en Angleterre. Or, il s'avère que celle-ci a raison, car l'arrivée de George ne se déroule pas comme il l'avait envisagée. L'histoire devient message, adressé au lecteur victorien : nul ne peut être certain de tout. On assiste plus à une familiarisation du flou qu'à sa complète disparition. En effet, ce qui semble au premier abord étrange et mystérieux devient progressivement habituel et normal, sous l'action inéluctable du temps et des habitudes⁷¹². De l'incertain, on passe au familier comme dans *Lady Audley's Secret*, où le puits est tout d'abord présenté comme un lieu chargé de mystères ; puis, imperceptiblement, il passe inaperçu, pour finalement, à force d'être constamment et naturellement décrit, s'inscrire dans l'environnement connu du jardin. Le lecteur oublie également la part de mystère qui caractérise Lady Audley par le truchement de multiples descriptions physiques : personnage énigmatique, du fait des nombreux secrets qui l'entourent, elle n'en est pas moins décrite par le biais de nombreux détails sur ses yeux,

⁷¹¹ « [...] bewildering his brain by all means of conjectures », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 82.

⁷¹² « But of course these feelings wear off in time. So invincible is the power of custom », M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 44.

ses cheveux, son visage, ses toilettes. Du fait de cette précision⁷¹³, on ne se méfie plus d'elle et elle finit pas se fondre dans un cadre familial et domestique. Flou et mystère s'intègrent progressivement dans le paysage braddonien.

Un autre moyen narratif qui contribue à cette familiarisation du flou, et non à sa totale disparition, est le recours à l'intertexte, sorte de manière de rendre familier un texte inconnu et nouveau. Deborah Wynne montre les similitudes qui existent entre le poème de Tennyson « Audley Court », publié en 1842 dans le recueil *Morte d'Arthur and Other Poems* et *Lady Audley's Secret*, paru en 1862⁷¹⁴. Les points communs sont en effet nombreux, à commencer par le lien de camaraderie unissant les deux amis qui se retrouvent et se dirigent vers Audley Court dans les deux textes. De plus, les détails sur la végétation, disséminés dans le poème, sont repris dans le roman, ce qui rapproche ainsi les deux lieux. L'auteur de l'article met en avant les différents points de comparaison entre le village de Audley, dans le poème et dans le roman : dans les deux cas, présence d'une auberge où règne la même atmosphère effervescente. Finalement, c'est surtout une histoire d'amour malheureuse, avec un personnage féminin assez similaire qui unit les deux oeuvres. La méthode d'écriture de Miss Braddon n'étant plus un secret, on sait maintenant qu'elle s'inspirait beaucoup de ses propres lectures et de tout type de littérature. Tennyson occupe à ce titre une place très particulière dans ses romans à sensation, puisqu'il est presque toujours mentionné, et ce à plusieurs reprises, notamment pour évoquer la vie monotone des héroïnes. Toutes ces citations directes ou indirectes, toutes ces ressemblances méritent d'être envisagées comme faisant partie d'une technique narrative de familiarisation du flou. Le lecteur, par le biais de références à l'intertextualité, peut ainsi se familiariser avec des textes inconnus fondés sur le mystère et le secret. En tissant tout un réseau de correspondances entre des œuvres littéraires différentes, la connaissance du lectorat peut alors s'étendre, passer de vagues notions incomplètes à une vision d'ensemble plus cohérente. Prenons par exemple, les éléments de comparaison entre *Lady Audley's Secret* et *Great Expectations* de Charles Dickens. Dans les deux romans, le héros est quelqu'un qui se prend pour un gentleman oisif, vivant confortablement d'une profession juridique, jusqu'au retour inattendu d'Australie d'un autre protagoniste qui remet tout en question⁷¹⁵. C'est par de multiples allusions à d'autres auteurs

⁷¹³ Jeanne Fahnestock, « The heroine of irregular features », *op. cit.*, p. 325-350. L'auteur montre comment les codes de description des héroïnes entre 1800 et 1850 ont changé, évoluant de vagues généralités à des détails très précis.

⁷¹⁴ Deborah Wynne, « Two Audley Courts: Tennyson and M.E. Braddon ». *Notes & Queries*, vol. 242, septembre 1997, [New Series, vol. 44], n°3, p. 344-345.

⁷¹⁵ Voir Thomas Boyle, *Black Swine*, *op. cit.*, p. 157.

qui utilisèrent, avant elle, les mêmes procédés que Miss Braddon permit à ses lecteurs de se familiariser avec cette littérature du sensationnel. Dans *Aurora Floyd*, le narrateur fait directement référence au personnage d'Arthur Pendennis qui tombe sous le charme d'une actrice, Miss Fotheringay, tout comme Archibald Floyd devient amoureux d'Eliza Prodger⁷¹⁶. Par conséquent, le flou suscité par une telle situation, c'est-à-dire le mariage choquant qu'elle entraîne, disparaît un peu derrière l'aspect familial de la chose, sorte de procédé romanesque déjà employé par William Thackeray, bien avant Miss Braddon, dans son roman *Pendennis*, publié entre 1848 et 1850. Le but serait donc de domestiquer le flou, de le rendre familier et quotidien, de s'en accommoder car il est impossible de le faire disparaître entièrement.

La persistance du flou est une des caractéristiques du « sensation novel ». Les mystères demeurent parfois entiers et les questions sont sans réponses. Certains aspects de l'histoire sont, certes, révélés au lecteur, mais restent cachés pour les personnages comme dans *John Marchmont's Legacy*, où le sort final de Paul est ambigu, mort pour certains, en fuite ou tout simplement disparu pour d'autres. Le secret d'Olivia, ainsi que sa participation active à ce complot, sont dissimulés aux villageois qui pensent qu'elle est l'héroïne qui a déjoué les plans du scélérat. Cette permanence du flou, sous une forme ou une autre, correspond de toute évidence à une caractéristique de la période pendant laquelle ces romans furent écrits et publiés. En effet, la fin des années 1850 fut profondément marquée par l'actualité criminelle des procès à sensation et les sentiments d'ambiguïté qu'ils provoquèrent. Le procès éclair de Madeleine Smith en 1857 se termina par un acquittement, faute de preuves⁷¹⁷. L'accusée ne fut pas suffisamment considérée comme innocente pour être acquittée, ni complètement coupable pour être condamnée. Comme le dit Douglas Macgowan, cette affaire symbolise une époque où les certitudes furent ébranlées et où l'idéologie de la respectabilité se fissura :

The *not proven* verdict often carries a stigma, however, as it not only indicates that the prosecution failed to prove its case but also states that the defense failed to convince the jury of the defendant's innocence⁷¹⁸.

⁷¹⁶ « It was a repetition of the old story. It was Arthur Pendennis at the little Chatteris theater bewitched and bewildered by Miss Fotheringay all over again », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 13.

⁷¹⁷ C'est une impression similaire qui domina le procès du Docteur Palmer à peu près à la même période, dans la mesure où, même s'il fut condamné, sa culpabilité ne fut jamais véritablement attestée.

⁷¹⁸ Douglas Macgowan. *Murder in Victorian Scotland: The Trial of Madelaine Smith*. Wesport, Connecticut, Londres : Praeger, 1999, p. i.

Une part de flou et de doute subsista dans l'esprit des jurés, tout comme dans l'esprit du lecteur face aux héroïnes braddonniennes : entre criminelles et victimes, ces protagonistes sont à l'image des femmes réellement présentes sur le banc des accusés, qui troublèrent fortement l'opinion publique victorienne.

Si le flou persiste dans ces romans eux-mêmes profondément ambivalents, c'est aussi par la coexistence d'éléments radicaux et traditionnels. A la fois contestataires par l'aspect controversé de ses héroïnes, mais aussi conventionnels, les récits braddonniens sont toujours doubles. Le « dialogisme » bakhtinien est au cœur de l'écriture sensationnaliste dans la mesure où deux lectures possibles, complémentaires et non exclusives, semblent cohabiter : une conservatrice qui prônerait le retour à l'ordre, une autre plus subversive, celle qui fut tant fustigée et refusée par les critiques. L'ambivalence des textes de Miss Braddon serait alors le moyen littéraire trouvé à l'époque pour maintenir la tension et le dialogue entre ces deux versions du monde et de la nature humaine. Il serait, en définitive, toujours impossible de trancher complètement pour l'une ou pour l'autre. Le roman à sensation ne pointerait-il pas du doigt l'idée très victorienne qu'aucune connaissance n'est ni certaine et ni éternelle ? Cette tension de l'entre-deux se retrouve également entre les différents types de publication car les textes des feuilletons et ceux des romans en trois volumes ne sont pas entièrement identiques. Certains passages de *Lady Audley's Secret* paru en épisodes furent supprimés dans la version éditée par Tinsley Borthers en 1862. A l'inverse, plusieurs extraits du roman-feuilleton *The Doctor's Wife*, furent rajoutés pour la publication en trois volumes⁷¹⁹. En devant tenir compte dès le départ, d'un lectorat aux attentes légèrement divergentes, certains lisant le roman de manière fractionnée ou en volume, l'auteur de romans à sensation qu'était Miss Braddon se retrouvait face à un dilemme, dont le symptôme textuel n'est autre que l'ambivalence des récits. En effet, le public visé était différent : d'un côté la bourgeoisie aisée, fervente assidue des bibliothèques de prêt qui fournissaient ces formats en trois volumes ; de l'autre les consommateurs des romans-feuilletons appartenant à une catégorie plus vaste mais sans caractéristique commune⁷²⁰. L'aspect hybride du « sensation novel » pourrait donc résulter d'une incapacité à se situer clairement sur le marché littéraire, car un choix définitif impliquerait un prix à payer trop lourd, c'est-à-dire une aliénation d'une trop grande partie du lectorat.

⁷¹⁹ Voir à ce sujet M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, « Explanatory Notes », p. 405-431.

⁷²⁰ « [...] classlessness », Norman Feltes, *op. cit.*, p. 27.

Comment ne pas penser aussi à l'aspect double de la vie privée de Miss Braddon elle-même ? Elle fut, en effet, pendant de nombreuses années, une femme de lettres respectée, mais aussi la prétendue Mrs Maxwell. Cette dualité personnelle n'a-t-elle pas rejailli, d'une manière ou d'une autre, à la surface du texte, dans cette cohabitation d'éléments subversifs et conservateurs ? Ainsi, le foyer braddonien est restauré en fin de roman, mais après avoir été fortement mis en danger. De plus, son aspect oppressant et étouffant n'est jamais véritablement oublié, comme s'il existait une tension entre l'aspect sacré de la sphère privée et sa dimension réductrice. Entre refus d'un certain passéisme et peur d'un changement radical, le récit sensationnaliste est plongé en pleine période de doute et de transition :

In the sensation fiction of the sixties the happy ending of marriage and an integrated social life and/or the final triumph of bourgeois virtue remained a possibility. It was regularly pulled out of the top hat. In order to reassure readers whose moral universe and social convictions other aspects of the sensation plot so effectively disturbed⁷²¹.

Il s'agit donc peut-être plus de rassurer les lecteurs fortement éprouvés par toutes ces émotions fortes et ces péripéties.

Une dernière preuve supplémentaire du flou braddonien se trouve finalement dans la diversité des réceptions critiques suscitées par ces romans. Des avis divergents et des interprétations parfois contradictoires se sont affrontés, phénomène qui fut aussi observé lors de la publication de *The Origin of Species* (1859) de Charles Darwin. Cet ouvrage très controversé avait donné lieu à des théories différentes et des points de vue opposés. La littérature sensationnaliste, qui, en son temps, troubla profondément le public, n'a pas épargné le lectorat moderne des XX^e et XXI^e siècles. Ainsi, aujourd'hui encore, ce qui frappe à l'étude des romans à sensation de Miss Braddon, c'est la cohabitation d'avis critiques très divers, comme dans l'ouvrage collectif déjà cité en introduction, *Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in Context*⁷²². Les auteurs des différents articles sont très partagés, entre ceux qui y voient une lecture conservatrice de l'idéologie victorienne et ceux qui interprètent les récits comme des appels au changement. Force est de constater que cette opposition est la même que celle qui anima les débats critiques des années 1860 entre les opposants aux romans à sensation, qui les condamnaient comme un genre menaçant l'ordre social et moral, et ceux qui prônaient la supériorité du « sensation novel » pour son image enfin réaliste de la nature humaine face aux épreuves de la vie. C'était l'avis formulé par Justin Mc Carthy lorsqu'il se félicitait du courage des auteurs sensationnalistes qui se révoltaient :

⁷²¹ Lyn Pykett, *The Sensation Novel*, op. cit., p. 71.

⁷²² Voir note 21, p. 15.

[...] against the tacit agreement by which fiction in our day is expected to ignore all the perplexities, dangers, and sufferings springing from the relations between man and woman. [...] we feel thankful to the novelist who has the courage to approach some of the great problems of existence, and to show us human creatures as we know them around us, tried by the old passions and quivering with the old pains⁷²³.

Face à l'ignorance romanesque qui évitait tous les sujets douloureux ou les tabous, se dressait un écrivain d'un type nouveau qui s'attaquait enfin à des problèmes existentiels proches des intérêts du lectorat.

Les récits de Miss Braddon ne seraient-ils pas des avertissements au lecteur sur le caractère inévitable du flou dans toute société qui progresse ? Il faut rappeler que l'Angleterre des années 1850-1860 était un monde en pleine phase d'adaptation aux changements dus à la révolution industrielle, à l'urbanisation et aux progrès techniques. En effet, les années 1830-1890 sont décrites par beaucoup comme une époque de changement⁷²⁴ à tous niveaux : scientifique, religieux ou politique avec les réformes électorales successives de 1832, 1867 et 1884, marquant le transfert d'une partie du pouvoir politique de l'aristocratie vers les classes moyennes ; mais aussi socio-économique, car la révolution industrielle et l'instauration du libre-échange, par l'abrogation des fameuses *Corn Laws* en 1846, rendirent l'ascension sociale possible. Ainsi, face à ces nombreux bouleversements, le flou et le doute prédominaient dans la vie de bon nombre de Victoriens pour lesquels les anciennes valeurs et certitudes furent fortement remises en question. D'une certaine manière, la peur de l'avenir et l'incertitude temporelle des romans sensationnalistes braddonniens mettent en lumière l'absence de certitudes qui domina le milieu du XIX^e siècle. Littérature de l'entre-deux, de la transition⁷²⁵ pour reprendre les termes d'Elaine Showalter, les récits de Miss Braddon témoignent de cette phase de changement et constituent une passerelle entre les mondes des XIX^e et XX^e siècles⁷²⁶. C'est peut-être la raison pour laquelle les romans sont jalonnés de scènes se déroulant au crépuscule, moment incertain où la clarté rougeoyante du soleil couchant fait place à l'obscurité de la nuit, en attendant le retour d'une nouvelle

⁷²³ Justin Mc Carthy, *op. cit.*, p. 49.

⁷²⁴ « [...] we are living in an age of transition », Sir Henry Holland, « in an age of doubt » in Walter E. Houghton, *op. cit.*, p. 10. « [...] time of great social mobility », Lyn Pykett, *The sensation Novel, op. cit.*, p.10.

⁷²⁵ « [...] a transitional literature », Elaine Showalter. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, New Jersey : Princeton university Press, 1977, p. 28.

⁷²⁶ « I shall also want to demonstrate the key role played by sensational newspapers and sensational novels in effecting the transition from the nineteenth to the twentieth centuries », Thomas Boyle, *Black Swine, op. cit.*, p. 115.

luminosité, celle de l'aube. Tout semble, à cet instant précis, plongé dans le flou, un peu à l'image du « sensation novel » qui marqua profondément les esprits, entraînant ses lecteurs dans une brève période d'effervescence, avant de s'immerger de nouveau dans la vie quotidienne.

C'est une époque que les Victoriens eux-mêmes percevaient comme instable, si l'on en croit des opinions comme celle de David Masson en novembre 1859. Il utilisait des images de stabilité et de sécurité qui étaient cependant contrebalancées par un sentiment d'insécurité et d'instabilité. Il qualifiait les années 1848-1859 de nouvelle période de guerre et de bouleversements, qui menaçaient de s'étendre à toute l'Europe en raison des projets d'invasion de Napoléon III⁷²⁷. L'Angleterre était dépeinte comme un pays en proie à une agitation intérieure du fait des débats sur l'extension du droit de vote. Cet article témoignait donc du trouble politique de la fin des années 1850 et du début des années 1860. Selon Patricia Thomson, la décennie 1860 fut marquée par une profonde incertitude morale : « Victorian moral standards were shifting uneasily in their moorings and all sense of security was gone »⁷²⁸. Et même si une certaine stabilité régnait dans le monde agricole notamment, de nombreuses questions et incertitudes étaient latentes. Le scepticisme religieux prit de l'ampleur après la publication de *The Origin of Species* de Charles Darwin en 1859 et celle de l'ouvrage collectif *Essays and Reviews* en 1860. Ces textes contribuèrent à fortement mettre en doute l'interprétation littérale de la Bible. Cette phase de doute serait alors une étape nécessaire dans un processus plus vaste de changement et d'évolution, au sein d'une société en pleine redéfinition, qui tentait de retrouver un ordre plus stable. Peut-être est-il possible d'analyser la persistance du flou braddonien comme une tentative de redonner cohérence à un monde qui en fut privé, de rendre des repères à un univers sans norme. Le lecteur serait amené à trouver, dans les romans à sensation de Miss Braddon, une réponse aux tentatives de l'époque de délimiter des normes sociales, d'en comprendre les éléments déviants⁷²⁹. La littérature sensationnaliste serait un moyen à part entière de réagir et de gérer les changements et les bouleversements constants de cette époque⁷³⁰. Il vaut mieux douter, pour

⁷²⁷ « [...] a new period of war and commotion [...] an epidemic of political irretability throughout Europe », David Masson. « Politics of the Present, Foreign and Domestic ». *Macmillan's Magazine*, vol. 1, novembre 1859, p. 1.

⁷²⁸ Patricia Thomson. *The Victorian Heroine: A Changing Ideal*. Londres : Oxford University Press, 1956, p. 164.

⁷²⁹ « [...] a response to contemporary attempts to map out forms of social plot, to make sense of deviant elements in society », Emma Liggins, *op. cit.*, p. 27.

⁷³⁰ « Victorian literature is a virtual catalogue of imaginative responses to a constant succession of shattering developments », Walter E. Houghton, *op. cit.*, p. 67.

tester ses opinions, plutôt que d'être vainement sûr de tout. La certitude est donc perçue comme une entrave à la croissance et l'évolution, comme si elle annulait la pensée et l'esprit critique. Elle serait statique, contrairement à l'incertitude qui « assure au cogito un mouvement perpétuel »⁷³¹. Dans des situations de doute profond face aux progrès de la science, les convictions s'étiolent. Néanmoins, c'est du flou que jaillit la clarté, du questionnement que proviennent les réponses, des secrets et des mystères que sortent les résolutions et les révélations. Il faut passer par l'épreuve du doute pour acquérir quelques certitudes. Certains sujets controversés ou choquants, comme l'adultère, la passion ou le désir, doivent être ainsi abordés pour révéler les angoisses de toute une société.

4.3 Le flou comme révélateur d'angoisses

C'est en ces termes que Winifred Hughes parle du « sensation novel » : « [...] a site of contested values and attitudes [...] its hallmark was the contest itself - the ongoing social and cultural construction - rather than any attempts at clear resolution »⁷³². Le récit sensationnaliste se ferait lieu d'affrontement, de contestation, plus que de résolution ou de clarification. Quelques nuances doivent, néanmoins, être apportées ici. Chez Miss Braddon, la stratégie du flou ne vise pas tant à contester entièrement un ordre établi qu'à révéler un certain nombre d'angoisses victoriennes. Tout comme le cliché photographique peut choquer, le roman à sensation « consiste moins à traumatiser qu'à révéler ce qui était si bien caché »⁷³³. La lecture permet d'atteindre une clarté relative. Un lien irréfutable existe entre ce type de récits du début des années 1860 et une rhétorique de l'angoisse⁷³⁴. En insistant sur les secrets, les ambiguïtés, les incertitudes, cette rhétorique met paradoxalement en lumière plusieurs aspects caractéristiques du milieu du XIX^e siècle. Les romans braddonniens parviendraient à refléter, à cristalliser et à extérioriser les angoisses d'une société qui vit ses valeurs de respectabilité, d'honnêteté et de chasteté bouleversées par de multiples changements⁷³⁵. C'est un peu comme si les peurs du lectorat face aux mutations sociales et

⁷³¹ Marco Belanger. *Le flou dans la bergerie. Essai sur la lucidité et l'incertitude*. Québec : Liber, 2002, p. 204.

⁷³² Winifred Hughes in Patrick Brantlinger, B.T. William, *op. cit.*, p. 267.

⁷³³ Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 57.

⁷³⁴ « [...] the rethoric of anxiety », Kate Flint, *op. cit.*, p. 277.

⁷³⁵ « [...] the anxiety of the middle-classes with the new economic ordering », Phillips Davis, *op. cit.*, p. 201.

morales se trouvaient canalisées dans un roman troublant, symbole d'une époque elle-même angoissée :

The sensation novel needs to be read as an important signifier of social change during the mid-Victorian period [...] [it] constituted an important response to the issues of the day, particularly anxieties surrounding shifting class identities, financial insecurity, the precarious social position of single women, sexuality, failed and illegal marriages, insanity and mental debilitation, fears of criminality, and perceptions that modernity itself was undermining domestic life [...] Sensation fiction became a symbol of an anxious age⁷³⁶.

Ce type de roman fut accusé d'être, par ses nombreux aspects subversifs, un instrument de propagation des peurs sociales : effacement des frontières entre les classes, instabilité économique, femmes fatales, bigames, folles ou criminelles, défiance des codes de conduite en société et remise en question de la sphère privée. Cependant, peut-être est-il possible de relire les récits sensationnalistes à la lumière de ces analyses, comme un moyen qui permettrait d'extérioriser ces peurs, de les contenir dans un espace romanesque restreint. Un peu comme si le roman tentait d'acquérir une dimension cathartique, en purgeant le lecteur de ses inquiétudes ou, du moins, en lui apprenant à les maîtriser, à les exprimer plutôt qu'à les dissimuler. Cette littérature n'apporte pas toutes les réponses, mais les récits étudiés ici tendent à une certaine clarté, une stabilité partielle en canalisant ces angoisses : le flou est circonscrit à l'intérieur de romans dont le dénouement vient affirmer ou renforcer des sentiments rassurants, à défaut d'être véritablement conventionnels. Il s'agit de retrouver un semblant d'ordre, une structure temporaire dans ce désordre apparent. Par conséquent, la technique sensationnaliste braddonienne semble utiliser le flou pour éclairer une société en pleine mutation, notamment à propos de son système matrimonial. Elle apporte ainsi un point de vue nouveau sur les inquiétudes concernant une institution sociale et familiale jugée incontestable jusqu'alors, le mariage.

4.3.1 Le mariage

Dans l'univers braddonien, les liens indissolubles du mariage sont très fréquemment mis à l'épreuve. Emma Liggins présente le « sensation novel » comme l'illustration des peurs sociales, signe troublant de son temps, car il se concentre tout particulièrement sur le crime et l'instabilité institutionnelle matrimoniale⁷³⁷. Les unions des protagonistes des romans sensationnalistes sont ébranlées par le secret qui s'immisce entre

⁷³⁶ Deborah Wynne, *The Sensation Novel*, *op. cit.*, p. 2, 3, 6.

