# “*And that criminal a Woman and a Mother*” : femmes meurtrières et roman à sensation en Grande-Bretagne à la fin du 19e siècle

Hervouet-Farrar Isabelle

Pour citer cet article
Hervouet-Farrar Isabelle, « “*And that criminal a Woman and a Mother*” : femmes meurtrières et roman à sensation en Grande-Bretagne à la fin du 19e siècle », *Cycnos*, vol. 23.2 (Figures de femmes assassines - Représentations et idéologies), 2006, mis en ligne en novembre 2006.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/620

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/620
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/620.pdf

*Cycnos, études anglophones*
*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

# “And that criminal a Woman and a Mother” : femmes meurtrières et roman à sensation en Grande-Bretagne à la fin du 19ème siècle

Isabelle Hervouet-Farrar

**Isabelle Hervouet-Farrar** est agrégée d’anglais et Maître de Conférences en littérature britannique à l’Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand). Elle est l’auteur d’une thèse de doctorat sur le roman gothique anglais, et a publié plusieurs articles sur le roman gothique, ainsi que sur le roman victorien, en particulier sur Dickens et Wilkie Collins.

À partir des exemples que proposent Wilkie Collins dans *Armadale* (1866) et *The Legacy of Cain* (1888), et M.E. Braddon dans *Lady Audley’s Secret* (1862) et *Aurora Floyd* (1863), cet article s’intéresse à la représentation de la femme assassine dans le roman à sensation. On note dès la première lecture la tension qui existe entre l’envie de décrire la femme assassine et l’utilisation récurrente du déplacement ou du déni, qui vise à éviter d’affronter ce personnage. Les stratégies de représentation de la femme assassine sont au nombre de deux. Au début des romans, elle est dépeinte en être presque surnaturel (dans les prologues gothiques de Collins, par le biais du portrait à la Dorian Gray chez Braddon), ce qui témoigne de la fascination qu’elle inspire, fascination que l’acte meurtrier ne suffit pas à expliquer. Au fil de la lecture, la meurtrière est transposée dans une réalité quotidienne, un décor familier, où elle semble perdre de son aura, sans que l’on puisse, là encore, découvrir ce qui fait son essence.
La femme assassine, figure imprécise et mouvante, vue et fantasmée par l’homme, apparaît finalement comme privée de substance, comme le miroir des angoisses de l’homme. Elle représente en effet tout d’abord une menace sociale puisqu’elle est prête à tuer pour incarner et défendre les valeurs victoriennes, ce qui la rend particulièrement subversive. Elle incarne aussi une menace intime, tant pour les Victoriens le meurtre chez la femme est lié à la folie, à la sexualité, et plus précisément à la maternité (donner naissance pouvait, croyait-on, conduire une femme à la folie ou au meurtre). La mère meurtrière du roman à sensation est donc l’incarnation d’une peur diffuse qui s’est concrétisée.

Using Wilkie Collins’ *Armadale* (1866) and *The Legacy of Cain* (1888) and M.E. Braddon’s *Lady Audley’s Secret* (1862) and *Aurora Floyd* (1863) as examples, this article takes