⁷³⁷ « [...] the epitome of such ingrowing social fears, a disturbing sign of the times with its focus on the evil of crime and the instability of the marriage institution », Emma Liggins, *op. cit.*, p. 27.

les époux, venant progressivement menacer la clé de voûte de l'organisation sociale : au lieu de se confier à cœur ouvert, mari et femme ne se disent pas tout. Dans *Eleanor's Victory*, Eleanor, dès le départ, dissimule ses véritables intentions et les raisons légitimes qu'elle a de vouloir se rapprocher de Hazlewood à son futur époux qui, de son côté, lui cache une partie de son passé. De même, dans *Aurora Floyd*, l'héroïne se garde bien de révéler l'infâme secret de son premier mariage à celui qu'elle va épouser en secondes noces, John Mellish. Les révélations sont toujours repoussées à plus tard et les vérités ne sont jamais totalement avouées entre époux. Ainsi, dans *Lady Audley's Secret*, les paroles prononcées par Lucy Graham avant d'accepter Sir Audley en mariage, restent très énigmatiques⁷³⁸, même si elles comportent une part de vérité. Elles lèvent partiellement le voile sur le passé de cette gouvernante aux traits angéliques, mais les sentiments qu'elle éprouve pour l'aristocrate ne ressemblent guère à de l'amour. Dans *The Doctor's Wife*, Isabel garde pour elle ses pensées, ses rêves et ses sentiments sans les communiquer à George. Il n'existe, en effet, aucune confiance réciproque entre les époux. Les maris dressent d'amers constats lorsqu'ils se rendent compte qu'un secret les sépare de leur épouse, comme Gilbert Monckton dans *Eleanor's Victory*⁷³⁹. C'est dans *The Doctor's Wife* que se trouve l'exemple le plus poignant d'un échec matrimonial dû à une absence totale de communication : George et Isabel Gilbert n'ont absolument aucun point commun et ne se parlent quasiment pas durant la lune de miel. Ils ne se touchent pas et deviennent rapidement deux étrangers. La prise de conscience de cette absence de communication éloigne les époux, comme dans *Aurora Floyd* où Talbot rompt ses fiançailles avec Aurora car elle refuse de lui divulguer la vérité sur son passé⁷⁴⁰. Par conséquent toutes les inquiétudes concernant l'incompréhension entre les époux resurgissent.

De plus, cet idéal de transparence et de franchise semble rarement atteint par les couples braddonniens, puisque le secret s'insinue toujours à un moment ou un autre, causant l'échec du mariage, comme le remarque amèrement Gilbert Monckton⁷⁴¹. C'est pourquoi en parallèle de la thématique du secret apparaît le champ sémantique de la séparation. Dans

⁷³⁸ « Poverty, poverty, trials, vexations, humiliations, deprivations! [...] Do not ask too much of me, then. I cannot be disinterested; I cannot be blind to the advantages of such an alliance. I cannot, I cannot! », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 10, 11.

⁷³⁹ « There must be no secrets between you and me, Nelly », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 183.

⁷⁴⁰ « There must be no secret between my wife and me; and the day that a secret, or the shadow of one arises between us, must see us part for ever », M.E. Braddon, *AF*, *op. cit.*, p. 104.

⁷⁴¹ « I am afraid that there can be very little happiness in store for you and me if you begin your married life by keeping secrets from your husband », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 197.

Eleanor's Victory, le lien est même directement établi entre la séparation et le secret, responsable de cet éloignement⁷⁴². Les termes « breach », « gulf », « ravine » (EV, 190, 191, 203, 303), envahissent l'espace textuel, évoquant la séparation progressive entre les époux qui deviennent donc des étrangers, séparation symboliquement évoquée par le biais de la ponctuation⁷⁴³. En effet, le signe typographique qu'est le tiret marque le secret et remplace le mot non prononcé. Il témoigne de l'écart qui se creuse entre mari et femme. Le flou braddonien est donc utilisé comme un moyen d'apporter une certaine clarté sur les inquiétudes portant sur les problèmes d'entente au sein du couple. L'épouse devient une inconnue, une énigme au visage indéchiffrable⁷⁴⁴. Silences et éloignements sont les signes d'une totale incompréhension qui peut mener à d'épouvantables malentendus et avoir de désastreuses conséquences sur la vie quotidienne.

C'est cette image brouillée de l'institution matrimoniale qui permet paradoxalement de jeter une certaine lumière sur les angoisses de l'époque à propos du mariage, craintes qui transparaisaient déjà dans des articles portant justement sur les romans à sensation⁷⁴⁵. Si les liens sacrés du mariage, précédemment évoqué comme la clé de voûte de l'organisation sociale victorienne, sont en effet menacés dans les récits sensationnalistes braddonniens, c'est aussi pour mettre à jour le profond flou légal qui régnait alors, en particulier en matière de divorce. Il faut remarquer que, dans ce même volume de la revue *Westminster Review* cité à l'instant, on ne comptait pas moins de trois articles sur le divorce, dont un intitulé « Commentaries on the Law of Marriage and Divorce, and Evidence in Matrimonial Suits » de Joel Prentiss⁷⁴⁶. Face à l'incertitude juridique dominante de la fin des années 1850 et du début des années 1860, se dressait un besoin vital d'informations et de précisions. Jeanne Fahnestock démontre comment le flou légal créé par des situations de bigamies correspondait peut-être à une déception, une désillusion face à cette institution chancelante,

⁷⁴² « Estranged from her husband by the secret of her life », *ibid.*, p. 229.

⁷⁴³ « If you can trust me Talbot; if you can believe that this secret is not utterly shameful – », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 104.

⁷⁴⁴ « A hundred changes of expression, all equally mysterious to him, had converted the face he loved into a wearisome and incomprehensible enigma, which it was the torment of his life to endeavour vainly and hopelessly to guess », M.E. Braddon, *EV, op. cit.*, p. 244.

⁷⁴⁵ « The institution of marriage might almost seem to be [...] just now upon its trial », Justin Mc Carthy, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁴⁶ Joel Prentiss. « Commentaries on the Law of Marriage and Divorce, and Evidence in Matrimonial Suits ». *Westminster Review*. Londres : Trübner & Co., vol. 82, juillet 1864.

ébranlée par de récentes réformes⁷⁴⁷. En effet, suite à la loi sur le divorce de 1857, le *Divorce and Matrimonial Causes Act*, beaucoup de Victoriens eurent le sentiment qu'un lien qu'on pensait inaliénable, avait été rompu. Votée dans un contexte de réforme du régime matrimonial, cette disposition relança le débat entre les partisans et les opposants du divorce⁷⁴⁸. Selon ceux-ci, le divorce détruirait l'aspect sacré du mariage en donnant toute satisfaction aux instincts bestiaux des individus pouvant désormais changer de partenaire et laisser libre cours à leur sexualité. Ce qui troubla particulièrement les individus fut le transfert de ces affaires matrimoniales d'un tribunal religieux vers un tribunal laïc, c'est-à-dire vers des juridictions spéciales, en l'occurrence les *Divorce Courts*. Devenu légèrement moins onéreux, le divorce était relativement plus accessible, même si ce droit restait encore hors de portée d'une grande majorité de Victoriens à l'image des classes laborieuses. Cependant, une séparation définitive était rendue possible pour une petite minorité d'hommes et de femmes du fait des dispositions légales de ce texte. En rendant le divorce possible et envisageable, une telle loi troubla l'opinion publique, reconnaissant légalement pour la première fois le caractère parfois peu idyllique de certaines unions, voire l'échec total du mariage.

C'est dans *Aurora Floyd* que le lecteur attentif peut retrouver plusieurs allusions à cette nouvelle possibilité légale de se séparer de son conjoint. La première référence⁷⁴⁹ est quelque peu anachronique car, à l'époque de l'action, le 15 septembre 1857, les nouveaux tribunaux n'étaient pas encore entrés en vigueur, le texte n'ayant reçu l'assentiment royal que le 28 août 1857⁷⁵⁰, c'est-à-dire précisément le mois où Aurora revient en Angleterre, elle qui est assez riche pour pouvoir accéder à ce droit⁷⁵¹. La nouvelle loi fit considérablement augmenter le nombre de motifs légaux pour obtenir le divorce, en entérinant une fois de plus un « double critère » : les conditions de demande et d'obtention d'une totale séparation n'étaient pas les mêmes pour les femmes et pour les hommes qui devaient seulement prouver l'adultère de leur épouse. Celles-là avaient une tâche plus compliquée, devant apporter, en plus des preuves de l'adultère, des éléments justifiant des circonstances

⁷⁴⁷ « The bigamy fantasy per se may reflect a contemporary disillusionment with the institution of marriage and thus a fascination with escape », Jeanne Fahnestock, « Bigamy », *op. cit.*, p. 65.

⁷⁴⁸ William Gladstone, « The Bill for Divorce ». *The Quarterly Review*, vol. 102, juillet 1857, p. 286, in Lynda Nead, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁴⁹ « [...] but it would never be tarnished by an unworthy race, or dragged through the mire of a divorce court by a guilty woman », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 33.

⁷⁵⁰ Robert Dingley. « Mrs. Conyers's Secret: Decoding Sexuality in *Aurora Floyd* ». *The Victorian Newsletter*, vol. 95, printemps 1999, p. 16.

⁷⁵¹ « [...] she was rich enough to command its [law] utmost help », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 393.

aggravantes telles que la bigamie, la sodomie, la cruauté, la bestialité, l'abandon du domicile conjugal pendant plus de deux ans, le viol ou l'inceste⁷⁵². C'est encore dans *Aurora Floyd* que sont mentionnées ces raisons légales de demander le divorce, à savoir l'infidélité et la brutalité⁷⁵³, rappelées par Aurora elle-même quand elle raconte enfin sa triste histoire à Talbot Busltrode. L'échec total de certains mariages, étalé aux yeux de tous dans la presse, était bien visible dans les récits sensationnalistes braddonniens.

Les années 1860 furent marquées par une recrudescence du nombre de demandes en divorce, par des procès retentissant qui firent la une des journaux et où bon nombre de détails intimes et scandaleux étaient révélés par la lecture à haute voix de journaux intimes ou de lettres. Ces parutions rendaient désormais publique la fin d'un mythe, d'une institution jugée jusqu'alors sacrée, fondée sur un lien indissoluble. C'est en quelque sorte le procès du mariage⁷⁵⁴ qui s'ouvrait avec tous ces comptes-rendus d'audiences, ces rapports d'affaires de divorce et de procédures devant les tribunaux, lus par tous dans des articles plus ou moins longs parus fréquemment dans *The Times*. Dès 1857, année où la loi entra en vigueur, 253 demandes en divorce furent déposées devant la nouvelle juridiction présidée par Sir Cresswell Cresswell, dont 97 émanaient de femmes⁷⁵⁵. Les romans à sensation, en mettant sur le devant de la scène des femmes adultères ou bigames, des couples à la dérive, comme ceux qui jouaient le premier rôle dans les audiences publiques, catalysèrent et cristallisèrent les angoisses du public face au divorce et à la ruine sociale qu'il semblait annoncer. En dévoilant les inquiétudes de la société victorienne face à la remise en cause de l'idéologie patriarcale d'alors, le flou braddonien jeta une lumière supplémentaire sur ces angoisses, se faisant le reflet de ces frontières brisées, de ces illusions ébranlées, voire perdues, concernant l'aspect sacré et indissoluble du mariage.

Et pourtant, la présence du flou matrimonial dans l'univers sensationnaliste braddonien n'est pas tant une tentative subversive de renverser l'ordre social dominant qu'une manière de révéler la fragilité de l'édifice juridique et humain qu'était le mariage. C'est une façon de laisser s'exprimer des angoisses, parfois secrètes et silencieuses, suscitées par cette perte de stabilité. C'est dans cette perspective que l'on peut mieux comprendre

⁷⁵² Robert Dingley, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵³ « [...] brutality to me gave me the right to call upon the law to release me from him [...] from the man whose brutality and infidelity entitled me to be divorced from him », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 354, 355, 418.

⁷⁵⁴ « With the way prepared for it by the property and divorce agitations, it was in the '60's that the trial of the institution of marriage was really opened », Patricia Thomson, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁵⁵ Michael Diamond, *op. cit.*, p. 124.

l'omniprésence de la première personne du singulier, qui donne l'impression d'une voix authentique, plus proche du lectorat, ce que Lyn Pykett appelle « a woman-to-woman address »⁷⁵⁶. Cette manière familière, parfois complice, de s'adresser à la lectrice implicite, permet alors d'établir une communication, un échange de points de vue sur un sujet très controversé à l'époque, le mariage et les droits de l'épouse. Il faudrait plutôt parler d'absence de droits, car la femme victorienne, en se mariant, perdait toute identité légale, devenant la véritable propriété de son époux. La réforme du divorce remettait considérablement en cause cette notion fondamentale de femme-objet, en l'autorisant à en faire elle-même la demande, c'est-à-dire en lui reconnaissant enfin une réalité juridique. En effet, cette réforme avait mis en place non pas une simple séparation de corps, mais un divorce légal permettant de se remarier. Cette époque fut donc un moment de transition, témoignant du passage de l'union, où mari et femme ne faisaient plus qu'un en matière de droit, à une conception plus moderne du mariage reposant sur des identités distinctes⁷⁵⁷, prémices timides d'une autonomie personnelle, qui ne doit cependant pas cacher la réalité du statut inférieur de la femme victorienne. Cette idée d'une situation juridique transitoire à propos du mariage est énoncée par James Hammerton. Il évoque la coexistence de deux conceptions du régime matrimonial au milieu du XIX^e siècle :

Throughout the period, marriage remained a confused amalgam of inconsistent ideals, patriarchal authority and companionate marriage—each based on an illusory identity of incompatible interests⁷⁵⁸.

C'est donc bien une phase de flou qui dominait, où finalement aucun des deux schémas ne l'emportait sur l'autre. Un vide juridique s'était formé qu'il fallait combler. Il est alors maintenant plus aisé de comprendre la dimension hybride du « sensation novel », sorte de littérature de la transition, à même de refléter par sa dualité et son ambivalence, les angoisses d'une époque confrontée à de nombreux processus de redéfinition.

Ne serait-il pas possible, par conséquent, d'inscrire les récits sensationnalistes braddonniens dans la lignée d'autres textes fondamentaux bien plus sérieux qui visaient à dénoncer le mariage comme une forme d'esclavage social et économique de la femme ? Barbara Leigh Smith Bodichon (1827-1891) publia un pamphlet en 1854, intitulé *Brief Summary in Plain Language of the Most Important Laws concerning Women*, dans lequel elle

⁷⁵⁶ Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, op. cit., p. 108.

⁷⁵⁷ Penny Kane rappelle ainsi l'obligation du mari de subvenir aux besoins de sa femme divorcée. Penny Kane, op. cit., p. 111.

⁷⁵⁸ James A. Hammerton. « Victorian Marriage and the Law of Matrimonial Cruelty ». *Victorian Studies*, vol.33, hiver 1990, n°2, p. 292.

exposait les réalités juridiques des femmes mariées. Point de départ d'un combat pour la reconnaissance des droits de ces femmes à posséder leurs propres biens, ce document permit d'aboutir au vote, tardif certes, mais néanmoins révolutionnaire, du *Married Women's Property Act* en 1870. Avant ce texte, la femme mariée n'existait plus aux yeux de la loi, qui la considérait comme une mineure⁷⁵⁹, dépossédée de tous ses biens, propriétés et revenus non protégés par un contrat particulier.

Money earned by a married woman belongs absolutely to her husband; that and all sources of income, excepting those mentioned above, and included in the term personal property. And her receipt for the earnings is not legal. The husband can claim the money notwithstanding such payment. [...] A married woman cannot sue or be sued for contracts, nor can she enter into them except as the agent of her husband; that is to say, neither her word nor her deed is binding in law, and persons giving a wife credit have no remedy against her. [...] a wife cannot bring actions unless the husband's name is joined. As the wife is presumed to act under the command and control of her husband, she is excused from punishment for certain offences, such as theft, burglary, housebreaking, etc⁷⁶⁰.

Ce pamphlet eut le mérite de présenter de manière claire l'absence de statut de la femme mariée, sans aucun droit ni aucune existence légale, entièrement dépendante de son mari. Simple objet ou vulgaire monnaie d'échange dans un marché, l'épouse était assignée à résidence, exclue de la sphère publique, confinée dans un intérieur domestique idéalisé où elle se devait de jouer les rôles de procréatrice, d'éducatrice, d'hôtesse et de gestionnaire. Selon les lois et les mesures légales en vigueur entre 1850 et 1860, les femmes n'avaient ainsi pas le droit de vote. De plus, la plupart d'entre elles ne possédaient aucun contrôle sur leurs biens personnels, et étaient dépourvues d'existence légale reconnue. Face à des limites toujours aussi oppressantes, elles en étaient réduites à des méthodes désespérées⁷⁶¹ pour survivre ou se libérer du joug matrimonial. Peu osaient agir, et il n'est plus surprenant de voir les romans à sensation peuplés d'héroïnes qui, elles, n'hésitent pas à s'enfuir, à demander le divorce ou à se débarrasser du mari gênant.

Ainsi, bon nombre de romanciers, influencés par les débats d'idées de leur temps, prirent conscience du fait que les conceptions traditionnelles sur le mariage et les femmes devaient être revues, reconsidérées et redéfinies. Un des objectifs du flou braddonien est

⁷⁵⁹ « [...] the husband [...] stand in the same to her, as a father or guardian to an apprentice who is minor », Barbara Leigh Smith Bodichon. *Brief Summary in Plain Language of the Most Important Laws concerning Women*. 1854, in Alain Jumeau, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁶⁰ Barbara Leigh Smith Bodichon, *loc. cit.*

⁷⁶¹ « As long as legal remedies for marital unhappiness were few, tales of desperate remedies would never lack readers », Elaine Showalter, « Desperate Remedies », *op. cit.*, p. 5.

donc de mettre en lumière cette prise de conscience. Les thématiques de polymorphismes identitaires permettent de dénoncer l'hypocrisie des unions victoriennes, et surtout l'obligation des femmes de se conformer à cette hypocrisie, pour correspondre aux attentes des hommes et de leurs maris. Si Lady Audley vénère sa propre beauté, c'est qu'elle a appris dès son enfance que ce serait sa meilleure arme pour survivre et se trouver un mari. Loin des appels à la rébellion, les « sensation novels » écrits à cette époque comportent des aspects assez conventionnels et rassurants, mais il n'en reste pas moins vrai qu'ils éclairent un système juridique en pleine redéfinition, imparfait du fait de ses multiples dysfonctionnements et contradictions. Si l'on tient compte des paroles de Miss Braddon elle-même, à propos du XX^e siècle qu'elle considérait comme « l'âge d'or de la féminité »⁷⁶², ses récits prennent une dimension féminine, marqués par une constante préoccupation de la condition de ses concitoyennes et des limites qui leur étaient imposées.

Les décennies 1850 et 1860 furent en effet marquées par une profonde incertitude et par un climat général de mécontentement à propos des rôles des deux sexes, « une désintégration du mythe étroit et patriarcal de la femme au foyer »⁷⁶³, conduisant à une prise de conscience de l'existence morose des femmes et de leur profond ennui⁷⁶⁴. Dans *John Marchmont's Legacy*, Olivia Arundel ou encore Isabel Sleaford, dans *The Doctor's Wife*, se retrouvent confrontées à une vie stérile et sans projet (JML, 89). La thématique de l'ennui est commune à ces deux personnages et aux deux récits, jalonnées de références identiques au poème de Tennyson, « Mariana »⁷⁶⁵. Peu d'ouvertures existent pour ces femmes-là qui cherchent pourtant à échapper au désespoir et à l'insatisfaction qui les assaillent tout au long du roman. Les textes sensationnalistes jettent une lumière crue et peu flatteuse sur le mécontentement des femmes de la bourgeoisie ou de l'aristocratie, minées par un sentiment d'enfermement dans une vie bien inutile. Ainsi, la remarque faite par Talbot Busltrode, dans *Aurora Floyd*, souligne ironiquement le côté ennuyeux de la vie de Lucy :

Thank heaven, my poor little Lucy has never been forced into playing the heroine of a tragedy like this;
thank heaven, my poor little darling's life flows evenly and placidly in a smooth channel. (AF, 446)

⁷⁶² « [...] the 'Golden Age of Womanhood' », Robert Lee Wolff, *op. cit.*, p. 380.

⁷⁶³ Françoise Basch, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁶⁴ « [...] excruciating boredom », Penny Kane, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁶⁵ Titre du chapitre XI de *The Doctor's Wife* « 'she only said, "my life is weary !'" ». Titre du chapitre VIII de *John Marchmont's Legacy* « My life is cold, and dark, and dreary ». Voir aussi chapitre IX, vol. II, « Once more the gate behind me falls [...] dark and cold and dreary [...] the dull monotony of her life [...] when the dulness of her life had grown day by day more oppressive », M.E. Braddon, *TDW*, *op. cit.*, p. 231, 232, 235.

L'aspect tragique de la condition féminine est peut-être bien de devoir être enfermée, sans possibilité de développer des talents ou d'exprimer des sentiments, emprisonnée dans une cage dorée, mais sans nourriture pour vivre et s'épanouir. Certes, la figure centrale de la rébellion à l'autorité paternelle, Aurora, est domptée, mais le récit reste marqué par la prise de conscience des limites auxquelles les personnes de son sexe et de son rang sont assujetties, surtout en matière financière. De ce fait, l'héroïne s'insurge contre les conventions sociales qui imposent un immobilisme aux figures féminines :

What is the use of this big world, if we are to stop for ever in one place, chained to one set of ideas, fettered to one narrow circle of people, seeing and hearing of the persons we hate for ever and ever, and unable to get away from the odious sound of their name? I should like to turn female missionary, and go the centre of Africa with Dr Livingstone and his family; and I would go if it wasn't for papa. (AF, 53)

C'est ce lien parental qui la retient, qui l'enchaîne à une vie cloisonnée, à la merci de séduisants charlatans. Aurora revendique une certaine liberté d'action et insiste pour pouvoir dépenser son argent à sa guise sans avoir de comptes à rendre ni à son père, ni à son mari. Elle réclame, en quelque sorte, une certaine indépendance en refusant d'être la propriété de son époux. Lorsque Archibald Floyd est réticent à lui donner les 2000 livres qu'elle réclame sans l'avis de John, il insiste sur le fait légal que le contrat de mariage passé avant leur union ne lui donne finalement pas l'autonomie financière escomptée et réclamée (AF, 227). C'est une illusion d'autonomie qui est offerte aux personnages féminins comme Isabel Gilbert, dans *The Doctor's Wife*, emprisonnée dans une vie qui, au lieu de la sortir de son ennui en lui donnant des tâches à accomplir, ne fait que l'enfermer un peu plus dans l'inactivité, la précipitant vers des lectures malsaines pour combler le vide d'une existence ennuyeuse⁷⁶⁶. La rhétorique du flou qui structure les romans à sensation de Miss Braddon met donc en lumière cette prise de conscience des problèmes liés à la condition des femmes de son temps. Le mariage était considéré comme une phase de transition, marquée par des changements d'identité cruciaux. Dans un premier temps, nous avons tenté de démontrer que l'identité féminine était marquée par le mystère, tactique adoptée par les protagonistes pour dissimuler leurs vrais sentiments, sujets tabous à l'époque. Mais le flou serait aussi une manière de faire entendre d'autres inquiétudes passées sous silence, notamment en matière d'identité.

⁷⁶⁶ « [...] reading novels all day long [...] she was content with a life in which she had ample leisure to dream of a different existence », *ibid.*, p. 117, 118.

4.3.2 La redéfinition identitaire

Reading fiction, an activity which combined flexing the imagination with anticipating and reacting to the dynamics of a range of narratives, was a vicarious means of inhabiting other lives, and, potentially, changing one's own⁷⁶⁷.

Les liens entre lecture et identité sont très forts, car lire permettrait de vivre d'autres vies par procuration et potentiellement de changer la sienne. La lecture braddonienne permettrait, avant toute chose, de prendre conscience de la condition des autres, avant même de penser à modifier quoi que ce soit. C'est pourquoi les récits sensationnalistes sont centrés sur la question de l'identité sociale et particulièrement de la peur de perdre celle-ci⁷⁶⁸, à l'image de Lady Audley, prête à utiliser tous les moyens à sa disposition pour conserver son statut d'épouse d'aristocrate. Jonathan Loesberg explique que, en raison du brouillage des classes sociales⁷⁶⁹, la fin des années 1850 et le début des années 1860 furent marquées par la crainte d'une perte générale d'identité. Cette angoisse est mise à jour dans les romans à sensation où les problèmes d'identification sont nombreux. A l'époque, les sciences en vogue telles que la physiognomonie et la phrénologie avaient vainement tenté d'élaborer des schémas de reconnaissances stables et infaillibles. Le concept d'identité immuable fut aussi fortement remis en question par les nouvelles théories, énoncées notamment par Charles Darwin : la vie était alors présentée comme un état de changement permanent où rien ne perdurait.⁷⁷⁰ Dans un monde fondé de plus en plus sur des incertitudes catégorielles⁷⁷¹ issues des principes darwiniens, les Victoriens furent confrontés au brouillage des limites, à une

⁷⁶⁷ Kate Flint in David Deirdre (ed), *op. cit.*, p. 34.

⁷⁶⁸ « The continuing Victorian obsession with the detection of crime is also connected to deeply rooted anxieties about identity in a modern urban society », Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson, op. cit.*, p. 239.

⁷⁶⁹ « [...] a fear of a general loss of identity as a result of the merging of classes- a fear that was commonly expressed in the debate over social and parliamentary reform in the late 1850s and 1860s », Jonathan Loesberg, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁷⁰ Dans *The Origin of Species*, la multiplicité identitaire basée sur la transformation et refusant l'univoque l'emporte. Selon Gillian Beer, ces idées novatrices et controversées ont eu un impact sur leur temps, et en particulier sur la littérature, dans sa présentation dorénavant différente de l'identité humaine, non plus inerte et parfaite, mais en constante évolution, en mouvement perpétuel : « Instead of fixed and perfect species, it [evolutionary theory] showed forms in flux, and the earth in constant motion [...] This consciousness of the fluent, of the physical world as endless onward process, extended to an often pained awareness of human beings as slight elements within unstoppable motion and transformation », Gillian Beer. *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. Londres, Boston, Melbourne et Henley : Routledge & Kegan Paul, 1983, p.127.

⁷⁷¹ « [...] a dilemma of drawing boundaries [...] a focus on the unreliability of rigid lines of difference [...] categorical uncertainty », Susan David Bernstein, « Ape Anxiety », *op. cit.*, p. 251, 252.

atténuation des différences, à une difficulté constante à fixer des frontières précises. Les identités, dont les facteurs constitutifs sont, en quelque sorte, le flou et l'instabilité, étaient alors perçues comme des états transitoires ancrés dans un processus de redéfinition.

4.3.2.1 Redéfinition et identité féminine

Cette question est centrale dans les romans de Miss Braddon, qui ont pour but de dévoiler les angoisses et les inquiétudes latentes face à l'hypocrisie de la société victorienne. L'identité des protagonistes sensationnalistes est non seulement instable, mais impossible à fixer, dans un état de changement permanent⁷⁷², et ce grâce à l'utilisation récurrente d'une multitude de points de vue contradictoires sur un seul personnage. Le flou identitaire braddonien serait alors une façon de mettre à jour l'illusion sociale, dénonçant l'identité comme une façade trompeuse⁷⁷³, un faux-semblant où l'idéal ne serait qu'un mensonge. Comme le rappelle Laurence Talairach-Vielmas :

Le texte marque aussi la fissure qui se creuse de manière obsessionnelle au 19^{ème} siècle entre l'être et le paraître, et fait de la femme une construction artificielle dans une société culturellement et idéologiquement théâtrale⁷⁷⁴.

C'est dans *Aurora Floyd* que le théâtre constitue la toile de fond de l'action. L'actrice Eliza Prodder, future Mrs Floyd, a, dès le départ, une double identité : son nom civil 'Miss Eliza Prodder' et son nom de scène, 'Miss Eliza Percival', signe supplémentaire d'une « féminité polymorphe »⁷⁷⁵. L'hybridité des personnages tels qu'Aurora⁷⁷⁶ met en exergue une vision de l'identité féminine perçue telle une superposition de masques et de fards. Pour découvrir l'envers du décor, il faut ôter ces masques, mais ne reste alors qu'un artifice. La nature féminine est révélée comme le produit d'une éducation, sorte de conditionnement économique et socioculturel⁷⁷⁷. Si Miss Braddon fut souvent accusée de rendre le vice

⁷⁷² « [...] to keep the heroines's meaning and significance in a state of flux », Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁷³ « [...] deceptive facades », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁷⁴ Laurence Talairach-Vielmas, *Le Secret et le Corps*, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁷⁵ Laurence Talairach-Vielmas, « Aux marches du théâtre », *op. cit.*, p. 146.

⁷⁷⁶ Aurora est en effet l'enfant d'un mariage entre membres de classes sociales différentes. Son père appartenait à la haute bourgeoisie, tandis que sa mère, actrice, faisait partie de la classe ouvrière.

⁷⁷⁷ « What is now called the nature of women is an eminently artificial thing—the result of forced repression in some directions, unnatural stimulation in others », John Stuart Mill. *The Subjection of Women*. 1869. New York : Dover Publications, Inc, 1997. p. 54. En effet, l'ouvrage de John Stuart Mill (1806-1873) fut écrit au début des années 1860, en 1861.

attractif, il semblerait plus approprié d'interpréter son utilisation du flou (identitaire, moral ou social) comme une manière de dévoiler les inquiétudes face cette hypocrisie sociale ambiante dans un monde où les apparences étaient reines, où l'idéal n'était qu'une façade, et où la distinction entre l'ange féminin et la criminelle n'existait plus. Lorsque illusion et réalité se confondent, le flou s'installe et l'angoisse terrifiante surgit.

Cette phase de flou et de redéfinition de l'identité féminine est à appréhender comme une manière de franchir les barrières d'un espace clos qu'il faut renégocier⁷⁷⁸. Il est ici intéressant d'établir un parallèle entre la réception critique des « sensation novels » de Miss Braddon et celle d'un ouvrage beaucoup plus respectable, à savoir le poème de John Ruskin « Of Queens' Gardens », publié un peu plus tard dans le recueil *Sesame and Lilies* en 1865. Certains critiques, en effet, mirent en doute la respectabilité de cette œuvre poétique. Ils la trouvaient particulièrement subversive, la voyant comme une attaque à l'encontre des valeurs traditionnelles⁷⁷⁹ : Ruskin y prônait une extension du rôle et de l'influence des femmes au-delà de la sphère domestique. Les romans sensationnalistes braddonniens se faisaient l'écho de ce que recommandait Ruskin : prendre une place plus active, et donc plus critique dans l'espace public, franchir les frontières jugées infranchissables. Dans l'inversion des rôles entre hommes et femmes, déjà évoquée précédemment, ne se trouve finalement pas un désir immoral de voir les femmes supplanter les hommes, mais plus une volonté d'éclairer ces notions de sphères et d'ouvrir, dans une certaine mesure, certains domaines exclusivement masculins aux femmes ou exclusivement féminins aux hommes. Pour un auteur qui savait aussi bien parler des deux mondes, il n'y aurait là rien de surprenant. Qui dit franchissement de frontières, dit aussi processus de redéfinition. La stratégie braddonnienne du flou s'inscrirait donc dans un débat qui prit de l'ampleur dès 1860, sur la question de la féminité⁷⁸⁰, sujet crucial à l'époque victorienne. Certaines attitudes ne correspondaient plus à la norme féminine, faisant naître bon nombre d'angoisses comme celles exprimées dans toute une série d'articles, dont le principal « The Girl of the Period » de Eliza Lynn Linton (1868) semble le mieux résumer les inquiétudes partagées par de

⁷⁷⁸ « They [sensation novels] reproduce, rework and negotiate – or afford their readers an opportunity to negotiate – the contemporary discourses on woman », Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, op. cit., p. 10.

⁷⁷⁹ « [...] a potentially subversive force in the culture which imagined her [...] an angry attack on traditional values », Elizabeth K. Helsinger, Robin Lauterbach Sheets, William Veeder. *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, volume 1 : Defining Voices, 1989, p. 78, 96.

⁷⁸⁰ « The Sensation novel was both a response and a part of this discourse on modern femininity ». Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, op. cit., p. 21.

nombreux Victoriens. Selon son auteur, les années 1860 seraient marquées par un déclin des valeurs morales et sociales, principalement dû à l'apparition de comportements féminins peu respectables, comme celui de se teindre les cheveux.

Les romans de Miss Braddon s'intègrent ainsi dans un vaste processus de redéfinition du statut (social, familial et humain) de la femme dans la société de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il s'agit de trouver les moyens littéraires de faire participer les lecteurs à cette redéfinition du rôle et de la place de la femme, ébranlés dans la société victorienne⁷⁸¹. C'est par le biais de ces récits que le lectorat aurait donc la possibilité de prendre part à ce changement. Les bouleversements industriels touchèrent l'idéal féminin traditionnel qui se heurtait à une réalité socioéconomique différente. Ces romans soulignent les failles du discours patriarcal, à savoir les contradictions qui existaient entre, d'une part, l'idéal féminin angélique et domestique, et d'autre part, la réalité de l'expérience féminine et du mariage. Les Victoriennes étaient tiraillées entre cet idéal qui les cantonnait à la place de l'Ange au Foyer, d'épouse fidèle et de mère dévouée, et les conditions économiques qui les obligeaient à sortir de ce foyer pour gagner leur vie. La révolution industrielle commencée à la fin du XVIII^e siècle avait amené de nombreuses femmes issues des campagnes à travailler en ville. Ce travail avait remis en question la notion de passivité féminine prônée par la bourgeoisie. C'est pourquoi, la conception de la femme, entièrement soumise à son mari, n'allait plus d'elle-même et se heurtait à des réalités sociales bien différentes où les épouses et mères revendiquaient le droit de quitter cette sphère domestique. C'est en effet bien cette image d'une féminité inactive qui est ridiculisé par le biais du personnage de Laura Mason dans *Eleanor's Victory* (EV, 111), car elle n'aboutit qu'à une situation de dépendance extrême, de vulnérabilité, et à des comportements irréfléchis et irresponsables de la part de celles qui avaient entre les mains une bonne partie de l'éducation des enfants. La stratégie de Miss Braddon pourrait donc être, en privilégiant secrets et incertitudes chez ses héroïnes, de refléter ce flou légal et identitaire, cette phase de redéfinition de l'identité féminine.

En outre, un grand nombre d'articles et d'essais (légaux, médicaux ou moraux) tentaient de contrôler le discours idéologique en critiquant toute déviation. Ainsi, la femme,

⁷⁸¹ C'est un trait commun à d'autres femmes écrivains qui a été présenté par Gilbert et Gubar dans l'introduction de *The Madwoman* : « a common female impulse to struggle from social and literary confinement through strategic redefinitions of self, art and society », Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *op. cit.*, p. xii.

et notamment la prostituée, était rendue responsable du déclin de la société⁷⁸². Les protagonistes braddonniennes seraient, une fois encore, des êtres de l'entre-deux, figures de transition entre l'image idéalisée de leur sexe et la représentation des expériences réelles des Victoriennes⁷⁸³. Les personnages féminins de ces romans sont, de ce fait, caractérisés par l'incertitude, à mi-chemin entre le mal et de l'innocence, le vice et la vertu, l'ange et le démon. Dans *Aurora Floyd*, cette ambivalence trouve une illustration dans le regard de Talbot Bulstrode qui hésite entre Lucy, épouse modèle, et Aurora, belle criminelle. Ce brouillage des catégories délimitant respectabilité et criminalité vient en fait souligner les difficultés de l'époque à effectuer ce passage de l'ange à l'être humain. La mise en scène des héroïnes est marquée par l'ambiguïté : ce sont des êtres fragmentés, à la fois respectables et peu recommandables. Par exemple, l'identité de Lady Audley semble longtemps insaisissable puisque Lucy n'est ni complètement innocente, ni entièrement mauvaise. En fin de récit, le lecteur pense l'avoir clairement identifiée en tant que Helen Talboys, alias Lady Audley. Or, dans la maison de santé belge où les miroirs se multiplient, c'est un moi fragmenté et démultiplié qui est présenté, comme pour symboliser l'emprisonnement de la femme condamnée à des représentations figées, déformées par une imagination en priorité masculine, mais sans rapport avec la réalité.

Néanmoins, cette fragmentation ne visait pas simplement à dénoncer une subversion morale. Il s'agissait plutôt d'éclairer la diversité des points de vue de l'époque sur les femmes, et d'analyser le processus de déconstruction, voire de dislocation⁷⁸⁴ d'une vision unique de la féminité, au profit d'une image plus réaliste qui tiendrait enfin compte des différences entre les individus. La stratégie sensationnaliste de variation de focalisation s'employa donc à montrer les décalages et les tensions qui existaient entre plusieurs perspectives d'un même événement, ou d'un même personnage, pour mettre à jour les stratégies de pouvoir de l'idéologie victorienne. Il s'agissait de révéler les failles de ce discours masculin qui visait à positionner la féminité dans un lieu restreint, à la circonscrire

⁷⁸² Dans *Prostitution, Considered in Its Moral, Social, and Sanitary Aspects, in London and Other Large Cities*, (1857), William Acton affirmait que la prostitution était comme une étape obligée, mais temporaire dans la vie d'une femme. In Sally Mitchell, *op. cit.*, p. 53- 54.

⁷⁸³ Sally Mitchell, dans *The Fallen Angel*, voit les années 1860 comme une période de confrontation entre l'idéal de la femme pure et la réalité des femmes qui se battaient pour devenir des êtres humains, au lieu d'être des anges : « [...] to become human beings instead of angels », *ibid.*, p. xiii. Cette même idée est énoncée par Virginia Morris : « Their women characters served, in other words, as transitional figures between the idealized view of their sex and the representation of the experiences women actually had », Virginia B. Morris, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁸⁴ « [...] the fragmentation of mid-Victorian conceptions of the feminine », Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, *op. cit.*, p. 33.

dans une fonction réduite, celle d'épouse et de mère. C'est cette infériorité qui transparait dans l'idéal féminin de George Gilbert dans *The Doctor's Wife* :

[...] some faultless young person [...] some neat-handed church-going damsel, with tripping feet and smoothly banded hair; some fair young sage, who had never been known to do a foolish act or say an idle word. (TDW, 59)

Ce portrait ridiculement idéalisé d'une jeune personne irréprochable, parfaite jusqu'au bout des ongles, bien peignée, ne prononçant jamais de paroles inutiles, révèle ironiquement la mascarade sociale victorienne. Le féminin était sacrifié au nom du conformisme⁷⁸⁵, la femme devenant un indéfini sans signe distinctif, comme l'indique la répétition anaphorique du mot « some ». Se révèlent alors les masques d'une identité imposée par les hommes. Si les protagonistes braddonniennes sont des monstres, parfois cachées derrière des figures angéliques, c'est pour éclairer les craintes masculines face à une nature féminine échappant à tout contrôle et éternellement mystérieuse. Ce sont les visions subjectives des personnages masculins qui les présentent comme des êtres incontrôlables et mortifères. Ces images font resurgir les notions enfouies de nature féminine satanique et tentatrice, traditionnellement imposées par l'homme au sexe faible. Dans *Eleanor's Victory*, l'essence même de la féminité n'est-elle pas, pour Gilbert Monckton, la trahison, la tricherie, la duperie, le mensonge⁷⁸⁶ ? Dans *Lady Audley's Secret*, Robert Audley se lance dans une diatribe féroce contre les filles à marier⁷⁸⁷. C'est en mettant l'accent sur de telles conceptions de la femme que le récit sensationnaliste braddonien fit transparaitre toutes les angoisses masculines latentes au milieu du XIX^e siècle, à propos de la féminité et de ses secrets. Il s'agit, par le biais du flou sous toutes ses formes, de révéler l'inquiétude perpétuelle que l'innocence ne soit en fait qu'un mensonge supplémentaire.

Cependant, la stratégie de Miss Braddon va plus loin, car elle visait à prouver que ces théories étaient en partie erronées, influencées par des préjugés sans fondement. Ainsi dans *Eleanor's Victory*, le narrateur laisse Mrs Lennards, la première fiancée de Gilbert Monckton,

⁷⁸⁵ « Secrete your Intellect, use common words, say what you are expected to say, and you shall be at peace » Walter Bagehot. *Works*, « The character of Sir Robert Peel », 1856, Morgan, Forrest (ed), 5 volumes, Hatford, Connecticut, in Walter E. Houghton, *op. cit.*, p. 128.

⁷⁸⁶ « And yet she was deceiving him. He knew that [...] He had been deceived before; grilled, hoodwinked, fooled, jilted and the traitress had smiled in his face, with the innocent smile of a guileless child. Eleanor was perhaps more skilled in treachery than the first traitress; but that was all [...] fooled and cheated many years ago in his early manhood; fooled and cheated to-day in his prime of life [...] the dupe of a false woman's specious pretences », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 284, 314.

⁷⁸⁷ « [...] the colossal bag of snakes », M.E. Braddon, *LAS*, *op. cit.*, p. 204.

celle qui l'aurait lâchement trahi, relater sa propre version des faits, puis il enchaîne sur la vision faussée qu'en a Gilbert Monckton :

He had been deceived, most cruelly, most unexpectedly, by a beautiful, childish creature, in whose innocence he had implicitly believed. He had been fooled and hoodwinked by a fair-haired angel whose candid azure blue eyes had seemed to beam upon him with all the brightness of truth [...] He had been deceived by one woman, ergo, all women were capable of deception. (EV, 349).

Dupé par une première femme, Gilbert ne peut donc bâtir sa vie que sur une logique pervertie par cette première histoire d'amour malheureuse. Mais, par le truchement de la focalisation interne, le narrateur insiste sur le décalage qui existe, par exemple, entre les doutes de Gilbert et la réalité de la nature d'Eleanor, son épouse. C'est par cet écart que le texte sensationnaliste dévoila les angoisses d'un monde masculin cherchant à imposer arbitrairement une identité à celles qui échappaient à leur contrôle. En décrivant les figures féminines telles des monstres ou des démons, Miss Braddon ne subvertit pas la morale, mais éclaira les fantasmes que les hommes projetaient sur des individus en quête d'autonomie et de liberté.

Si une identification unique est impossible dans les romans braddonniens, c'est pour montrer la nécessité d'une pluralité de points de vue sur la femme. Dans *Aurora Floyd*, l'héroïne est parfois vue successivement par un homme, Talbot Bulstrode, ou son mari, John Mellish, puis par le narrateur, permettant ainsi de souligner les divergences d'opinion entre ces différents acteurs du récit. Chez Miss Braddon, tout accès aux pensées des protagonistes, notamment féminines, sert avant tout à révéler la totale inadéquation entre un masque perçu par les autres ou imposé par la société, et la réalité des sentiments, des désirs et des passions éprouvés par ces créatures. Dans un monde en pleine mutation, le voile est levé sur des définitions sociales et littéraires qui volent en éclats. Les failles du discours patriarcal victorien sont mises à jour car il plaçait les femmes dans une position floue : entre un rôle actif de soutien et une situation passive de dépendance. Ce paradoxe fut suggéré dans le tableau de George Elgar Hick (1824-1914), exposé à l'Académie Royale des Arts de Londres en 1863 (Annexe M). Ce triptyque, intitulé *Woman's Mission. Guide to Childhood. Companion to Manhood. Comfort of Old Age* suggère cet entre-deux, ce flou identitaire, car la femme y est représentée à la fois comme auxiliaire d'un époux accablé, mais aussi dépendante et soumise⁷⁸⁸. L'idée d'une féminité ambiguë et incontrôlable effrayait dans la mesure où il était de plus en plus difficile de cerner qui était la femme victorienne traditionnellement assignée

⁷⁸⁸ Il est intéressant de noter ici au passage que ce deuxième volet a été choisi comme illustration de *John Marchmont's Legacy* dans la collection Oxford World's Classics.

à résidence dans son foyer. Miss Braddon s'intéressa également aux mutations qui touchaient la sphère masculine et les processus de redéfinitions des rôles masculins.

4.3.2.2 Identité masculine

Si l'instabilité et le flou touchent la féminité, ils n'épargnent pas non plus la masculinité et la notion de sexe, car, comme le rappelle une fois de plus Lyn Pykett, le milieu du XIX^e siècle fut marqué par un sentiment de panique à propos des catégories sexuelles désormais instables⁷⁸⁹. Le flou braddonien permet ainsi de refléter des angoisses en matière de sexualité, de distinctions sexuelles et sociales, puisque les personnages n'agissent ni selon leur sexe, ni selon leur rang⁷⁹⁰. Le protagoniste masculin de *Lady Audley's Secret*, Robert, a un comportement particulièrement symptomatique de cette incertitude sexuelle. Il incarne cette masculinité imparfaite⁷⁹¹, partageant avec les héroïnes sensationnalistes une imagination exacerbée et une passion répréhensible pour les romans français. C'est ironiquement ce qui le rapproche de celle qu'il dénonce et démasque, Lady Audley⁷⁹², le rendant aussi fragile et vulnérable que les autres personnages féminins, troublé comme le lectorat par de telles lectures. La comparaison implicite entre ces deux protagonistes suggère le flou sexuel, car les similarités sont nombreuses entre Robert et Lady Audley : individus oisifs qui se préoccupent avant tout de leur confort, ils assument, au début du roman, une double identité, l'un avocat inscrit au barreau de Londres mais sans dossier, l'autre, femme d'aristocrate sans noblesse. Certes, l'identité masculine ressort réaffirmée ou restaurée de toutes ces épreuves. Randa Helfied interprète *Lady Audley's Secret* comme l'histoire d'une transformation pour le personnage de Robert, d'un rôle passif et efféminé à une part plus active, celle de l'avocat détective, faisant de lui un homme de devoir et un héros qui a su triompher du doute et de la folie⁷⁹³. En définitive, l'artiste riche et célèbre de *The Doctor's Wife* est bien un homme, et c'est sur lui que se clôt le roman :

⁷⁸⁹ « [...] a crisis of definition, a panic over the instability of established gender norms and categories », Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, op. cit., p. 67.

⁷⁹⁰ « [...] the clarity of gender and class distinctions », Pamela Gilbert, op. cit., p. 2.

⁷⁹¹ « [...] a vision of the improper masculine », Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, op. cit., p. 103.

⁷⁹² Lady Audley lit des romans français et des « yellow-paper-covered novels » qu'elle fait venir de Burlington Arcade. M.E. Braddon, *LAS*, op. cit., p. 104, 113, 130, 208.

⁷⁹³ « [...] the story of his transformation from a passive and rather effeminate reader of foreign fiction into an active writer in the detective genre, a transformation that makes him both man and hero », Randa Helfied. « Poisonous Plots: Women Sensation novelists and Murderesses of the Victorian Period ». *Victorian Review*, vol. 21, 1995, n°2, p. 181.

For a gentleman who lives chiefly upon bread-and-marmalade and weak tea may amass a very comfortable little independence from the cultivation of sensational literary in penny numbers (TDW, 404)

Ainsi, les protagonistes masculins braddonniens obtiennent une certaine stabilité sociale et économique en toute fin de récit.

Néanmoins, la fragilité masculine est mise à jour dans les récits sensationnalistes de Miss Braddon par la thématique du manque qui marque les personnages tel Launcelot Darrell dans *Eleanor's Victory*. Avant même qu'il n'entre en scène, la première description de ce protagoniste se fait indirectement par un tableau qui suggère que quelque chose manque à ce jeune homme aux traits presque parfaits : il semble dépourvu d'énergie et de jeunesse, de l'esprit frais et impatient qui caractérise habituellement son jeune âge⁷⁹⁴. L'apparition en chair et en os de Launcelot confirme cette défaillance du caractère masculin remplacé par une douceur, une mollesse presque féminines (EV, 120), une absence de volonté (EV, 120), manifestes dans une seconde description qui insiste aussi sur l'imperfection physique de l'individu⁷⁹⁵. Cette ambiguïté identitaire masculine se retrouve dans *Aurora Floyd*, avec James Conyers : il semble avoir le même pouvoir de fascination que les femmes, les ensorcelant de son beau visage et de ses manières tapageuses⁷⁹⁶. C'est lui qui est frappé du sort traditionnellement jeté aux héroïnes sensationnalistes, l'ennui de l'existence, comme le montre le titre du chapitre XXI, « He Only Said – I Am A-Weary ». Cette allusion au poème « Marianna » de Tennyson s'applique à un personnage masculin cette fois, comme si l'inversion des rôles féminins masculins, omniprésente dans l'univers braddonien, n'était qu'un moyen narratif supplémentaire d'éclairer ce flou sexuel, cette sexualité ambivalente. Certains vont même jusqu'à voir dans James Conyers une figure homosexuelle⁷⁹⁷. Il est plusieurs fois comparé à Apollon, semblant en tout cas étrangement indifférent au charisme d'Aurora qui fait succomber tous les autres. Cette identité masculine incertaine apparaît au grand jour par le biais de protagonistes masculins secondaires comme Mr Weston, être

⁷⁹⁴ « [...] but there was a want of youthfulness, an absence of the fresh, eager spirit of boyhood in its expression [...] utter lack of energy in the lad's countenance », M.E. Braddon, *EV, op. cit.*, p. 107.

⁷⁹⁵ « [...] there was something wanting in the lower part of the face », *ibid.*, p. 120.

⁷⁹⁶ « [...] who were ready to be bewitched by his handsome face and flashy manner », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 243.

⁷⁹⁷ « Braddon has planted enough hints and clues to enable an informed reader to decode an implicit subtext to the "infidelity" and "brutality" of which Aurora repeatedly speaks », Robert Dingley, *op. cit.*, p. 17. Pour les éléments homosexuels dans la personnalité de Robert Audley, voir Jennifer Kushnier. « Educating Boys to be Queer: Braddon's *Lady Audley's Secret* ». *Victorian Literature and Culture*, 2002, p. 61-75. Richard Nemesvari. « Robert Audley's Secret: Male Homosocial Desire in *Lady Audley's Secret* ». *Studies in the Novel*, 1995, vol. 27, p. 515-528.

manipulé par son épouse et son beau-frère⁷⁹⁸. Les incertitudes sexuelles jettent une lumière certaine sur un monde où les frontières s'effritent, comme celles qui séparent folie et raison.

4.3.3 Flou et folie

C'est au XIX^e siècle qu'un constat alarmant fut tiré : il y avait à cette époque plus de femmes que d'hommes dans les asiles. Mais comment expliquer ce phénomène ? Selon les spécialistes, le sexe faible était plus sujet à la folie, maladie alors perçue comme typiquement féminine. Plusieurs raisons furent avancées, dont la principale était la vulnérabilité toute particulière de la femme du fait de ses organes reproducteurs qui interféraient avec les systèmes logiques et émotionnels⁷⁹⁹. Cette maladie serait donc causée en priorité par des facteurs biologiques, comme la folie puerpérale de Helen Graham, déclenchée à la naissance de son fils⁸⁰⁰. Mais elle était rarement envisagée comme étant liée aux conditions socioéconomiques des patientes. L'hérédité était fortement mise en avant, comme en témoigne la ressemblance physique frappante entre Lady Audley et sa mère, lorsque Lucy décrit celle-ci dans l'asile de fous où elle était internée :

[...] a golden-haired, blue-eyed, girlish creature, who seemed as frivolous as a butterfly, and who skipped towards us, with her yellow curls decorated with natural flowers, and saluted us with radiant smiles, and gay, ceaseless chatter. (LAS, 350)

La fille, semblable à l'image-miroir que lui renvoie sa mère, porte en elle les germes d'une folie héréditaire. Les épisodes de folie, de flou mental, sont présents dans les romans à sensation de Miss Braddon, constituant des passages susceptibles d'émouvoir les lectrices. Les fièvres cérébrales, comme on les appelait alors, touchent les héroïnes sensationnalistes en proie à leurs émotions comme Mary, dans *John Marchmont Legacy*, après la mort de son père et quand sa belle-mère la retrouve après sa fuite ; ou encore Aurora, dans *Aurora Floyd*, suite au départ de Talbot Bulstrode et à la rupture de leurs fiançailles. L'héroïne de *Eleanor's Victory* n'est pas épargnée, touchée par ce mal quand elle s'inquiète pour son père, l'esprit

⁷⁹⁸ La même image est employée par décrire Mr Weston et Olivia: « [...] more plastic than the knob of white wax » pour celui-ci, « a plastic and easily-moulded instrument » pour celle-là. M.E. Braddon, *JML*, *op. cit.*, p. 218, 198. Ainsi, un lien presque explicite est établi entre ces deux personnages, tous deux sous l'influence de Paul et de sa sœur. Ce rapprochement contribue une fois encore à fortement brouiller la toute-puissance masculine.

⁷⁹⁹ « [...] because the instability of their reproductive systems interfered with their sexual, emotional, and rational control », Elaine Showalter. *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres : Virago Press Ltd, 1987, p. 55.

⁸⁰⁰ « Immediately after labour women were said to be liable to 'puerperal mania', a psychosis directly triggered off by the massive physiological upheaval of giving birth », Lucia Zedner. *Women, Crime, and Custody in Victorian England*. Oxford : Clarendon Press, 1991, p. 89.

confus à force de ressasser la même idée⁸⁰¹. Ce flou mental entraîne aussi une perte de repères temporels, car, dans son délire, Eleanor confond passé et présent. Ainsi la notion juridique de « commission of lunacy »⁸⁰² est récurrente dans ces récits : dans *John Marchmont's Legacy*, Paul suggère que Mary est folle pour la déshériter. C'est l'argument que les neveux de Archibald Floyd auraient pu également avancer lorsque, dans *Aurora Floyd*, le père de l'héroïne rencontre l'actrice Eliza Prodder et décide soudainement de l'épouser. Hommes et femmes de l'univers braddonien semblent touchés par un épisode de folie plus ou moins long.

De plus, le flou pourrait être le symptôme d'une peur que la frontière ténue entre raison et déraison ne soit perméable, et que le proverbe de *Lady Audley's Secret* « sane today, insane tomorrow » ne devienne une réalité :

When we remember how many minds must tremble upon the narrow boundary between reason and unreason, mad to-day and sane to-morrow, mad yesterday and sane to-day [...] There is nothing so delicate, so fragile, as that invisible balance upon which the mind is always trembling mad to-day and sane to-morrow [...] Who has not been, or is not to be, mad in some lonely hour of life? Who is quite safe from the trembling of balance? (LAS, 205, 403, 404)

C'est la répétition constante de cette thématique qui livre aux lecteurs les clés de ce que beaucoup de Victoriens redoutaient : voir les gens sains d'esprit basculer dans la folie. Dans ce roman, le lecteur découvre les prémices d'une théorie développée par les psychiatres influencés par les théories de Darwin, dont le porte-parole fut Henry Maudsley⁸⁰³ (1835-1918). Selon celui-ci, la folie était considérée comme un état frontière, un territoire sombre à mi-chemin entre folie et non-folie, cachant une maladie latente et les germes de désordres nerveux⁸⁰⁴. C'était donc par peur d'une contagion que l'on cloisonnait les fous, enfermés, voire séquestrés dans des asiles d'aliénés sous le contrôle d'une sorte de police psychiatrique chargée de patrouiller pour assurer la protection de la société contre toute tentative de pollution⁸⁰⁵. Les nouvelles théories médicales mettaient en avant cette perméabilité dans

⁸⁰¹ « Her thoughts rambled on in strange confusion until they grew bewildering; her brain became dizzy with perpetual repetition of the same idea », M.E. Braddon, *EV*, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁰² Voir p. 145.

⁸⁰³ Ce psychiatre anglais fut le rédacteur de la revue *Journal of Mental Science* en janvier 1862 et l'auteur de *The Physiology and Pathology of Mind* en 1867.

⁸⁰⁴ « [...] the borderland [...] the shadowy territory between sanity and madness which sheltered "latent brain disease" and the "seeds of nervous disorders" », Elaine Showalter, *The Female Malady*, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁰⁵ « Seeing the lunatic as a degenerate person of feeble will and morbid predisposition, Darwinian therapists took a dim view of the effectiveness of asylum care and paternalistic therapy; instead, they

leurs définitions de la folie, car un individu pouvait sembler à la fois malade et en bonne santé. Certaines patientes seraient alors d'apparence saine, tout en étant atteintes. Le terme de « monomanie » était décrit comme un état dans lequel un choc, une rupture des facultés émotionnelles et logiques provoquaient une fixation singulière, une aberration dans un esprit habituellement rationnel. C'est un peu ce que suggère Lady Audley dans *Lady Audley's Secret*, à propos de son neveu par alliance, Robert Audley, quand elle fait remarquer son comportement irrationnel et son obsession pour la disparition de son ami. Robert, lui-même, craint que ses doutes, ses interrogations, ses incertitudes ne le conduisent à la folie⁸⁰⁶. Une fois encore, c'est ce flou des frontières qui représente un danger.

L'autre état malade était ce que les spécialistes appelaient « moral insanity », défini comme une perversion du tempérament moral du sujet qui conservait des facultés intellectuelles et rationnelles intactes. Cette notion, introduite pour la première fois en 1833 par le Dr James Cowles Prichard (1786-1848)⁸⁰⁷, était décrite de la façon suivante dans *A Treatise on Insanity* :

This form of mental disease ... [sic] consists of a morbid perversion of the feelings, affections, habits, without any hallucination or erroneous conviction impressed upon the understanding; it sometimes coexists with an apparently unimpaired state of the intellectual faculties⁸⁰⁸.

a morbid perversion of the natural feelings, affections, inclinations, temper, habits, moral dispositions, and natural impulses, without any remarkable disorder or defect of the intellect, or knowing and reasoning faculties, and particularly without any insane illusion or hallucination⁸⁰⁹.

Dans ces deux extraits, folie et raison cohabitent, selon la théorie très troublante que la différence entre les deux états est ténue, car une personne peut être à la fois saine d'esprit et folle. Par conséquent, le diagnostic n'est pas chose aisée, ce qui contribue encore plus à brouiller les frontières entre les deux conditions, voire à suggérer qu'il ne s'agit que des deux facettes d'un même état, aussi indissociables que Dr Jekyll et Mr Hyde. C'est cette dualité, cette ambivalence qui transparaissent dans le jeu de mots en anglais sur « mad », pouvant signifier à la fois fou et en colère. L'on comprend mieux à présent le diagnostic du docteur

redefined their role as that of psychiatric police, patrolling the boundaries between sanity and madness and protecting society from dangerous infiltration by those of tainted stock », *ibid.*, p. 18.

⁸⁰⁶ « But am I to be tormented all my life by vague doubts, and wretched suspicions, which may grow upon me till I become a monomaniac? », M.E. Braddon, *LAS*, p. 146.

⁸⁰⁷ Médecin anglais qui publia en 1833 *A Treatise on Insanity*, ouvrage dans lequel il développa la théorie selon laquelle la folie (« moral insanity ») était une maladie nerveuse à part entière.

⁸⁰⁸ James Cowles Prichard. *A Treatise on Insanity*. Londres : Marchmont, 1833, in Jill L. Matus, *op. cit.*, p. 338.

⁸⁰⁹ James Cowley Prichard, *ibid.* in Elaine Showalter, *The Female Malady, op. cit.*, p. 29.

Mosgrave qui dit, dans *Lady Audley's Secret*, à propos de Lady Audley : « She has the cunning of madness, with the prudence of intelligence [...] She is dangerous! (LAS, 379). Le traitement braddonien de la folie se fait donc bien par la thématique du flou et de l'incertitude : on ne sait pas réellement si Lady Audley a agi par folie ou par calcul, si c'est une vraie folle ou une meurtrière sans scrupules. S'il est vital pour Robert Audley, et peut-être pour le lecteur, de poser un diagnostic sur son état, c'est toujours par peur d'une contamination : soit elle est folle, et on l'isole pour qu'elle ne contamine personne ; soit elle est dangereuse, et on l'enferme pour qu'elle ne tue personne. Lady Audley incarne plutôt le type de folie qui pervertit les prédispositions morales de la patiente⁸¹⁰, puisque, contrairement à Aurora devenue bigame par accident, elle semble avoir agi avec sang-froid, mettant en scène sa propre mort, poussant son premier mari dans un puits et tentant de se débarrasser de son neveu par alliance devenu trop gênant. Le lecteur est invité tantôt à adopter la vision du médecin qui pense qu'elle n'est pas folle mais dangereuse, tantôt celle de Robert, pour lequel ce comportement criminel ne peut être qu'une forme de folie, car il est contraire à l'idéal de l'Ange au Foyer. Dans tous les cas, le texte sensationnaliste brouille l'image d'une féminité saine.

Certains critiques vont même jusqu'à pousser l'analyse un peu plus loin et voir dans la folie braddonienne une nouvelle définition de la féminité. Il est vrai que dans les romans de Miss Braddon, le flou mental n'est plus simplement lié à des facteurs physiques ou biologiques, mais aussi et surtout à une absence de travail, de débouchés ou d'exutoires⁸¹¹. Dans *John Marchmont Legacy's*, Olivia Arundel plonge dans la folie, souffrant du manque d'amour et d'activités utiles. Si elle devient folle, ce n'est pas sous l'effet d'un bouleversement biologique, mais bien à cause des normes que sa situation de femme respectable lui impose. Ainsi, Lyn Pykett la considère comme une représentation du féminin en tant que folie⁸¹², perdant la raison en se conformant à un idéal bourgeois limitatif et destructeur fondé sur l'absence de désir, l'abnégation, le sacrifice et la vertu. Finalement la folie ne serait-elle pas tout simplement un symptôme d'une féminité privée d'amour et d'occupations salutaires ? Les aspirations criminelles d'Olivia ne sont pas moins des pulsions irrationnelles que les manifestations de la force masculine de son esprit, prisonnière des limites d'une vie bien étriquée. L'Ange au Foyer n'a d'autre issue que l'asile d'aliénés,

⁸¹⁰ « [...] a morbid perversion of the moral disposition », Jill L. Matus, *op. cit.*, p. 341.

⁸¹¹ « [...] the lack of meaningful work, hope or companionship » Elaine Showalter, *The Female Malady*, *op. cit.*, p. 61.

⁸¹² « [...] the feminine as madness », Lyn Pykett, *The Improper Feminine*, *op. cit.*, p.95.

comme le suggère le double sens de « asylum » : si le foyer est un refuge, il semble être aussi l'antichambre de la maison de santé où est envoyée Lady Audley. Toute femme protégée dans la sphère privée serait alors une folle potentielle. En effet, privés de véritables domaines d'action, les membres du sexe faible appartenant à la bourgeoisie étaient de plus en plus dépendantes de leur vie intérieure. Par conséquent, elles étaient plus sujettes à la dépression nerveuse⁸¹³. Ce n'est pas un hasard si le lecteur a constamment accès aux pensées d'Olivia, à ses frustrations et ses passions, à ses tentatives infructueuses pour ne plus aimer son cousin. Le texte braddonien donne finalement à la lectrice les raisons du comportement criminel et déviant des héroïnes : la passion d'Olivia pour Edward et sa jalousie envers sa belle-fille ou encore le refus de la pauvreté et le désir de progresser socialement chez Lady Audley. Miss Braddon ne cherchait pas à rendre ces motifs louables, mais tout simplement compréhensibles, pragmatiques et très prosaïques. Lady Audley n'est pas vraiment une folle sanguinaire, mais bel et bien une jeune femme ambitieuse qui cherche à survivre, alors que tout travail lui est interdit. Elle ne fait finalement que se conformer au rôle mécanique de la sélection naturelle de Darwin, dans *The Origin of Species*, mettant en lumière moins sa folie que sa capacité d'adaptation à son environnement, afin d'augmenter ses chances de survie. Nicolas Rance voit dans *Lady Audley's Secret* une forme de subversion de l'idéologie du « self-help »⁸¹⁴. Selon Samuel Smiles (1812-1904), dans une société ouverte, les inégalités ne seraient que temporaires et la persévérance des individus contribuerait au bien de chacun, comme au bien de tous, afin de diminuer les écarts sociaux. Mais le flou braddonien éclaire les angoisses qu'une telle doctrine pouvait engendrer : la peur, en définitive, que cette ligne de conduite ne fasse passer l'intérêt personnel avant celui des autres. Par le biais des comportements déviants et criminels de ses personnages, et en particulier de ses héroïnes, les romans à sensation de Miss Braddon témoignent d'une véritable stratégie visant à énoncer des sujets non abordés jusqu'alors, stratégie paradoxale qui utilise le secret sous toutes ses formes pour faire voler en éclats les tabous victoriens, notamment à propos de la passion féminine.

⁸¹³ « Deprived of significant spheres of action and forced to define themselves only in personal relationships, women become more and more dependent on their inner lives, more prone to depression and breakdown. Sickness presents a tempting escape from the contingency of the feminine role; it offers a respectable reason to be alone, and real, if perverse, opportunities for self-development », Elaine Showalter, *The Female Malady, op. cit.*, p. 64.

⁸¹⁴ Nicolas Rance, *op. cit.*, p. 1.

4.3.4 Désirs et passions féminins

Au début des années 1860, le discours médical du D^r William Acton⁸¹⁵ (1813- 1875) dominait en matière de sexualité féminine. Ce spécialiste des maladies vénériennes publia un ouvrage scientifique en 1857, *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs*. Il essayait d'y rassurer les hommes qui hésitaient à s'engager dans le mariage en ces termes :

The best mothers, wives, and managers of households, know little or nothing of sexual indulgences. Love of home, children, domestic duties, are the only passions they feel.

As a general rule, a modest woman seldom desires any sexual gratification for herself. She submits to her husband, but only to please him; and, but for the desire of maternity, would far rather be relieved from his attentions. No nervous or feeble young man need, therefore, be deterred from marriage by any exaggerated notion of the duties required from him. The married woman has no wish to be treated on the footing of a mistress⁸¹⁶.

Cependant, c'est aussi à cette époque que l'existence réelle de passions et de désirs féminins fut enfin reconnue, sans être toutefois acceptée par la société. Devenant forcément plus visibles à partir de ce moment, ils étaient encore considérés chez la femme comme répréhensibles, signes d'une perversion morale qu'il fallait fustiger. C'est la raison pour laquelle ils se devaient d'être voilés dans les récits sensationnalistes braddonniens. Plus directement perceptible était la tension qui existait entre la dimension charnelle de la féminité, qui faisait de la femme un objet de reproduction, et la dimension spirituelle de cet être auquel l'homme attribuait volontiers des pouvoirs purificateurs et salvateurs pour l'humanité. La condition féminine de l'époque était caractérisée par ce double critère très victorien : encensée d'une part, comme une sainte, moralement supérieure, mais considérée d'autre part comme un être inférieur d'un point de vue légal, intellectuel, psychologique et biologique. Dans son article de 1850, W. Greg rappelait déjà cette différence de traitement :

In men, in general, the sexual desire is inherent and spontaneous, and belongs to the condition of puberty. In the other sex, the desire is dormant, if non-existent, till excited; always till excited by intercourse [...] If the passions of women were ready, strong and spontaneous, in a degree even approaching the form they assume in the coarser sex, there can be little doubt that sexual irregularities would reach a height, of which, at present, we have happily no conception⁸¹⁷.

⁸¹⁵ Médecin et gynécologue anglais du XIX^e siècle qui affirmait que la majorité des femmes ne ressentait aucun désir sexuel.

⁸¹⁶ William Acton. *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs*, 1857, in Alain Jumeau, *op. cit.*, p. 165.

⁸¹⁷ W.R. Greg, « Prostitution ». *Westminster Review*, vol. 53, 1850, p. 456, 457, in Lynda Nead, *op. cit.*, p. 6.

Dans un article intitulé « Homicidal Heroines » paru le 7 avril 1866 dans le *Saturday Review*, l'auteur parle d'une tendance de la littérature de l'époque à mettre en scène des meurtrières, donnant ainsi l'impression que de telles pulsions mortifères faisaient partie d'une nouvelle définition de la féminité. De ce fait, la question du désir féminin se retrouve au cœur de l'intrigue sensationnaliste. Le lecteur se retrouve dans un monde d'émotions violentes et « séditieuses »⁸¹⁸, d'affects désordonnés qui violent les interdits sociaux.

Le flou permettrait de remettre en question l'image de la femme sans désir et sans passion, mettant à jour tous ces sentiments interdits, ces désirs transgressifs des normes victoriennes. La stratégie braddonienne du flou aurait alors pour but de questionner cette image idéale de la femme comme un être sans appétit sexuel et sans sexualité active⁸¹⁹. Ce mythe de l'anesthésie sexuelle féminine, qui subsistera jusqu'en 1897 avec l'ouvrage de Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, fut donc profondément ébranlé. Les qualités de vertu et de chasteté, habituellement prisées et présentées comme des signes de supériorité morale, ne semblaient plus si positives. Traditionnellement considérée comme le symptôme d'une maladie, d'une dépravation, d'une perversité, la jouissance physique devenait envisageable. Ce concept d'absence de désir est donc révélé comme une illusion, une façade, un jeu de surface imposé au sexe faible tenu au secret⁸²⁰. Ainsi mystères et incertitudes sont autant d'éléments qui permettent de jeter une certaine lumière sur une sexualité taboue, voilée et partiellement dévoilée à la fois :

Frequently entailing adultery and sometimes bigamy, as in *Lady Audley's Secret*, the mysteries of sensation fiction, true to the "mode of excess" that Brooks identifies with melodrama, usually also at least hint at a hidden, steamy, or perverse sexuality that may itself never be described or explained, but that lends a titillating, dreamlike, quasi-psychoanalytic element to novels⁸²¹.

A première vue, Lady Audley est calculatrice, froide et sans pitié, mais son côté passionné et impulsif qui aurait dû rester caché, apparaît inéluctablement à la surface du texte, comme les couleurs rouges visibles sur la toile du tableau inachevé de ce personnage, exposé dans son boudoir au chapitre VIII, vol. I. Des indices la présentent comme potentiellement incontrôlable. Dans *Aurora Floyd*, l'ouverture du roman est dominée par le rouge, évoqué grâce aux expressions « crimson », « gorgeous illumination », « all a-flame with the red

⁸¹⁸ Danielle Aubry, *op. cit.*, p. 104.

⁸¹⁹ « [...] desexed [...] sexless », George Watt, *op. cit.*, p. 138.

⁸²⁰ Il est intéressant de noter que *Lady Audley's Secret* a été publié deux ans après *The Elements of Social Science* de George Drysdale (1860) qui reconnaissait des désirs et des appétits sexuels chez l'homme et la femme.

⁸²¹ Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson*, *op. cit.*, p. 159.

light », « a-fire » (AF, 5), teinte d'une telle intensité que le villageois doute de son aspect naturel : est-ce un feu ou une manière détournée d'annoncer la thématique centrale du récit, à savoir le désir ? Les protagonistes de l'intrigue sont tous touchés par une passion, préfigurée par les premiers émois d'Archibald Floyd pour Eliza, sa femme, puis pour Aurora, sa fille. Il s'agit donc, par le biais d'expressions voilées mais hautement symboliques comme la métaphore, de suggérer la passion et le désir sans offenser la morale.

Le début des années 1860 fut marqué, en outre, par un débat sur la définition de ce qu'était une féminité respectable. L'idéal traditionnel fut brouillé, déstabilisé par toute une série de théories très diverses à propos de la féminité, comme celles du docteur Dr Robert James Culverwell (1802-1852), énoncées dans les années 1840 dans l'ouvrage *On Single and Married Life*, selon lesquelles le désir sexuel, dans le cadre du mariage, était sain. Un peu plus tard, c'est George Drysdale⁸²² (1825-1904), dans une publication anonyme, *Physical, Sexual and Natural Religion* (1855), qui remet en question les valeurs de la moralité respectable, prônant le contrôle des naissances pour résoudre le problème de la surpopulation. Il attestait de la dimension saine des désirs sexuels masculins, comme féminins :

In woman, exactly as in man, strong sexual appetites are a very great virtue, as they are signs of a vigorous frame, healthy sexual organs, and a naturally-developed sexual disposition [...] If chastity must continue to be regarded as the highest female virtue, it is impossible to give any woman real liberty⁸²³.

Cette vision très positive de la sexualité féminine venait contrebalancer celle qui associait pulsions sexuelles et désirs bestiaux afin de mieux critiquer l'animalité des individus, réalité refusée, du moins cachée à l'époque victorienne :

[...] the heroine of this class of novel is charming because she is undisciplined and the victim of impulse [...] because in all these respects she is below the thoroughly trained and thoroughly tried woman. This lower level, this drop from the empire of reason and self-control, is to be traced throughout this class of literature, which is a consistent appeal to the animal part in our nature⁸²⁴.

⁸²² Médecin anglais qui énonça des idées radicalement nouvelles en matière de sexualité, en recommandant aux hommes et aux femmes de changer leur comportement sexuel. Il s'opposa ainsi à l'idéologie victorienne qui prônait la continence sexuelle.

⁸²³ George Drysdale. *Physical, Sexual and Natural Religion*, 1855, in Lynda Nead, *op. cit.*, p. 21.

⁸²⁴ [Anon]. « Our Female Sensation Novelists ». *Littell's Living Age*, vol. 3, n°78, 22 août 1863, p. 354, in Susan Bernstein, « Ape Anxiety », *op. cit.*, p. 259.

Si les héroïnes des romans à sensation font si peur, c'est que leurs émotions semblent mêler l'humain et le bestial comme chez Aurora Floyd si proche des animaux qu'elle semble les dompter de la même manière qu'elle charme les hommes⁸²⁵.

Cette notion de désir, passée sous silence, objet du secret, fut alors exposée au grand jour, mais la révélation du désir féminin passait forcément par un voile. Le dévoilement n'était jamais total, car il fallait se soumettre, tout en les détournant, aux règles de publication de l'époque. La première barrière mise en place dans ce processus de contrôle des aspects moraux et respectables de toute fiction, avant sa publication, était le lecteur travaillant pour l'éditeur. Sans être la seule personne à décider de ce qu'on pouvait garder ou non dans le manuscrit qui serait ensuite publié, ce lecteur ou cette lectrice avait un rôle non négligeable. Ainsi Geraldine Jewsbury avait déconseillé à Bentley d'accepter le texte de *Lady Audley's Secret*, récit qui fut ensuite accepté par Tinsley, avec le succès commercial qu'on lui connaît. Cette première étape consistait en une lecture préliminaire qui visait à éliminer ou signaler tout ce qui pourrait offenser ou offusquer le lectorat, comme les scènes d'amour à proscrire ou toute attraction sexuelle à éluder⁸²⁶. La règle du dénouement heureux était presque toujours imposée, même si la fin devenait ainsi plus décevante, devant avant tout correspondre à ces règles de respectabilité, afin d'espérer franchir ce premier obstacle sur le chemin de la publication. Il est possible ici d'établir un parallèle entre les romans à sensation de Miss Braddon et un autre récit qui avait dû affronter la critique et la censure à la fin du XVIII^e siècle. Il s'agit de *The Monk* de Matthew Gregory Lewis (1775-1818). Dans les deux cas, les livres furent dénoncés comme des ouvrages empoisonnés⁸²⁷ et Lewis, sous la menace d'une action en justice pour blasphème par l'Avocat de la Couronne, Sir John Scott, fut contraint de réviser son texte pour la quatrième édition en 1798. Comme le roman gothique fut, en son temps, rendu moins toxique par les corrections apportées au texte d'origine, les « sensation novels » durent, eux aussi, être aseptisés pour être déclarés aptes à la publication, se risquant très rarement, contrairement à leurs homologues français, à franchir les limites fixées par la moralité victorienne⁸²⁸.

⁸²⁵ « [...] as something better than the dogs, and a little higher than the horses [...] a despotic and capricious sovereign, reigning with undisputed sway over every creature, biped or quadruped, upon the estate », M.E. Braddon, *AF, op. cit.*, p. 141.

⁸²⁶ voir Jeanne Fahnestock. « Geraldine Jewsbury: The Power of the Publisher's Reader ». *Nineteenth-Century Fiction*. vol. 28, décembre 1973, n°3, p. 253-272.

⁸²⁷ C'est Coleridge qui critiqua le roman, le qualifiant de « poisonous book », Patrick Brantlinger, *The Reading Lesson, op. cit.*, p. 42.

⁸²⁸ « In comparing themselves with the French novelists, our writers must feel at a cruel disadvantage, and must often be ashamed of the clumsy expedients they are driven to by punctilio, the necessities of

La seconde étape n'en était pas moins redoutable, car il s'agissait d'une censure plus officielle⁸²⁹, celle exercée par le directeur de la célèbre bibliothèque de prêt, Mudie, véritable chien de garde des modèles littéraires de l'époque⁸³⁰. L'adjectif « Select » de l'expression « Mudie's Select Library » correspondait à une triple sélection : un tri de la clientèle majoritairement issue de la bourgeoisie en raison du prix de l'inscription (une guinée) ; un choix des livres car Mudie s'assurait que les adhérents de l'abonnement pouvaient avoir accès aux nouveaux ouvrages parus dans le domaine de la poésie, de l'histoire, des voyages, de la science ou de la religion. Mais la sélection allait plus loin puisque certains livres étaient finalement écartés pour des raisons morales⁸³¹. Son catalogue était réputé pour ne comporter que des romans où rien ne pouvait être considéré comme immoral. Il n'incluait que des lectures adéquates pour les jeunes filles, des livres que les parents pouvaient laisser en toute confiance sur la table du salon, sans craindre qu'ils ne constituassent un danger pour leur innocente progéniture. Être admis dans le catalogue de Mudie était une sorte de reconnaissance supérieure⁸³², comme si cela donnait une valeur intrinsèque au roman accepté. Les auteurs eux-mêmes consultaient fréquemment la liste des livres sélectionnés pour vérifier si leur titre y figurait. Ainsi, la principale question qu'ils avaient en tête était de savoir si un élément quelconque de leur récit était susceptible d'empêcher Mudie de l'acheter afin de le proposer à ses clients⁸³³. Les manuscrits étaient donc parfois remaniés, dans l'espoir d'être commercialisés et d'entrer dans les rayons de la prestigieuse bibliothèque. Miss Braddon elle-même n'était pas exempte de cette influence, comme en témoigne une

the published, or whoever else feels the pulse of popular morality », « Youth as Depicted in modern Fiction », *Christian Remembrancer*, review of *The Lady's Mile* (1866), vol. 52, juillet 1866, p. 185, in Ellen Casey Miller. « "Other People's Prudery" : Mary Elizabeth Braddon », in Don Richard Cox (ed). *Sexuality and Victorian Literature*. Knoxville : the University of Tennessee Press, 1984, p. 73.

⁸²⁹ « censor » ou « censorship », David Deidre (ed), *op. cit.*, p. 40. Richard Altick, *The English Common Reader*, *op. cit.*, p. 296. Guinevere L. Griest, *op. cit.*, p.144.

⁸³⁰ « [...] the watchdog of contemporary literary models », Richard Altick, *The English Common Reader*, *op. cit.*, p. 296.

⁸³¹ « [...] moral reasons », expression tirée d'une lettre écrite par Mudie lui-même, « Mr. Mudie's Library », *Athenaeum*, 6 octobre 1860, in Guinevere L. Griest, *op. cit.*, p. 451.

⁸³² « [...] a sort of recognition from heaven », Margaret Oliphant. *Annals of a Publishing House : William Blackwood and his Sons*, 3 vols. Edinburgh : Blackwood, 1897, vol II, p. 458, *ibid.*, p. 25.

⁸³³ « [...] is there anything in this book that would deter Mudie from stocking it? », Simon Eliot, « The Business of Victorian Publishing », in David Deirdre (ed), *op. cit.*, p. 40.

série mise en place en 1868, dans sa revue *Belgravia*, intitulée « Mudie's Classics », sorte d'hommage rendu au directeur éponyme de cette institution littéraire victorienne⁸³⁴.

De plus, le dernier obstacle à la peinture directe du désir féminin était d'ordre juridique : la loi sur les publications obscènes de 1857 imposait une bienséance fictionnelle. A cette époque, la Chambre des Lords vota une loi, *The Obscene Publications Bill*, introduite par Lord Campbell, d'où son surnom de « Ld Campbell's Act », pour réguler les publications obscènes et contrôler les effets néfastes de telles œuvres, garantissant la perpétuation de la nation et de l'empire⁸³⁵. Selon la loi, tout ce qui était jugé obscène était codifié, décrit en ces termes : « something offensive to modesty or decency or expressing or suggesting unchaste or lustful ideas or being impure, indecent or lewd ». Ce texte assez vague fut donc utilisé par la « Vice Society » pour éliminer tout ce qui ne plaisait pas à la critique. L'hypothèse peut être émise que la stratégie braddonienne du flou, en employant le secret et l'ambivalence, visait à trouver des moyens littéraires d'échapper à cette censure et de s'assurer les faveurs de cette fameuse bibliothèque de prêt, indispensables pour garantir les bonnes ventes du roman. C'était peut-être aussi le seul moyen de détourner les règles de publication telles qu'elles étaient énoncées par la loi Campbell. Il fallait alors trouver une nouvelle tactique pour révéler ce qui devait rester caché, mais n'en était pas moins bien réel, c'est-à-dire une nature féminine sensuelle et sexuelle⁸³⁶. Il est probable que Miss Braddon adopta cette stratégie du flou afin d'échapper à la censure morale et commerciale de l'époque, en tentant de brouiller l'aspect plus controversé et subversif de ses récits.

Finalement, le texte sensationnaliste braddonien serait une nouvelle manière de révéler cette économie du désir. Le processus de révélation comporterait forcément une phase d'obscurcissement. Désirs et sexualité féminine sont perçus de manière indirecte ou floue, comme dans le rêve de Robert Audley, dans *Lady Audley's Secret*, qui voit Lady Audley se transformer en sirène mortifère (*LAS*, 246). Les sujets tabous ou choquants sont voilés au

⁸³⁴ « [...] in compliment to the eponymous chief of the circulating library », « Explanation » prefixed to N°1 of the « Mudie's Classics ». M.E. Braddon, *Belgravia*, mars 1868, p. 41, in Guinevere L. Griest, *op. cit.*, p. 148.

⁸³⁵ Lynda Nead, *op. cit.*, p. 85.

⁸³⁶ Dans *The Madwoman*, Sandra Gilbert et Susan Gubar estiment que les romancières ont mis en place des tactiques afin d'obscurcir l'aspect subversif de leurs récits, et ainsi les rendre acceptables : « [...] in publicly presenting acceptable facades for private and dangerous visions women writers have long used a wide range of tactics to obscure but not to obliterate their most subversive impulses », Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *op. cit.*, p. 74.

nom de la bienséance, permettant de proposer à la censure une surface plus ou moins lisse⁸³⁷. Ellipses et non-dits font partie d'une stratégie narrative qui consiste à limiter le nombre de détails donnés au lecteur, lui laissant le soin de combler tout seul ces vides, afin de ne pas froisser la moralité. Dans *Aurora Floyd*, la vie commune de James et d'Aurora, après la fuite de celle-ci du pensionnat parisien, n'est abordée que très brièvement par la jeune femme, sans donner de détails concrets qui pourraient choquer les esprits prudes ou sensibles. De même, la scène où Lady Audley pousse George dans le puits, dans *Lady Audley's Secret*, n'est pas narrée directement lorsqu'elle se déroule, mais seulement après coup, dans la confession de la criminelle bigame. La susceptibilité du lectorat (et de la censure) est ménagée par cette technique du flou qui permet de ne pas tout dire. Cette tactique est commune à d'autres romans où les désirs sexuels n'étaient plus supprimés, mais gérés, contrôlés, disciplinés comme dans *Jane Eyre* (1847) et *Villette* (1857) de Charlotte Brontë, récits d'éducation des sentiments, où les protagonistes apprennent à contrôler leurs émotions au risque de ne pas faire les bons mauvais choix. Il est surtout important d'apprendre à canaliser et domestiquer la sexualité pour la rendre inoffensive grâce à des « pharmacoï »⁸³⁸, des figures cathartiques qui prennent en charge les peurs du lectorat bourgeois en matière de sexualité. Ces désirs sont désormais apprivoisés : « the shrew is tamed », comme l'est la monture du tableau d'Edwin Landseer, « The Shrew Tamed or the Pretty Horsebreaker » (Annexe F) mais qu'en est-il de la cavalière ? En effet, si le texte est soumis à la censure, la lecture, elle, ne l'est pas. Le désir persiste, comme pour montrer que le danger ne vient pas de ce désir lui-même, mais de son « immaturité »⁸³⁹, de l'imperfection de celui qui le ressent, c'est-à-dire l'homme. La représentation du désir s'effectue sur le mode du détour pour signifier qu'il est surtout le fruit d'un reflet : la sexualité féminine braddonienne est toujours vue au travers du regard masculin qui « projette [sa] propre grille d'interprétation sur ce qui échappe au déchiffrement »⁸⁴⁰. Dans les récits sensationnalistes, le narrateur offre à ses personnages masculins l'opportunité de donner leur propre vision des femmes, laissant là encore transparaître leurs angoisses ou leurs fantasmes, plus ou moins proches de la réalité féminine. La vertu, ainsi que les qualités de passivité et de soumission, ne sont-elles pas des projections des désirs masculins ? Le flou proviendrait donc des protagonistes masculins, et non pas des héroïnes sensationnalistes. Tout devient un problème de point de vue que l'on a

⁸³⁷ « [...] a carefully proper surface for the censors », Ellen Casey Miller, « "Other People's Prudery" », *op. cit.*, p. 73.

⁸³⁸ Stéphanie Drouet-Richet, *op. cit.*, p. 73.

⁸³⁹ Marianne Camus, *op. cit.*, p. 263.

⁸⁴⁰ Stéphanie Drouet-Richet, *op. cit.*, p. 69.

du mal à imposer à une nature féminine échappant inlassablement à toute identification et tout contrôle.

Conclusion

Lorsque l'on se plonge pour la première fois dans la lecture des romans à sensation écrits par Miss Braddon au début des années 1860, l'on constate que tous les éléments convergent pour créer une atmosphère mystérieuse : les personnages, qui évoluent dans des espaces étranges envahis par les brumes, perdent leurs repères à l'image des victoriens confrontés aux multiples changements de l'époque. Le texte sensationnaliste se caractérise par des non-dits et des ellipses, pour mieux illustrer une temporalité parfois bien vague. Les protagonistes sont des êtres secrets, caractérisés par l'ambiguïté identitaire, n'hésitant pas à utiliser le mystère pour survivre dans un univers où les certitudes sont ébranlées. A première vue donc, le lecteur se retrouve face à un récit énigmatique qui transforme la lecture en une recherche active d'indices permettant de résoudre les mystères. Mais, le flou n'est pas à considérer comme une stratégie stérile visant seulement à brouiller les cartes. C'est, en revanche, l'élément moteur des œuvres étudiées, notamment par le biais de leur mode de publication. La parution des romans en épisodes hebdomadaires ou mensuels eut des effets non négligeables sur l'écriture braddonienne qui employa tous les moyens nécessaires pour maintenir l'intérêt du lecteur jusqu'au dernier numéro. Ces récits herméneutiques, rythmés par des pièges tels que les leurres ou les équivoques, invitent le lecteur à prendre part à un jeu textuel, qui tantôt voile, tantôt dévoile les secrets.

Une dynamique régit les romans à sensation braddonniens : leurs schémas brouillèrent les limites entre les genres romanesques (roman domestique, « Penny Dreadfuls », mélodrame, roman gothique) dont ils modifiaient les caractéristiques afin de les adapter à la mode sensationnaliste. Tout comme les frontières littéraires étaient battues en brèche, les barrières érigées jusqu'alors entre les classes sociales furent remises en question par ce nouveau genre, lu dans les salons aristocratiques et bourgeois, tout comme dans les modestes foyers ouvriers. La lecture peut, en effet, être perçue comme une véritable expérience des limites, comme l'affirme Michel Picard :

Le mouvement saccadé et rythmé des yeux, la « valse lente » au long des lignes qui se répète au long des pages, peuvent également susciter un effet de quasi-fascination. Le corps tout entier paraît s'absenter, et se vit de façon presque fantasmagique ; les frontières s'effacent, c'est bien une expérience des limites⁸⁴¹.

⁸⁴¹ Michel Picard. *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*. Paris : éditions de Minuit, 1986, p. 46.

L'image du corps de la lectrice, absorbée par la lecture sensationnaliste, a particulièrement troublé les critiques de l'époque, horrifiés par ces récits toutefois appréciés par le lectorat victorien. En venant « contrecarrer l'application automatique de grilles idéologiques préfabriquées »⁸⁴², le roman à sensation est apparu comme profondément dérangeant, en particulier au sujet de la place de la femme, traditionnellement enfermée dans le rôle étroit de prêtresse du foyer dont elle constituait l'âme et l'ornement. Cependant, l'aspect subversif de ces textes est à nuancer. Notre analyse a tenté de mettre à jour la manière dont les récits sensationnalistes mettaient en garde ceux qui lisaient contre le perversissement causé par des lectures qui abolissaient toute différence entre fiction et réalité. Si Miss Braddon s'emploie à troubler ses lecteurs, c'était donc avant tout pour les faire réagir, les rendre actifs. Les propos de Michel Picard à propos de *Madame Bovary* semblent alors pouvoir s'appliquer aussi au « sensation novel » :

Il ne s'agit pas d'endormir, mais de réveiller, pas de reproduire les thèmes anesthésiants d'une idéologie dominante quelconque, mais de produire les conditions d'une lecture démystificatrice par son activité même⁸⁴³.

Sorte de mise en alerte, le texte braddonien stimulerait une distance critique et une vigilance constante de la part du lecteur qui aurait accepté de se prendre au jeu. En effet, le but ultime de la rhétorique braddonienne n'est pas tant d'induire celui-la en erreur que de le mener, plus ou moins facilement, sur le chemin de la clarté et de la prise de conscience. Laurence Talairach-Vielmas dit même, à propos du roman à sensation, qu'il s'agit « à la fois [d'un] texte clair émaillé de clichés génériques et [d'un] texte obscur qui brouille les repères du lecteur »⁸⁴⁴.

La dialectique du flou et de la clarté est bien au centre de l'écriture sensationnaliste qui utilise les thématiques du mystère, du secret, du non-dit et de l'ambivalence pour éclairer les angoisses de toute une période, les années 1860. Les romans sont tous conçus comme des enquêtes, voire des quêtes, de vérité et de clarté. Le lecteur est entraîné dans un lent et chaotique processus de révélation. La normalité de façade, qui semble dominer la fin de ces récits, se fissure, brouillant l'idéologie patriarcale victorienne. Il est alors possible d'envisager les romans étudiés ici comme des moyens, offerts à tous les lecteurs, de les aider à vivre dans un monde en proie au changement. Plongés le temps d'une lecture dans un

⁸⁴² *Ibid.*, p. 230.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 276.

⁸⁴⁴ Laurence Talairach-Vielmas. « Le piège de l'intertexte : leçon de lecture dans *Armada* de Wilkie Collins ». *Etudes Anglaises*, 2003, tome 56, n°1, p. 5.

univers qui n'est plus régi que par le hasard et l'arbitraire, ils extériorisent, par cette lecture, des sentiments qu'ils pouvaient parfois ressentir : incertitude quant à l'avenir, peur du lendemain, incompréhension des évolutions technologiques, rejet des métamorphoses du paysage anglais, malaise face aux processus de redéfinition des rôles et des statuts des femmes et des hommes de cette époque. La liste est longue, tout comme les sources d'angoisses étaient multiples en 1860, dépeintes, dans ces œuvres romanesques, dans un but somme toute très pragmatique : apprendre à tous ceux qui le souhaitaient à mieux gérer les crises de la vie quotidienne⁸⁴⁵. Cependant, le flou braddonien n'est pas radical, restant canalisé, ne serait-ce que le temps d'une lecture. Il aboutit presque toujours à une certaine clarté, annonçant peut-être le roman de fin de siècle, celui de l'anti-certitude ou de l'inquiétude, dans lequel cette clarté sera désormais totalement perdue.

Le flou peut parfois être considéré comme une technique utilisée par le peintre ou le photographe pour modifier toile ou cliché. De même, la stratégie braddonienne vise à créer un certain effet. Le flou serait donc bien la marque textuelle d'une technique d'écriture. En revanche, si l'auteur sensationnaliste voile son texte, c'est pour échapper à la censure. C'est pourquoi, afin de compléter cette étude sur l'écriture du « sensation novel », il serait désormais intéressant de pousser encore plus loin l'analyse de certaines figures de style, telles la métaphore ou la métonymie, qui permettent de désigner indirectement l'indicible. L'emploi des différentes techniques narratives étudiées dans ces travaux tend à prouver qu'il s'agissait avant tout d'adhérer à un mode de publication incontournable. Nos recherches ont donc tenté de mettre en lumière le lien qui unissait flou et production littéraire. Cependant, il serait nécessaire d'approfondir notre étude en observant plus précisément les modifications, plus ou moins importantes, opérées sur le texte originel qui était destiné à la publication sérielle dans les magazines, pour parvenir au format en trois volumes. Ces recherches prochaines permettraient d'affiner la réflexion, infirmant ou confirmant notre première hypothèse.

Se pose finalement, pour le lecteur moderne, la question du statut de l'écrivain de littérature populaire qu'était Miss Braddon. Des éléments de ses plus célèbres romans, *Lady Audley's Secret* ou *Aurora Floyd*, se retrouvent dans les textes d'autres auteurs connus de la littérature anglaise. Ainsi George Eliot⁸⁴⁶, Henry James⁸⁴⁷, Thomas Hardy⁸⁴⁸ ou encore T.S.

⁸⁴⁵ « [...] an attempt to deal with the ongoing experience of a crisis in attitude », Hughes Winifred, *The Maniac in the Cellar*, op. cit., p. 66.

⁸⁴⁶ Christopher Heywood. « "A Source for *Middlemarch*" : Miss Braddon's *The Doctor's Wife* and *Madame Bovary* ». *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1970, vol. 44, n°2, p.

Eliot⁸⁴⁹ semblent tous avoir été influencés dans leur création romanesque ou poétique, puisque des motifs ou des thématiques sont communes aux romans à sensation et à ces œuvres ultérieures. Cependant, après avoir fait réagir les Victoriens, ces récits sont tombés dans l'oubli pendant de longues années. Quelle place dans les recherches littéraires occupent désormais ces écrivains de littérature populaire, dont le sort est illustré par le parcours de Miss Braddon ? Le lectorat des XX^e et XXI^e siècle a pu redécouvrir ses œuvres, grâce aux récentes rééditions dans les années 1990. Les ouvrages sur Miss Braddon, et plus généralement le « sensation novel », se multiplient⁸⁵⁰, témoignages d'un réel intérêt pour ce qui fut longtemps considéré comme un genre mineur. En effet, les critiques du XX^e siècle ont parfois perçu le roman à sensation comme une fiction secondaire à l'intérêt littéraire limité.

Les réactions des critiques modernes traduisent encore cette notion de flou. Selon Juliet John, ces récentes publications et rééditions correspondent à une tendance actuelle de remettre ces récits au goût du jour, de les faire découvrir ou redécouvrir au lecteur d'aujourd'hui⁸⁵¹. De plus, la plupart des romans braddonniens ont été réédités dans la collection Oxford University Press, support traditionnel des romans les plus célèbres de la littérature anglaise. Peut-on y voir, comme au XIX^e siècle, une dissolution des frontières entre les grandes classiques respectables et les récits secondaires de moindre importance. C'est en tout cas ce que semble suggérer Juliet John, une fois encore : « [...] it represents as much a dissolution of literary hierarchies as an elevation of Braddon to canonical status »⁸⁵². En faisant pénétrer ces romans populaires dans la sphère très fermée des récits réalistes et domestiques de l'époque victorienne, Miss Braddon se trouve, elle aussi, réhabilitée, intégrée dans une classe élargie, aux contours de plus en plus flous. De simple productrice de romans

⁸⁴⁷ Adeline R. Tintner. « Henry James and Miss Braddon: "Goergina's Reasons" and the Victorian Sensation Novel ». *Essays in Literature*, printemps 1993, vol. 10, n°1, p. 119-124.

⁸⁴⁸ Christopher Heywood. « *The Return of the Native* and Miss Braddon's *The Doctor's Wife* : A Probable Source ». *Nineteenth Century Fiction*, vol. 18, 1963, p. 91-94.

⁸⁴⁹ Christopher Heywood. « *Lady Audley's Secret*: A T.S. Eliot Source? ». *The Review of English Studies, New Series*, mai 1976, vol. 27, n°106, p. 182-188.

⁸⁵⁰ A consulter Andrew Maunder (ed). *Varieties of Women's Sensation Fiction: 1855-1890*. Pickering & Chatto Ltd, juillet 2004. Nathalie Shroeder, Ronald A. Shroeder. *From Sensation to Society: Representations of Marriage in the Fictions of Mary Elizabeth Braddon, 1862-1866*. University of Delaware Press, 2006. Andrew Maunder, William Baker, Andrew Gasson, Judith L. Fisher (ed). *Lives of Victorian Literary Figures: Mary Elizabeth Braddon, Wilkie Collins and William Thackeray by Their Contemporaries*. Pickering & Chatto Ltd, janvier 2007. Laurence Talairach-Vielmas. *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*. Asgate Pub Co, août 2007.

⁸⁵¹ « [...] recent publishing trend to revive popular Victorian novels », Juliet John. Review of reprint of *Aurora Floyd*. Richard Nemesvari, Lisa SurrIDGE (ed). *Times Literary Supplement*, 2002, n°5054, p. 32.

⁸⁵² Juliet John, *op. cit.*, p. 33.

à la chaîne, destinés à un lectorat de masse, elle deviendrait, par la même, un écrivain à part entière, statut qu'elle chercha toujours à atteindre pendant sa longue carrière. L'incertitude de la place attribuée à l'écrivain populaire est alors proche de celle de l'actrice victorienne à propos de laquelle Muriel Pécastaing affirme :

[...] l'importance des commentaires que suscitent les actrices montre à quel point leur statut intrigue les Victoriens. En effet, contrairement aux autres femmes actives, il est très difficile de ranger les comédiennes dans une catégorie sociale précise, car l'échelle de leurs revenus est si étendue qu'elle recoupe celle de l'ensemble de la société victorienne⁸⁵³.

Il est alors possible de conclure en insistant sur la place centrale qu'occupe le flou aussi bien dans le « sensation novel » braddonien que dans la position sociale et littéraire de son auteur. En effet, si incertitude et ambiguïté sont au cœur de ces récits, ils étaient aussi la caractéristique de la vie de M.E. Braddon. Femme illégitime, pendant plusieurs années, de John Maxwell, elle tenta, dans les années 1860, de se débarrasser de cette étiquette d'écrivain sensationnaliste et de prendre la défense de la littérature populaire qui la rendait célèbre. Cependant, elle fut longtemps considérée comme un artiste de second rang par les critiques des XIX^e et XX^e siècles, tombée dans l'oubli et le flou. Nous espérons que ces recherches contribueront à la redécouverte d'un écrivain prolifique, captivant et audacieux.

⁸⁵³ Muriel Pécastaing-Boissière. *Les actrices victorienes. Entre marginalité et conformisme*. Paris : L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2003, p. 140.

Bibliographie

1. Sources primaires

1.1 Œuvres du corpus

BRADDON, Mary Elizabeth. *Lady Audley's Secret*. 1862. Oxford : Oxford University Press, 1987.

—*Lady Audley's Secret*. 1862. Houston, Natalie M. (ed). Québec, Canada : Broadview literary texts, 2003.

—*Aurora Floyd*. 1863. Oxford : Oxford University Press, 1996.

—*Aurora Floyd. Temple Bar. A London Magazine for Town and Country*. Londres : Bentley Richard, vol. 4-7, janvier 1862- janvier 1863.

—*John Marchmont's Legacy*. 1863. Oxford : Oxford University Press, 1999.

—*John Marchmont's Legacy. Temple Bar. A London Magazine for Town and Country*. Londres : Bentley Richard, décembre 1862- janvier 1864.

—*Eleanor's Victory*. 1863. Alan Sutton Publishing Ltd, 1996.

—*Eleanor's Victory. Once a Week. An Illustrated Miscellany of Literature, Art, Science, and Popular Information*. Londres : Bradbury & Evans, vol. VIII-IX, décembre 1862 - juin 1863.

—*The Doctor's Wife*. 1864. Oxford : Oxford University Press, 1998.

—*The Doctor's Wife. Temple Bar. A London Magazine for Town and Country*. Londres : Bentley Richard, janvier - décembre 1864.

1.2 Œuvres de fiction et ouvrages du XIX^e siècle cités ou évoqués

BRONTË, Anne. *The Tenant of Wildfell Hall*. 1848. Paris : R. Laffont, 1991.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. Oxford, New York : Oxford University Press, 1993.

—*Villette*. 1857. Oxford, New York : Oxford University Press, 1990.

BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. 1847. Oxford, New York : Oxford University Press, 1995.

BYRON, George Gordon. *The Corsair*. 1814. Londres : Penguin, 1999.

COLLINS, Wilkie. *Basil*. 1852.
[monographie en ligne]. Projet Gutenberg, 17-02-2002. [réf. Du 22 mai 2005]. Disponible sur : <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/bslwc10.txt>

—*The Moonstone*. 1868. Londres : Penguin, Penguin Classics, 1996

—*The Woman in White*. 1860. Oxford : Oxford University Press, 1973

—*Armadale*. 1866. Londres : Zodiac, 1975.

DICKENS, Charles. *A Tale of Two Cities*. 1859. Londres : Penguin books, 2000.

—*Dombey and Son*. 1848. Oxford : Oxford University Press, 2001.

—*Bleak house*. 1853. Londres : Penguin Books, 1985.

—*Great Expectations*. 1861. Londres : Penguin Books, 1996.

ELIOT, George. *Adam Bede*. 1859. [s.l.] : T. Nelson, [s.d.].

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. 1856Paris : Flammarion, 1985.

GASKELL, Elizabeth. *Ruth*. 1853. Oxford, New York : Oxford University Press, 1985.

HARDY, Thomas. *Desperate Remedies: A Novel*. 1871. Londres, New York : Macmillan, St Martin's Press, 1966.

LE FANU, Joseph Sheridan. *Uncle Silas*. 1864. Oxford, New York : Oxford University Press, 1981.

MILL, John Stuart. *The Subjection of Women*. 1869. Mineola, New York : Dover Publications, Inc, 1997.

PATMORE, Coventry. *The Angel in the House*. 1854.
[en ligne]. The Victorian Web. [réf. du 08 août 2004]. Format texte. Disponible sur <http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/index.html>.

READE, Charles. *Hard Cash*. 1863.
[monographie en ligne]. Projet Gutenberg, 02-2002. Disponible sur : <http://www.gutenberg.org/dirs/etext02/hardc10.txt>

RUSKIN, John. *Sesame and Lilies. The Two Paths and the King of the Golden River*. 1865. Londres : J.M. Dent and Sons Ltd, 1953.

—*Sur Turner*. Textes traduits et présentés par BLANCHARD, Philippe. Paris : J.-C. Godefroy, 1983.

SCOTT, Walter. *The Bride of Lammermoor*. 1819. Oxford : Oxford University Press, 1991.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Buckingham, Philadelphia : Open University Press, 1996.

—*King Lear*. Cambridge, Londres, New York : Cambridge University Press, 1981.

—*Romeo and Juliet*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

—*Twelfth Night*. Oxford, New York : Oxford University Press, 1995.

TENNYSON, Alfred. *In Memoriam, Maud and Other Poems*. Londres : J.M.Dent, Everyman, 1974, 1996.

—*Morte d'Arthur; The Lady of Shalott*. 1842. Londres : Blackie and Son Ltd, [s.d.].

THACKERAY, William Makepeace. *The History of Pendennis: His Fortunes and Misfortunes, his Friends and his Greatest Enemy*. 1848-1850. Londres : Mudie's Select Library, [s.d.].

—*Vanity Fair: A Novel without a Hero*. 1848. New York, Londres : W.W. Norton & Company, 1994.

TROLLOPE, Anthony. *Can You Forgive Her?* 1865. Londres : Oxford University Press, 1992.

—*The Vicar of Bullhampton*. 1870. Londres : Oxford University Press, 1924.

WOOD, Ellen. *East Lynne*. 1861. Canada: Broadview literary texts, 2000, 2002.

YONGE, Charlotte. *The Daisy Chain, or, Aspirations*. (1856). [monographie en ligne]. Projet Gutenberg, 06-13.01. [réf. de janvier 2003]. Disponible sur : <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/tdcoa11.txt>

1.3 Critiques littéraires du XIX^e siècle

ANON. « Our Female Sensation Novelists ». *Christian Remembrancer*, vol. 46, juillet 1863, p. 209-236. cité dans *Lady Audley's Secret*, Houston Natalie M. (ed). Québec, Canada: Broadview literary texts, 2003, p. 484-488.

ANON. « The Popular Novels of the Year ». *Fraser's Magazine for Town and Country*, Londres : Longman, Roberts, & Green, vol. 68, août 1863, n°304, p. 253-269.

ANON. « The Sensation Novel ». *The Argosy*, vol 18, août 1874, p. 137-143.

ANON. Review of *Eleanor's Victory*. *The Times*, samedi 03 octobre 1863, n°24680, col. A, p. 11.

ANON. *The Times*, jeudi 03 novembre 1863, n°25020, col. F, p. 8.

ANON. « *Lady Audley's Secret* ». *The Times*, mardi 18 novembre 1863, n°24406, col. C, p. 4.

ANON. « Novels in Season ». *The Times*, samedi 02 janvier 1864, n°24758, col. B, p. 6.

ANON. Review of *Aurora Floyd*. *The Times*, mercredi 04 février 1863, n°24473, col. C, p. 5.

ANON. *The Times*, mardi 10 mai 1864, n°24868, col. B, p. 11.

ANON. « Novels ». *The Times*, vendredi 30 décembre 1864, n°25069, col. D, p. 8.

ANON. Review of *Eleanor's Victory*. *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, vol. 16, 19 september 1863, p. 396-397.

ANON. Review of *Aurora Floyd*. *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, vol. 15, 31 janvier 1863, n°379, p. 149.

ANON. Review of *John Marchmont's Legacy*. *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, vol. 16, 26 décembre 1863, n°426, p. 816-818.

ANON. Review of *The Doctor's Wife*. *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, vol. 18, 5 novembre 1864, n°471, p. 571-572.

ANON. Review of *Lady Audley's Secret*. *The Spectator*, vol. 35, 25 octobre 1862, n°1791, p. 1196-1197.

ANON. Review of *Aurora Floyd*. *The Spectator*, vol. 36, 31 janvier 1863, n°1805, p. 1586-1587.

ANON. Review of *Eleanor's Victory*. *The Spectator*, vol. 37, 19 septembre 19 1863, n°1838, p. 2522-2523.

ANON. Review of *The Doctor's Wife*. *The Spectator*, vol. 38, 27 octobre 1864, n°1895, p. 1214.

ANON. « The Archbishop of York on Works of Fiction ». *The Times*, 2 novembre 1864, n°25019, col. A, p. 9.

ANON. « Homicidal Heroines ». *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, vol. 21, 7 avril 1866, p. 403-405.

ANON. « *Lady Audley's Secret*. Second Edition ». *The Athenaeum Journal of Literature, Science and the Fine Arts*, 25 Octobre 1862, n°1826, p. 525-526.

ANON. Review of *Aurora Floyd*. *The Athenaeum Journal of Literature, Science and the Fine Arts*, 31 janvier 1863, n°1840, p. 144-145.

ANON. Review of *Eleanor's Victory*. *The Athenaeum Journal of Literature, Science and the Fine Arts*, 19 septembre 1863, n°1873, p. 361-362.

ANON. Review of *The Doctor's Wife*. *The Athenaeum Journal of Literature, Science and the Fine Arts*, 15 octobre 1864, n°1929, p. 494-495.

ANON. Review of *John Marchmont's Legacy*. *The Athenaeum Journal of Literature, Science and the Fine Arts*, 12 décembre 1863, n°1885, p. 792-793.

AUSTIN, A. « Our Novels : The Sensational School ». *Temple Bar. A London Magazine for Town and Country*, vol. 29, juillet 1870, p. 410-424.

ELIOT, George. « Silly Novels By Lady Novelists ». *Westminster Review*, vol. 66, n°1856, p. 442-461. In ROBINSON, Solveig C. (ed). *A Serious Occupation. Literary Criticism by Victorian Women Writers*, Broadview Press, 2003, p. 90-115.

GREG, W.R. « False Morality of Lady Moralists ». *The National Review*, janvier 1859, n°15, p.144-167.

JAMES, Henry. « Miss Braddon ». *The Nation*, 9 novembre 1865, p. 593-595. Republié dans *Notes and Reviews*, Cambridge, Massassuchetts : Dunster House, 1921, p. 108-116. In PAGE, Nicolas. *Wilkie Collins: the Critical Heritage*. Londres, Boston : Routledge & Kegan Paul, 1974, p. 122-123.

LINTON, Eliza Lynn. « The Girl of the Period ». *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, vol. 25, 14 mars 1868, p. 339-340.

LEWES, G.H. « Our Survey of Literature and Science ». *Cornhill Magazine*, vol. 6, janvier 1863, p. 132-139.

MASSON, David. « Politics of the Present, Foreign and Domestic ». *Macmillan's Magazine*, vol. 1, novembre 1859, p. 1-10.

MC CARTHY, Justin. « Novels with a Purpose ». *Westminster Review*, vol. 82, 1864, p. 24-49.

MANSEL, Henry L. « Sensation Novels ». *Quarterly Review*, vol. 113, n°226, avril 1863, p.482-514.

[en ligne]. [réf. de 2004]. Disponible sur :<http://www.mtroyal.ab.ca/gaslight/sensnovl.htm>

OLIPHANT, Margaret. « Sensation Novels ». *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Edinbourg : William Blackwood & Sons, vol. 91, mai 1862, p. 564-584.

—« Novels ». *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Edinbourg : William Blackwood & Sons vol. 94, août 1863, p. 168-83.

—« Novels ». *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Edinbourg : William Blackwood & Sons, vol. 102, septembre 1867, p. 257-280.

RAE, W. Fraser. « Sensation Novelists: Miss Braddon », *The North British Review*, Edinbourg : Edmonston and Douglas, vol. 83, septembre 1865, p. 180-204.

STEPHEN, L. « The Decay of Murder ». *The Cornhill*, vol 20, 1869, p. 722-733.

The Athenaeum Index of Reviews and Reviewers.
[Ressource électronique]. [réf. du 22 juin 2007]. Royaume Uni. Disponible sur :
<http://web soi.city.ac.uk/~asp/v2/home.html>

The Wellesley Index to the Victorian Periodicals, 1824-1900. Vol. 1-5. Toronto : University of Toronto Press. Londres : Routledge, 1966-1989.

The Curran Index. Additions to and Corrections of The Wellesley Index to the Victorian Periodicals.

[ressource électronique]. The Victorian Research Web. [réf. du 22 juin 2007]. Disponible sur :
<http://victorianresearch.org/curranindex.html>

NINES. Networked Infrastructure for Nineteenth-century Electronic Scholarship.
[ressource électronique]. [réf. du 22 juin 2007]. Grande-Bretagne. Disponible sur :
<http://www.nines.org/>

2. Sources secondaires

2.1 Œuvres de critique littéraire générale

BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie.* Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil, 1992.

—*Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques.* Paris : Editions du seuil, 1953, 1972.

—*Le plaisir du texte.* Paris : Editions du Seuil, 1973.

—*S/Z.* Paris : Editions du Seuil, 1970.

BELANGER, Marco. *Le flou dans la bergerie. Essai sur la lucidité et l'incertitude.* Québec : Liber, 2002.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of fiction.* Londres : Penguin Books, 1991.

BORNAY, Erika. *Histoire universelle de l'Art : le XIX^e siècle.* Paris : Larousse, 1990, tome IX.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire.* Paris : Edition du Seuil, 1992.

BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.* 1984. Cambridge, Massachusetts. : Harvard University Press, 1984, 1992.

DELCROIX, Maurice, HALLYN, Fernand, (ed) *et al. Méthodes de textes, introduction aux études littéraires*. Paris : Duculot, 1987.

DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris : Editions Galilée, 1985.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Traduit de l'allemand par FERON, Bertrand. Paris : Gallimard, 1988.

Fins de romans. Aspects de la conclusion dans la littérature anglaise. Centre de littérature, civilisation et linguistique des pays de langue anglaise. Caen : Presses universitaires de Caen, 1993.

Frontières instables. Théorie- Littérature- Enseignement TLE 18, Centre de Recherches sur la Littérature et le Cognition. Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, automne 2000.

LEECH, Geoffrey N., SHORT Michael H. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres, New York : Longman, 1981.

MARIN, Louis. *Le récit est un piège*. Paris : Editions de Minuit, collection « Critique », 1978.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*. Paris : éditions de Minuit, 1986.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction: Contemporary Poetics*. Londres, New York : Routledge, 1983.

TREUHERZ, Julian. *Victorian Painting*. Londres : Thames & Hudson Ltd, 1993, 2001.

2.2 Etudes critiques sur l'époque victorienne

ALTICK, Richard. *Victorian Studies in Scarlet*. Londres : J.M. Dent & Sons LTD, 1970.

—. *Victorian People and Ideas*.

BEST, George. *Mid-Victorian Britain*. Londres : Fontana Press, 1985.

BRIGGS, Asa. *Victorian people: A Reassessment of Persons and Things*. Chicago : University of Chicago Press, Paperback, 1975.

GILMOUR, Robin. *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature*. Londres, New York : Longman, 1996.

HOUGHTON, W. E. *The Victorian Frame of Mind*. New Haven, Londres : Yale University Press, 1957.

JUMEAU, Alain. *L'Angleterre victorienne. Documents de civilisation britannique du XIX^e siècle*. Paris : Presses universitaires de France, 2001.

PECASTAING-BOISSIERE, Muriel. *Les actrices victoriennes. Entre marginalité et conformisme*. Paris : L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2003.

POOVEY, Mary. *Making a Social Body: British Cultural Formation, 1830-1864*. Chicago : Chicago University Press, 1995.

SHANLEY, Mary Lyndon. *Feminism, Marriage and the Law in Victorian England*. Princeton : Princeton University Press, 1989.

STANG, Richard. *The Theory of the Novel in England 1850-1870*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1959.

WOHL, Anthony (ed). *The Victorian Family: Structure and Stresses*. Londres : Croom Helm, 1978.

ZEDNER, Lucia. *Women, Crime, and Custody in Victorian England*. Oxford : Clarendon Press, 1991.

2.3 Etudes critiques sur la littérature du XIX^e siècle

AUBRY, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour un rhétorique du genre et de la sérialité*. Bern, Berlin, Bruxelles : Peter Lang, 2006.

AUERBACH, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1982.

ALTICK, Richard D. *The English Common Reader*. Columbus : Ohio State University Press, 1963, 1998.

—*The Presence of the Present: Topics of the Day in the Victorian Novel*. Columbus : Ohio State University Press, 1991.

BASCH, Françoise. *Les femmes victoriennes. Roman et société, 1837-1867*. Paris : Payot, 1979.

BEER, Gillian. *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. Londres, Boston, Melbourne, Henley : Routledge & Kegan Paul, 1983.

BLAKE, Andrew. *Reading Victorian Fiction: The Cultural Context and Ideological Content of the Nineteenth-Century Novel*. Londres : Macmillan, 1989.

BOOTH, Michael. *English Melodrama*. Londres : Herbert Jenkins, 1965.

BOYLE, Thomas. *Black Swine in the Sewers of Hampstead: Beneath the Surface of Victorian Sensationalism*. New York : Penguin Books, 1989.

BRANTLINGER, Patrick. *The Reading Lesson: the Threat of Mass Literacy in the Nineteenth-Century British Fiction*. Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1998.

BRANTLINGER Patrick, WILLIAM B. T. *A Companion to the Victorian Novel*. Malden, Massassuchets : Blackwell, 2002.

CALDER, J. *Women and Marriage in Victorian Fiction*. Londres : Thames and Hudson, 1976.

CARNELL, Jennifer. *The Literary Lives of Mary Elizabeth Braddon*. Hastings : The Sensation Press, 2000.

COLBY, R. A. *Fiction with a Purpose: Major and Minor Nineteenth-Century Novels*. 1967 Bloomington, Londres : Indiana University Press, 1968.

COLBY, V. *Yesterday's Women: Domestic Realism in the English Novel*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1974.

—*The Singular Anomaly: Women Novelists of the Nineteenth-Century*. New York : New York University Press, 1970.

COUSTILLAS, P., PETIT, J-P., RAIMOND, J. *Le roman anglais au 19^{ème} siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978.

CVETKOVICH, Ann. *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture and Victorian Sensationalism*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1992.

CRUSE, Amy. *The Victorians and their Books*. Boston : Houghton Mifflin, 1935, 1962.

DAVIS, Phillip. *The Oxford English Literary History. Volume 8. 1830-1880. The Victorians*. Oxford : Oxford University Press, 2002.

DEIRDRE, David (ed). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001, 2002.

DIAMOND, Michael. *Victorian Sensation: or, the Spectacular, the Shocking, and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*. Londres : Anthem Press, 2003.

EDWARDS P.D. *Some mid-Victorian Thrillers: The Sensation Novel*. St Lucia : University of Queensland Press, 1971.

FELTES, Norman. *Modes of production of Victorian novels*. Chicago : University of Chicago Press, 1989.

FLINT, Kate. *The Woman Reader*. Oxford : Clarendon Press, 1993, 1999.

GILBERT, Pamela. *Disease, Desire and the Body*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Londres : Yale University Press, 1979.

GILMOUR, Robin. *The Novel in the Victorian Age*. Londres : Edward Arnold Publishers, 1986.

GRIEST, Guinevere L. *Mudie's Circulating Library and the Victorian Novel*. David & Charles, 1970.

HAINING, Peter (ed). *The Penny dreadful; or Strange Horrid and Sensational Tales*. Londres : V. Gollancz, 1975.

HAYWARD, Jennifer. *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Operas*. Lexington : University Press of Kentucky, 1997.

HELLER Tamar. *Dead Secrets: Wilkie Collins and the Female Gothic*. New Haven, Londres : Yale University Press, 1992.

HELSINGER, Elizabeth K., LAUTERBACH SHEETS, Robin, VEEDER, William. *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America*. Chicago, Londres : The University of Chicago Press, Volume 1 : Defining Voices. Volume 3 : Literary Issues, 1989.

HUGHES, Linda K., Lund, Michael. *The Victorian Serial*. Charlottesville, Londres : University Press of Virginia, 1991.

HUGHES, Winifred. *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*. Princeton : Princeton University Press, 1980.

JORDAN, John O., PATTEN, Robert L. *Literature in the Marketplace. Nineteenth-century British Publishing and Reading Practices*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

KALIKOFF, Beth. *Murder and Moral Decay in Victorian Popular Literature*. Ann Arbor, Michigan : U.M.I. Research Press, 1986.

KANE, Penny. *Victorian Families in Fact and Fiction*. Londres : Macmillan Press Ltd, 1995, 1997.

MAUNDER, Andrew, MOORE Grace (ed). *Victorian Crime, Madness, and Sensation*. Aldershot, Hampshire : Ashgate, 2004.

MACGOWAN, Douglas. *Murder in Victorian Scotland: The Trial of Madelaine Smith*. Westport, Connecticut, Londres : Praeger, 1999.

MILLER, David.A. *The Novel and the Police*. Berkeley : University of California Press, 1988.

MITCHELL, Sally. *The Fallen Angel: Chastity, Class and Women's Reading, 1835-1880*. Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Press, 1981.

- MORRIS, Virginia B. *Double Jeopardy: Women Who Kill in Victorian Fiction*. Lexington, Kentucky : University Press of Kentucky, 1990.
- NEAD, Lynda. *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford : Basil Blackwell, 1990.
- PAGE, Nicolas. *Wilkie Collins: The Critical Heritage*. Londres, Boston : Routledge & Kegan Paul, 1974.
- PETERSON, Audrey. *Victorian Masters of Mystery : From Wilkie Collins to Conan Doyle*. New York : Frederick Ungar Publishing Co., 1984.
- PHILLIPS, Walter. *Dickens, Reade, and Collins, Sensation Novelists: A study in the Conditions and Theories of Novel Writing in Victorian England*. New York : Russel & Russel, 1919, 1962.
- PYKETT, Lyn. *The Improper Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. Londres, New York : Routledge, 1992.
- The Sensation Novel from The Woman in White to the Moonstone*. Plymouth : Northcote House, 1994.
- RANCE, Nicolas. *Wilkie Collins and Other Sensational Novelists: Walking the Moral Hospital*. Basingstoke : Macmillan, 1991.
- REGARD, Frédéric. *L'écriture féminine en Angleterre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- ROWELL, George. *Nineteenth-Century Plays*. Londres, New York : Oxford University Press, 1972.
- SECORD, James A. *Victorian Sensation. The Extraordinary Publication, Reception, and Secret Authorship of Vestiges of the Natural History of Creation*. Chicago, Londres : Chicago university Press, 2000.
- SHAW, William David. *Victorians and Mystery: Crises of Representations*. Ithaca, Londres : Cornell University Press, 1990.
- SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres : Virago Press Ltd, 1987.
- A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, New Jersey : Princeton university Press, 1977.
- TALAIRACH, Laurence. *Le Secret et le Corps dans le roman à sensation anglais du dix-neuvième siècle*. 586p. Thèse : anglais : Université de Toulouse-Le Mirail : département des Etudes du Monde Anglophone : 2000.
- TERRY, R.C. *Victorian Popular Fiction, 1860-1888*. Londres : Macmillan Press, 1983.

THOMSON, Patricia. *The Victorian Heroine: A Changing Ideal*. Londres : Oxford University Press, 1956.

TROMP, Marlene, GILBERT, Pamela K., HAYNIE, Aeron. *Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in Context*. Albany : State University of New York Press, 2000.

WATT, George. *The Fallen Woman in the Nineteenth-Century English Novel*. Londres, Camberra : Croomhelm, 1984.

WHEELER, Michael. *English Fiction of the Victorian Period*. Londres, New York : Longman, 1994.

WILLIAMS, Merryn. *Women in the English Novel, 1800-1900*. Londres : Macmillan Press, 1985.

WOLFF, Robert Lee. *Sensational Victorian: The Life and Fiction of Mary Elizabeth Braddon*. New York, Londres : Garland, 1979.

WYNNE, Deborah. *The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine*. New York : Palgrave, 2001.

2.4 Articles des XX^e et XXI^e siècles

[ANON]. Review of reissue of *Lady Audley's Secret*. *Times Literary Supplement*, n°4968, 1998, p.36.

AUERBACH, Nina. « The Rise of the Fallen Woman ». *Nineteenth-Century Fiction*, juin 1980, vol. 35, n°1, p. 29-52.

BERNSTEIN, Susan David. « Dirty Reading: Sensation Fiction, Women, and Primitivism ». *Criticism*, printemps 1994, vol. 36, n°2, p. 213-241.

—« Ape Anxiety: Sensation fiction, Evolution, and the Genre Question ». *JVC*, automne 2001, vol. 6, n°2, p. 250-271.

BRANTLINGER, Patrick. « What is Sensational about the 'Sensation Novel'? », *Nineteenth-Century Fiction*, 1982, vol. 37, p. 1-28.

—« The Case of the Poisonous Book: Mass Literacy as Threat in Nineteenth-Century British fiction ». *Victorian Review*, hiver 1994, vol. 20, n°2, p. 117-133.

BRIGANTI, Chiara. « Gothic Maidens and Sensation Women: Lady Audley's Journey from the Ruined Mansion to the Madhouse ». *Victorian Literature and Culture*, 1991, vol. 19, p. 189-211.

- BOYLE, Thomas .F. « Fishy Extremities: Subversion of Orthodoxy in the Victorian Sensation Novel ». *Literature and History*, printemps 1983, vol. 9, n°1, p. 92-96.
- BUCLER, William E. « Once a Week under Samuel Lucas 1859-1865 ». *PMLA*, décembre 1952, vol. 27, n° 7, p. 924-941.
- BURY, Laurent. « Dire ou ne pas dire le crime dans les romans de Mrs Braddon ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2002, n°55, p. 233-241.
- « “As Clear as mud” : Transparence et offuscation chez Mary Elizabeth Braddon », in *Le Secret*. BERTRANDIAS, Bernadette (ed). Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal. Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, p. 69-76.
- CACHIN, Marie-Françoise. « La publication du “sensation novel” : un crime victorien ? ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2002, n°55, p. 243-254.
- CAMUS, Marianne. « La criminelle chez Braddon : femme fatale ou ‘fated woman’ ? ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2002, n°55, p. 255-264.
- CHARLES, Shelly. « Aux sources du sensationnel : Wilkie Collins lecteur de l’Abbé Prévost ? ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2007, n°65, p. 135-160.
- COOKE, Simon. « George du Maurier's Illustrations for M.E. Braddon's Serialization of *Eleanor's Victory* in *Once a Week* ». *Victorian Periodicals Review*, printemps 2002, vol. 35, n°1, p. 89-106.
- DALY, Nicolas. « Railway Novels: Sensation Fiction and the Modernization of the Senses ». *A Journal of English Literary History*, 1999, vol. 66, p. 461-487.
- DINGLEY, Robert. « Mrs. Conyers’s Secret: Decoding Sexuality in *Aurora Floyd* ». *The Victorian Newsletter*, printemps 1999, vol. 95, p. 16-17.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise. « Les femmes fatales : sirènes, monstres et criminelles de la fiction victorienne ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2003, n°57, p. 55-66.
- DROUET-RICHET, Stéphanie. « ‘Taming the Shrew’ : mélodrame et représentation du désir dans *Lady Audley’s Secret* et *Aurora Floyd* par M.E. Braddon ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, 2004, n°59, p. 63-73.
- EDWARDS, P.D. Introduction to *Aurora Floyd*. Oxford : Oxford University Press, 1996, p. vii-xxiv.
- FAHNESTOCK, Jeanne. « Bigamy: The Rise and Fall of a Convention ». *Nineteenth-Century Fiction*, juin 1981, vol. 36, p. 47-71.
- « The Heroine of Irregular Features: Physiognomy and Conventions of Heroine Description ». *Victorian Studies*, printemps 1981, vol. 24, n°3, p. 325-350.

—« Geraldine Jewsbury: The Power of the Publisher's Reader ». *Nineteenth-Century Fiction*, décembre 1973, vol. 28, n°3, p. 253-272.

FROST, Ginger. « Bigamy and Cohabitation in Victorian England ». *Journal of Family History*, juillet 1997, vol. 22, n°3, p. 286-306.

GOODE, John. « Minor Nineteenth-Century Fiction ». *Victorian Studies*, juin 1968, vol. 11, p. 534-538.

GUILCHER, Goulven. « La restructuration du temps par les chemins de fer : le Railway Time ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2000, n°53, p. 61-75.

HALL R. Mark. « A Victorian Sensation Novel in the "Contact zone": Reading *Lady Audley's Secret* through *Imperial Eyes* ». *The Victorian Newsletter*, automne 2000, vol. 98, p. 22-26.

HAMMERTON, James A. « Victorian Marriage and the Law of Matrimonial Cruelty ». *Victorian Studies*, hiver 1990, vol.33, n°2, p.269-292.

HARTMAN, Mary S. « The Case of Madeleine Smith ». *Victorian Studies*, juin 1973, vol. 17, n°1, p. 381-400.

HEILMANN, Ann. « Emma Bovary's Sisters: Infectious Desire and Female Reading Appetites in Mary Braddon and George Moore ». *Victorian Review*, 2003, vol. 29, n°1, p. 31-47.

HELFIELD, Randa. « Poisonous Plots: Women Sensation Novelists and Murderesses of the Victorian Period ». *Victorian Review*, 1995, vol. 21, n°2, p. 161-188.

HEYWOOD, Christopher. « Miss Braddon's *The Doctor's Wife* ». *Revue de Littérature Comparée*, 1964, vol. 38, p. 255-261.

—« "A source for *Middlemarch*": Miss Braddon's *The Doctor's Wife* and *Madame Bovary* ». *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1970, vol. 44, n°2, p. 184.

—« *Lady Audley's Secret*: A T.S. Eliot Source? ». *The Review of English Studies, New Series*, mai 1976, vol. 27, n°106, p. 182-188.

—« Flaubert, Miss Braddon, And George Moore ». *Comparative Literature*, printemps 1960, vol. 12, n° 2, p. 151-158.

—« *The Return of the Native* and Miss Braddon's *The Doctor's Wife* : A Probable Source ». *Nineteenth Century Fiction*, vol. 18, 1963, p. 91-94.

HOWARD, Greg. « Masculinity and Economics in *Lady Audley's Secret* ». *Victorians Institute Journal*, 1999, vol. 27, p. 33-53.

JOHN, Juliet. Review of reprint of *Aurora Floyd*. NEMESVARI, Richard, SURRIDGE, Lisa (ed). *Times Literary Supplement*, 2002, n°5054, p. 32-33.

- Review of reprint of *The Doctor's Wife*. PYKETT, Lyn (ed). *Times Literary Supplement*, 2002, n°5054, p. 32.
- KING, Andrew. « Sympathy as Subversion? Reading *Lady Audley's Secret* in the Kitchen ». *Journal of Victorian Culture*, 2002, vol. 7, n°1, p. 60-85.
- « 1863. *Lady Audley's Secret* Zone; Or, Is Subversion Subversive? », *The London Journal*, 1845-83. Ashgate, chapitre 9, p. 195-209.
- KUSHNIER, Jennifer. « Educating Boys to be Queer: Braddon's *Lady Audley's Secret* ». *Victorian Literature and Culture*, 2002, p. 61-75.
- LAURENT, Béatrice. « Existe-t-il un style préraphaélite ? ». *Cercles* [en ligne], n°14 [réf. du 12 mai 2007], 2005, p.17-28. Disponible sur : <http://www.cercles.com/pasteach.html>
- LIGGINS, Emma. « The Evil Days of the Female Murderer: Subverted Marriage Plots and the Avoidance of Scandal in the Victorian Sensation Novel ». *Journal of Victorian Culture*, printemps 1997, vol. 2, n°1, p. 27-41.
- LINDEMANN, R.B. « Dramatic Disappearances: Mary Elizabeth Braddon and the Staging of Theatrical Character ». *Victorian Literature and Culture*, 1997, vol. 25, n°2, p.279-291.
- LOESBERG, Jonathan. « The Ideology of Narrative Form in Sensation Fiction », *Representations*, hiver 1986, vol. 13, p. 115-138.
- MARKS, Patricia. « The Boy on the Wooden Horse: Robert Audley and the Failure of Reason ». *Clues*, 1994, p. 1-14.
- MATUS, Jill L. « Disclosure as 'Cover-up': The Discourse of Madness in *Lady Audley's Secret* ». *University of Toronto Quarterly*, printemps 1993, vol. 62, n°3, p. 334-355.
- MILLER, Ellen Casey. « Edging Women Out?: Reviews of Women Novelists in *The Athenaeum*, 1860-1900 ». *Victorian Studies*, hiver 1996, vol. 36, p. 151-171.
- « "Other People's Prudery" : Mary Elizabeth Braddon » in Cox, Don Richard (ed). *Sexuality and Victorian Literature*. Knoxville : the University of Tennessee Press, 1984, p. 72-82.
- NEMESVARI, Richard. « Robert Audley's Secret: Male Homosocial Desire in *Lady Audley's Secret* ». *Studies in the Novel*, 1995, vol. 27, p. 515-528.
- ODDEN, Karen M. « "Reading coolly" in *John Marchmont's Legacy*: Reconsidering M.E. Braddon's Legacy ». *Studies in the Novel*, printemps 2004, vol. 36, n°1, p. 21-40.
- PAGE, Norman, SASAKI, Toru. Introduction to *John Marchmont's Legacy*, Oxford : Oxford University Press, 1999, p. vii-xxiv.
- PETCH, Simon. « Robert Audley's Profession ». *Studies in the Novel*, printemps 2000, vol. 32, n°2, p. 1-13.

PYKETT, Lyn. Introduction to *The Doctor's Wife*. Oxford : Oxford University Press, 1998, p. vii-xxv.

ROBINSON, Solveig C. « Editing *Belgravia*: M. E. Braddon's Defense of 'Light Literature' ». *Victorian Periodicals Review*, été 1995, vol. 28, n°2, p. 109-122.

SCHOEDER, Natalie. « Feminine Sensationalism. Eroticism and Self-Assertion and Victorian Women Novelists - M.E. Braddon and Ouida ». *Tulsa Studies in Women's Literature*, 1988, vol. 7, n° 1, p. 87-103.

SHOWATER, Elaine. « Desperate Remedies: Sensation Novels of the 1860s ». *The Victorian Newsletter*, printemps 1976, n°49, p. 1-5.

SKILTON, David. Introduction to *Lady Audley's Secret*. Oxford : Oxford University Press, 1987, p. vii-xxiii.

TALAIRACH-VIELMAS, Laurence. « Aux marches du théâtre : Affiches sensationnelles et posters énigmatiques dans *Aurora Floyd* de M.E. Braddon ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, 2004, n°59, p. 143-156.

—« "Sensations of their Own" : les romans défendus de l'Angleterre victorienne » in « *A Literature of Their Own* » : les stratégies d'écriture des femmes-écrivains anglaises et américaines au 19^{ème} siècle. Actes du colloque des 7 et 8 juin 2002. Articles réunis par Claire Bazin et Marie-Claude Perrin-Chenour. Université ParisX-Nanterre, Groupe de Recherche Femmes-Auteurs Anglaises et Américaines, 2003, p. 7-27.

—« Sages comme des images ? Les héroïnes sensationnalistes et le monde de la mode ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, octobre 2006, n°64, p. 279-296.

—« Le piège de l'intertexte : leçon de lecture dans *Armada* de Wilkie Collins ». *Etudes Anglaises*, 2003, tome 56, n°1, p. 4-13.

—« En chair et en os ? Sens, sensations et sensationnalisme dans *Desperate Remedies* (1871) de Thomas Hardy ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, avril 2007, n°65, p. 115-132.

TILLOTSON, Kathleen. « The Lighter Reading of the Eighteen-Sixties ». Introduction to *The Woman in White*. Boston, 1969, p. ix-xxvi.

TINTNER, Adeline R., « Henry James and Miss Braddon: "Goergina's Reasons" and the Victorian Sensation Novel ». *Essays in Literature*, printemps 1993, vol. 10, n°1, p. 119-124.

VOSKUIL, Lynn M. « Acts of Madness: Lady Audley and the Meanings of Victorian Femininity ». *Feminist Studies*, automne 2001, vol. 27, n°3, p. 611-639.

WIESENTHAL, C.S. « "Ghost Haunted": A Trace of Wilkie Collins in Mary Elizabeth Braddon's *Lady Audley's Secret* ». *English Language Notes*, juin 1991, p. 42-44.

WILLIS, Chris. « Braddon and Burne-Jones: The Original of Lady Audley's Pre-Raphaelite Portrait? ». [en ligne], [réf. de 2000]. Disponible sur : <http://www.chriswillis.freeseve.co.uk/braddon.htm>

WYNNE, Deborah. « Two Audley Courts: Tennyson and M.E. Braddon ». *Notes & Queries*, septembre 1997, vol. 242, [New Series, vol. 44], n°3, p. 344-345.

Annexes

Annexe A : résumé des œuvres

Aurora Floyd :

De l'union très controversée d'un riche banquier écossais, Archibald Floyd, et d'une actrice désargentée, Eliza Prodder, naît une fille aux yeux éclatants, Aurora. Orpheline de mère dès sa naissance, l'héroïne est élevée par son père qui cède à tous ses caprices dès son plus jeune âge. Mais, le 14 juin 1856, Aurora est envoyée dans un pensionnat parisien d'où elle reviendra un an et deux mois plus tard, en août 1857, changée et hantée par un horrible secret. Le soir de son dix-neuvième anniversaire, lors du bal donné en son honneur, elle rencontre Talbot Bulstrode, capitaine de la onzième compagnie des Hussards de sa Majesté, choqué par le comportement irrévérencieux de la belle et fouguese héritière. Il succombe cependant à son charme et la demande en mariage une première fois : elle refuse puisqu'elle pense être encore mariée. Or, on fait parvenir à Aurora une mystérieuse coupure de presse relatant le mortel accident de cheval d'un jockey anglais du nom de James Conyers, son premier mari avec lequel elle s'était enfuie du pensionnat parisien. Rassurée, elle peut accepter la deuxième demande en mariage de Talbot. Cependant, celui-ci reçoit une lettre de sa mère qui le met en garde contre sa future promise, dont le comportement à Paris fut des plus suspects. Aurora refuse de répondre aux questions pressantes de son fiancé qui met fin à leur relation. Elle tombe alors malade et part en convalescence à Leamington, en compagnie de son père et de sa cousine dévouée, Lucy Floyd, secrètement amoureuse de Talbot. Ils y sont rejoints par John Mellish, prétendant précédemment éconduit par Aurora, mais qui, à force de gentillesse et d'attention, gagne la main de celle-ci. Mariés, ils s'installent à Mellish Park où Aurora remporte l'admiration de tous, sauf d'un domestique estropié, Steve Hargraves, surnommé le Softy, qu'elle fait renvoyer du domaine pour avoir donné un coup de pied à son chien. Fouetté par Aurora, il attend son heure pour se venger de ce nouveau tyran domestique. John Mellish, à la recherche d'une personne de confiance pour remplacer son chef d'écurie, reçoit une lettre lui recommandant la candidature d'un certain

James Conyers. En effet, celui-ci n'est pas mort dans l'accident de cheval et vient prendre ses fonctions au domaine. Aurora, bouleversée par cette nouvelle, ne dit cependant rien de son secret à John et continue de lui cacher sa bigamie. Elle accepte le chantage de James et lui donne les deux mille livres qu'il réclame. Mais le soir de la remise de cet argent, le cadavre de James est retrouvé dans le parc par Samuel Prodder, l'oncle d'Aurora, venu lui rendre une visite surprise. Il a été tué dans le dos, à bout portant, par un pistolet que l'on ne retrouve pas. Une enquête est ouverte et un détective de Scotland Yard arrive sur les lieux, alerté par une lettre anonyme. C'est en fait la dame de compagnie d'Aurora, Mrs Powell, dévorée par la jalousie, qui a envoyé ce message, en faisant peser les soupçons sur la maîtresse de Mellish Park qui est, en réalité, l'épouse du mort. Les recherches permettent aussi de trouver le certificat de mariage d'Aurora et de James, document remis à John Mellish. Aurora, avertie par le Softy de la découverte de sa bigamie par son deuxième mari, prend la fuite et part se réfugier à Londres chez sa cousine Lucy, désormais mariée à Talbot Bulstrode. Elle avoue son secret à celui-ci et implore son aide. Il ramène donc John Mellish chez lui, organise de nouveau leur mariage, afin que personne ne vienne maintenant contester cette union, et leur conseille vivement de rentrer à Mellish Park. Mais la découverte de l'arme du crime appartenant à John ébranle sa confiance et le rend intimement convaincu de la culpabilité de sa femme, car c'est elle qui rangeait ses pistolets le jour du meurtre en question. Avec l'aide du détective de Scotland Yard, Joseph Grimstone, les indices, parmi lesquels un bouton de gilet, mènent à la piste du Softy qui disparaît sans laisser de trace. En passant près de la loge nord où vivait James Conyers, Talbot Bulstrode voit de la lumière et surprend le Softy sur le point de s'enfuir. Avec l'aide de Samuel Prodder, ils maîtrisent le criminel, retrouvent l'argent dérobé au mort, prouvant ainsi indubitablement sa culpabilité. Le roman se clôt à Nice, avec la naissance d'un garçon aux yeux noirs, tendrement surveillé par sa mère, Aurora Mellish.

Eleanor's Victory :

L'action débute en août 1853, lorsque l'héroïne, Eleanor Vane, débarque en France à bord de *l'Impératrice* pour rejoindre son père, George Vane, anglais ruiné, exilé à Paris pour échapper à ses créanciers. La jeune fille arrive aussi avec l'argent nécessaire pour terminer son éducation (cent livres), devenir gouvernante et subvenir à ses propres besoins. Le lendemain, son père décide de l'emmener fêter leurs retrouvailles, mais à la nuit tombée, il est rejoint par deux hommes mystérieux. Prétextant un rendez-vous important, il laisse Eleanor rentrer

seule dans son petit appartement de la rue de l'Archevêque, mais elle rencontre en chemin un ami anglais, Richard Thornton, artiste-peintre, qui travaille actuellement dans la capitale française. Eleanor veille toute la nuit, attendant vainement le retour de son père. Lorsque le lendemain matin, Richard se rend à la morgue pour y voir des cadavres, il en ressort métamorphosé, car il a vu la dépouille de George, retrouvé mort. Ce dernier se serait suicidé. L'horrible vérité est annoncée à sa fille par la Signora Picirillo, la tante de Richard, venue de Londres pour prendre soin d'Eleanor. Celle-ci trouve, dans les effets personnels de son père, une lettre à moitié déchirée où il semble l'implorer de venger sa mort. Elle décide de revenir dans la capitale anglaise avec la ferme intention de trouver celui qui a acculé son père au suicide, en lui volant tout son argent au cours d'une partie de cartes. Elle séjourne quelques temps chez la Signora jusqu'à ce que sa demi-sœur, Hortensia Bannister, lui trouve un emploi de dame de compagnie auprès d'une jeune orpheline fortunée, Laura Mason. Ayant obtenu de Richard la promesse qu'il l'aiderait dans sa quête de vengeance, elle part pour Hazlewood, chez Mrs Darrell, où elle doit se présenter sous un faux nom (Ms Vincent), afin d'éviter d'être reconnue comme étant la fille de George Vane. Elle est accueillie par le tuteur de Laura Mason, l'avocat, Gilbert Monckton. Eleanor et Laura s'entendent tout de suite très bien et deviennent rapidement de très bonnes amies, mais Eleanor semble perdre tout espoir de retrouver celui qu'elle cherche, là où elle se trouve, loin de Londres. Presque douze mois après son arrivée à Hazlewood, le fils de Mrs Darrell, Launcelot, revient soudainement des Indes. Très rapidement, Laura s'éprend de ce dernier qui, lui, tombe amoureux d'Eleanor. Afin d'éviter cette union, Mrs Darrell demande à Eleanor de retourner à Londres, ce qu'elle accepte, juste avant de reconnaître en Launcelot l'un des deux mystérieux inconnus qui conduisirent son père à son destin tragique. Elle retourne donc chez la Signora et poursuit ses recherches pour démasquer Mr Darrell. Elle découvre ainsi qu'il n'a pas embarqué sur le *Princesse Alice* le 4 octobre 1852, comme il le prétend, car son nom est rayé de la liste des passagers. Espérant trouver un moyen quelconque de se rapprocher de Mr Darrell, elle profite de l'occasion, lorsque Gilbert Monckton la demande en mariage. Il cache un passé douloureux, abandonné par sa première fiancée, le matin de ses noces. Eleanor accepte cette offre, lui révèle sa réelle identité, mais ne lui avoue pas son projet de vengeance et les raisons qu'elle a de vouloir se rapprocher de Launcelot. Gilbert interprète donc le comportement suspect de son épouse comme de l'infidélité, dévoré jour après jour par une jalousie toujours plus insidieuse. Laura vient vivre à Tolldale, la demeure de Gilbert Monckton, pour se rapprocher d'Eleanor. Le mariage de Laura et Launcelot est fixé, et le temps presse pour Eleanor qui souhaite trouver des indices impliquant celui-ci dans la mort de son père. Elle

appelle Richard, qui l'aide à passer en revue les esquisses du jeune artiste, parmi lesquelles se trouve le dessin de la partie de cartes, fatale à George Vane, mais cela ne peut constituer une preuve suffisante pour le démasquer. Launcelot espère hériter de la fortune de son oncle, Maurice de Crespigny, ami d'enfance de George Vane. L'identité de l'héritier reste longtemps mystérieuse. Un soir où Eleanor se résout à dénoncer son neveu à Mr de Crespigny, avant que ce dernier ne meure, elle surprend Launcelot et son complice français, Bourdon, en train de subtiliser le testament. Elle arrive à s'emparer du vrai document, commence à raconter toute son histoire, mais au moment de démasquer le menteur, elle se rend compte qu'elle n'a plus le document en question. A la lecture du testament, Launcelot hérite de la fortune en question, mais n'a pas l'autorisation d'épouser Laura. Gilbert, convaincu de la trahison de sa femme, laisse une lettre à celle-ci pour l'informer qu'il la libère de toute obligation et qu'il part à Torquay avec Laura. Se remettant de sa surprise, Eleanor décide de retourner à Londres et de refaire sa vie, loin de tous. Elle pénètre dans un bureau de recrutement de dames de compagnie, où elle est engagée immédiatement par Mrs Lennards et son mari, en partance pour Paris. Dans la capitale française, Eleanor découvre que ses employeurs sont en fait les vrais parents de Laura Mason. Elle rencontre Bourdon, le complice de Launcelot et parvient à lui reprendre le véritable testament, grâce à l'aide providentielle de Richard qu'Eleanor a appelé à l'aide, accompagné de son mari, Gilbert. De retour en Angleterre, Eleanor finit par abandonner son projet de vengeance, cédant aux suppliques de la mère de Launcelot, qui l'implore d'épargner son fils. Le vrai testament est lu, révélant que l'héritière de Maurice de Crespigny n'est autre qu'Eleanor elle-même. Launcelot, après un séjour salutaire en Italie, revient épouser Laura Mason. Le roman se clôt sur l'harmonie familiale de tous : Laura retrouve avec joie ses véritables parents, et Eleanor, ayant enfin renoncé à se venger de la mort de son père, est présentée comme une épouse heureuse et épanouie.

John Marchmont's Legacy :

L'histoire est celle d'Edward Arundel, jeune soldat aristocrate âgé de dix-sept ans, et débute un soir d'hiver dans le théâtre de Drury Lane où le jeune homme reconnaît, au cours de la représentation, son ancien professeur de mathématiques à Vernon, John Marchmont. Celui-ci, de santé très fragile, est veuf et s'occupe seul de sa petite fille Mary. Emu par leur situation, Edward se lie d'amitié avec John auquel il trouve un emploi dans un cabinet d'avocat. Après la mort de plusieurs héritiers, John hérite finalement de la fortune de la

famille Marchmont et part s'installer à Marchmont Towers, en compagnie de Mary. C'est là qu'Edward les retrouve, quatre ans et demi plus tard, pendant une permission pour convalescence suite à une blessure reçue à l'épaule quand il était aux Indes. John, craignant de laisser, à sa mort, sa fille, l'unique héritière de la fortune familiale, seule, sans défense face à son mystérieux cousin, Paul Marchmont, décide d'épouser Olivia Arundel, la cousine d'Edward. Fille du pasteur dans un petit village, Swampington, celle-ci offre à tous l'image d'une femme vertueuse et charitable. En réalité, elle hait cette vie ennuyeuse et étouffante, et est éperdument amoureuse de son cousin. Pensant ainsi échapper à cette passion destructrice, elle accepte la demande en mariage de John, bien qu'elle ne l'aime pas. Deux ans plus tard, John décède et laisse Mary entre les mains d'une belle-mère froide, cruelle et jalouse des sentiments qui unissent maintenant Mary à Edward. En effet, celui-ci est tombé amoureux de la jeune fille qui l'aime, elle aussi, depuis leur première rencontre. Olivia arrive à semer le doute dans l'esprit de sa belle-fille qui s'enfuit chez son ancienne logeuse à Londres. Edward part à sa recherche, la retrouve et ils se marient en cachette. Mais la mort subite du père d'Edward l'oblige à prendre le train, sans avoir pu avertir sa mère de cette union et il est grièvement blessé dans un accident de chemin de fer. L'endroit secret où est restée Mary est communiqué à Olivia par Paul Marchmont, le cousin de Mary, qui manipule celle-ci et commence à suggérer que sa cousine est folle. Quand Edward sort du coma, trois mois après son accident, il se lance à la recherche de sa femme, mais se heurte aux grilles fermées de Marchmont Towers et à l'avis de disparition de Mary Marchmont, datant du 20 octobre 1848. Il questionne Olivia à propos de sa femme. Elle l'informe que personne n'a cru à cette histoire de mariage et que Mary a subitement disparu, probablement morte noyée, si l'on en croit le soulier retrouvé près de la rivière. Edward affronte ensuite Paul Marchmont qu'il pense être l'instigateur de la disparition de Mary, orchestrée dans le but de s'emparer de sa fortune. Celui-ci s'est installé dans un petit pavillon près de la rivière et l'a transformé en atelier de peinture. Mais aucune information utile ne ressort de cette confrontation. Edward continue donc ses recherches, afin de comprendre pourquoi Mary s'est enfuie, refusant de croire ce que tous les autres n'osent dire : la mort par noyade de son épouse. Finalement, découvrant dans le bureau d'Olivia une coupure de presse relatant sa propre mort, Edward se laisse convaincre par la théorie du suicide et veut désormais se venger de Paul Marchmont. Celui-ci, voulant prouver sa bonne foi, a décidé d'attendre douze mois avant de réclamer l'héritage de la famille Marchmont. Les pires ragots circulent à propos d'Olivia, accusée d'être la maîtresse de Paul, visiblement complètement sous son influence. Le jour tant attendu arrive et Paul devient officiellement le nouveau propriétaire de

Marchmont Towers, héritant ainsi de toute sa fortune. Mais lors de la fête qu'il donne à cette occasion, Edward le rosse en public, espérant une réaction et une demande de duel, en vain. Perdant ainsi tout espoir de vengeance, Edward retourne dans la demeure familiale, à Dangerfield où il retrouve une amie de sa sœur, Ms Belinda Lawford, amoureuse de lui. Partageant ses sentiments, il demande sa main et la date du mariage est fixée au 18 juin. Intervient alors le docteur Weston, le beau-frère de Paul Marchmont, dont le rôle dans la disparition de Mary reste très obscur. Paul et sa sœur essaient de se débarrasser de ce témoin gênant en lui proposant de s'installer en Australie, mais celui-ci refuse et part annoncer la nouvelle de l'union prochaine entre Edward et Belinda à Olivia. Celle-ci s'échappe de Marchmont Towers pour tenter d'empêcher la cérémonie. Paul essaie de la devancer en la faisant passer pour folle, mais lorsqu'il se rend à la vieille ferme abandonnée où il retient Mary prisonnière, il ne trouve personne, à l'exception de la femme chargée de surveiller la jeune héritière. Olivia est allée chercher Mary pour la placer à l'abri chez son amie, Hester. Elle interrompt le mariage à l'église et entraîne Edward auprès de son épouse disparue. Là, Mary raconte toute son histoire. Paul, ne supportant pas de tout perdre met le feu à Marchmont Towers et disparaît à tout jamais. Après avoir vécu paisiblement quelque temps, Mary s'éteint à Nice. Quatre ans plus tard, Olivia, placée maintenant sous la surveillance de son père, n'a plus toutes ses facultés mentales, mais sa réputation a été préservée. Edward revient voir Belinda Lawford pour la demander en mariage et devenir la mère de son fils orphelin : le roman se clôt sur cette image de sérénité domestique.

Lady Audley's Secret :

L'intrigue s'ouvre sur une description du domaine de Audley Court, riche et ancienne demeure de Sir Michael, aristocrate anglais de cinquante-cinq ans, qui a épousé en secondes noces la jeune et angélique gouvernante, Lucy Graham. Mais celle-ci semble cacher un lourd secret, que découvrent en partie sa bonne, Phoebe Marks et son cousin, Luke Marks, en s'introduisant dans sa chambre et en fouillant dans un tiroir secret. Un autre personnage masculin apparaît au second chapitre, à bord d'un navire en provenance d'Australie, *l'Argus* ; il s'agit de George Talboys, jeune homme de vingt-cinq ans, qui a fait fortune et rentre retrouver sa femme, Helen, et son fils, Georgey, qu'il a abandonnés en Angleterre trois ans et demi auparavant. Arrivé à Londres, il rencontre par hasard un vieil ami d'université, Robert Audley, qui n'est autre que le neveu de Sir Audley. Tous deux s'arrêtent pour trinquer à leurs retrouvailles, quand George apprend, dans les pages du *Times*, la mort de

celle qu'il espérait tant retrouver après cette longue absence, son épouse Helen Talboys, née Maldon. Ils se rendent à Ventnor, au cimetière pour y trouver l'endroit où a été enterrée Helen. Ils quittent le père de celle-ci, chargé pour l'instant de garder son petit-fils dont la responsabilité légale est désormais confiée à Robert, malgré ses protestations. Après un an passé à voyager à l'étranger, les deux compagnons décident d'aller rendre visite aux occupants de Audley Court et de rencontrer enfin celle dont tout le monde parle tant, Lucy Audley. L'entrevue est cependant remise à plus tard, car Lucy est appelée d'urgence au chevet de Mrs Vincent, l'ancienne maîtresse d'école pour laquelle Lucy avait travaillé, avant de rentrer au service de la famille Dawson comme gouvernante. Ils rencontrent par hasard Alicia Audley, la fille de Sir Michael, qui leur fait prendre par un passage secret pour accéder au boudoir et à l'antichambre de Lady Audley, afin d'admirer le portrait inachevé de celle-ci. Le lendemain, George se rend de nouveau à Audley Court et disparaît mystérieusement. Robert, tout d'abord étonné, puis très inquiet, se lance à la recherche de son ami en retournant à Londres, puis à Southampton chez le beau-père de George, sans succès. Les mois passent et Robert vient séjourner à Audley Court pour la période de la chasse, mais il est invité à quitter le domaine afin de ne plus importuner Lady Audley par ses constantes attentions. Il part donc s'installer à l'Auberge du Château, tenu par Phoebe et Luke Marks, maintenant jeunes mariés, grâce à l'argent extorqué à Lady Audley. Là, il reçoit la visite de celle-ci qui vient s'excuser de la manière dont il a été traité. Elle le quitte pour se rendre à Londres, suivi par Robert qui s'aperçoit qu'un serrurier est venu, par erreur, réparer les serrures de ses appartements à Fig-tree Court. Robert continue son enquête, et la découverte d'écritures très similaires lui laisse supposer le pire : la culpabilité de sa tante par alliance. Il tente de convaincre le père de George de la disparition criminelle de son fils, et est encouragé à poursuivre ses recherches par la sœur de son ami, Clara Talboys. L'état de santé de son oncle rappelle Robert à Audley Court où il en profite pour interroger le docteur Dawson, l'ancien employeur de Lucy Graham, sur le passé de celle-ci. Puis il se rend à Crescent Villas où il retrouve, non sans difficulté, Mrs Vincent qui lui remet le carton à chapeaux laissé par Lucy avant son départ, qui constitue pour lui un indice supplémentaire de l'implication criminelle de sa tante par alliance dans la disparition de son ami. Il découvre ensuite une lettre laissée par Helen à son père, qui date du 16 août 1854, dans laquelle elle annonce son désir de recommencer une nouvelle vie. Il décide alors d'aller directement confronter Lady Audley qui dément toutes ces accusations et le traite de fou. Mais, acculée, elle n'a d'autre choix que de se rendre à l'Auberge du Château et d'y mettre le feu pour tenter de faire disparaître cet accusateur gênant. Robert échappe à l'incendie, revient à Audley Court où

Lady Audley avoue toute la vérité, à savoir son premier mariage, son abandon, sa bigamie, ses actes de folie qui l'ont conduite à se débarrasser de George en le poussant au fond du puits, et à tenter de mettre fin aux jours de Robert, en brûlant sa chambre. Robert consulte un médecin réputé, le docteur Mosgrave, pour décider de son sort. Celui-ci lui conseille l'enfermement dans un lieu discret et sûr du fait de la menace que constitue Lady Audley. Robert emmène donc la criminelle dans une maison de santé en Belgique où elle finira ses jours. Le roman se clôt sur l'image paisible d'une famille heureuse autour du nouveau couple, Robert et Clara Audley, et de leur nouveau-né.

The Doctor's Wife :

George Gilbert, jeune médecin de campagne, se rend à Londres en juillet 1852 pour y voir son ami d'enfance, Sigismund Smith, auteur prolifique de romans-feuilletons populaires. Ils séjournent chez la logeuse de celui-ci, Mrs Sleaford. George y fait la connaissance d'Isabel Sleaford, jeune fille rêveuse, passionnée de lectures. Mais la famille Sleaford disparaît subitement sans laisser de traces. De retour chez lui, à Graybridge-on-the-Wayverne, le jeune homme reprend seul le métier de médecin après le décès de son père. Ayant appris par Sigismund qu'Isabel séjournait chez l'oncle de celui-ci, Mr Raymond, il utilise un prétexte pour leur rendre visite. George s'éprend de la belle jeune femme, devenue la gouvernante des deux protégées de Mr Raymond. Il lui demande sa main, puis l'épouse. Après un voyage de noces d'une semaine à Murlington, période durant laquelle les deux époux se parlent peu, ils retournent à Graybridge. Les constantes tournées de George auprès de ses patients laissent Isabel, une fois de plus, seule avec ses lectures, incapable de s'occuper du foyer géré par Mrs et Mr Jeffson, couple de domestiques au service de la famille Gilbert depuis deux générations. Lors d'une fête d'anniversaire donné en son honneur, Isabel fait la connaissance d'un jeune aristocrate, Roland Lansdell, et de sa cousine, Lady Gwendoline. Isabel voit dans cet homme beau et riche l'incarnation de tous ses rêves, de tous les personnages de fiction rencontrés dans ses lectures : elle en tombe amoureuse. Roland, être désabusé, voit d'abord en Isabel une créature sotte et jolie, mais il est progressivement séduit par sa naïveté et l'admiration sans borne qu'elle lui porte. Il s'arrange pour venir régulièrement voir Isabel à l'endroit où celle-ci a l'habitude de venir s'isoler pour lire à loisir des poèmes de Byron ou Shelley. Lors d'un pique-nique rassemblant Launcelot et sa cousine, Isabel et son mari, ainsi que Mr Raymond, Roland relate comment il fut impliqué dans une affaire de faux en tant que témoin et qu'il fut menacé de mort par celui qui était à la tête de l'organisation, le

fameux Jack the Scribe. Cette histoire émeut tout particulièrement Isabel, car elle reconnaît en l'accusé son propre père, condamné à dix ans de prison. Apprenant que les rencontres fréquentes entre Roland et Isabel pourraient nuire à la réputation de la jeune épouse, Mr Raymond, qui était amoureux de la mère de Roland, conseille à celui-ci de quitter la région et de renoncer à Isabel. Roland accepte, laissant simplement à celle-ci une courte lettre annonçant son départ et lui accordant un libre accès à la bibliothèque de son domaine, Mordred, pendant son absence. C'est là que Roland la retrouve, après avoir passé quelques mois à errer sur le continent. Ils reprennent donc leurs rendez-vous, même si cette fois, de nombreuses voix s'élèvent pour critiquer ouvertement le comportement immoral d'Isabel. Celle-ci prend peur quand Roland lui parle d'abandonner son mari, de devenir sa maîtresse et de s'enfuir avec lui. Horrifiée, elle trouve un certain réconfort dans les sermons d'Austin Colborne, pasteur du village voisin d'Hurstonleigh, et essaie de racheter ses erreurs passées, en s'éloignant de Roland et s'efforçant de se rendre utile auprès de son mari, notamment en restant à son chevet lorsqu'il tombe gravement malade. Mais les rumeurs reprennent de plus belle, quand Isabel est aperçue plusieurs soirs de suite en compagnie d'un inconnu, qui n'est autre que son père en fuite. Voulant avoir la preuve de la trahison d'Isabel, Roland se rend à l'auberge où séjourne cet inconnu qui le reconnaît. S'ensuit une bagarre et Mr Sleaford frappe violemment Roland à la tête, le laissant inconscient au bord de la route. George s'éteint paisiblement, convaincu de l'innocence et de l'amour de son épouse. Celle-ci est ensuite appelée au chevet de Roland, blessé mortellement, mais qui refuse jusqu'au bout de révéler la véritable nature de sa blessure. Il meurt à son tour, laissant toute sa fortune à celle avec laquelle il comptait s'enfuir. Le roman se termine sur la vie sereine d'Isabel, désormais riche, mais plus sage, impliquée dans de nombreuses actions caritatives grâce à l'argent dont elle a hérité.

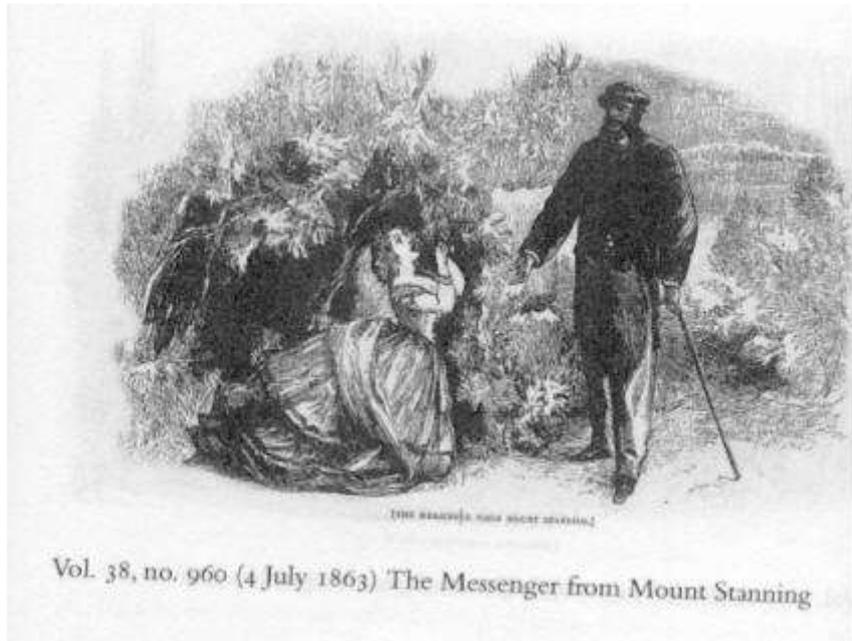
Annexe B. *Rain, Steam and Speed* (1844) de J. M. W. Turner (1775-1851)



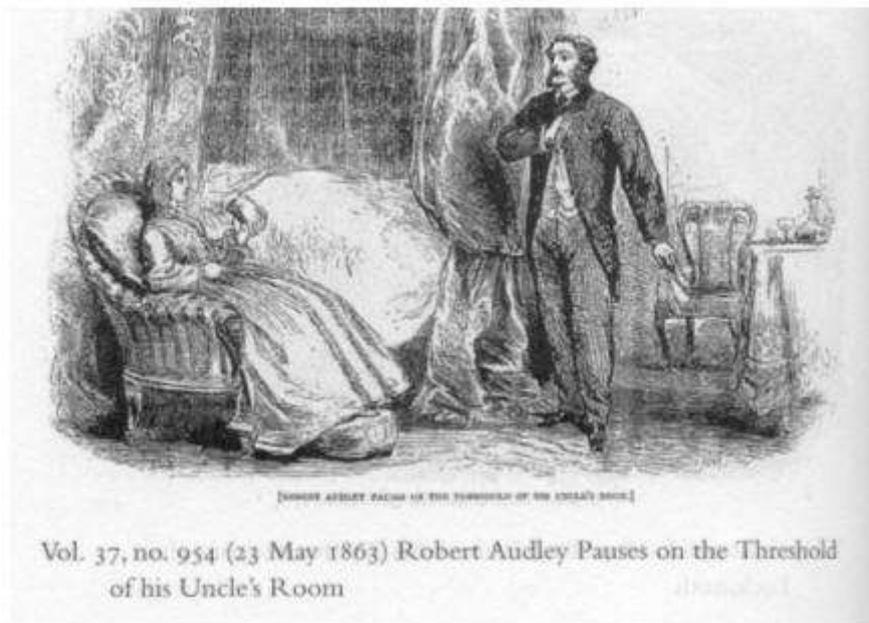
Annexe C. *Shade and Darkness –Light and Colour* (1843) de J. M. W. Turner (1775-1851)



Annexe D. Illustration from *The London Journal: Lady Audley's Secret*, Nathalie M. Houston (ed) p. 454



Annexe E. Illustration from *The London Journal: Lady Audley's Secret*, Nathalie M. Houston (ed) p. 454



Annexe F. *The Shrew Tamed* (1861), Edwin Landseer (1802-1873)

OXFORD WORLD'S CLASSICS

MARY ELIZABETH BRADDON
AURORA FLOYD



**Annexe G. *Sidonia von Bork* (1860) par
Sir Edward Burnes-Jones (1833-1896)**



Annexe H

Life at the Seaside (1854) par William Powell Frith (1819-1909)



The Derby Day (1858) par William Powell Frith (1819-1909)



The Railway Station (1862) par William Powell Frith (1819-1909)



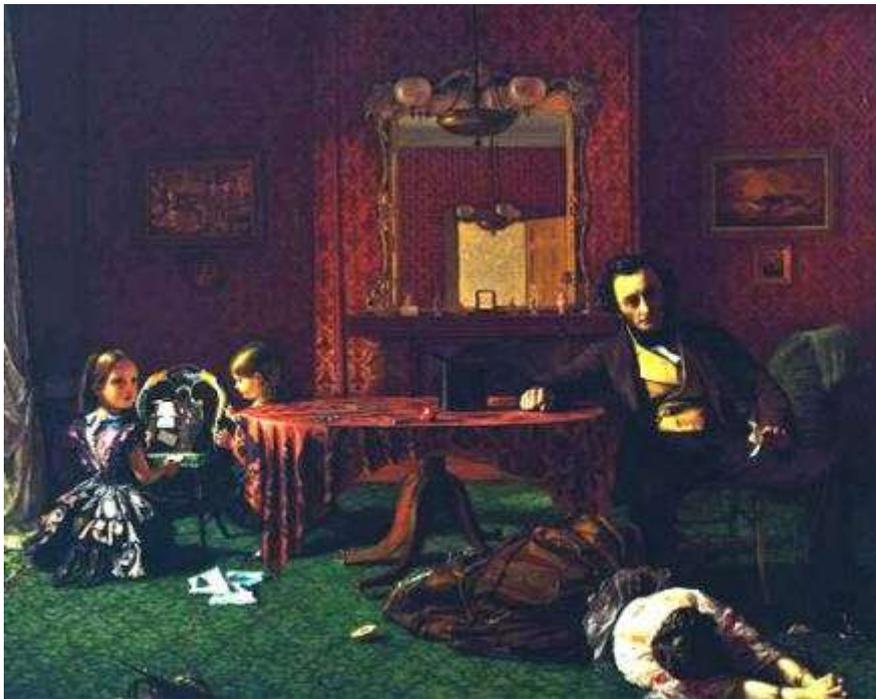
Annexe I. *The Last Chapter* (1863) par Robert Martineau (1828-1869)



**Annexe J. *'Take Your Son, Sir'* (1851)
par Ford Madox Brown (1821-1893)**



Annexe K. *Past and Present* (1858) par Augustus Leopold Egg (1816-1863)



Annexe L. *Punch*, 2 mai 1863 (Richard Altick, *The Presence of the Present*, p. 75.)



Annexe M. *Woman's Mission: Companion of Manhood* (1863) par George Elgar Hick (1824-1914)

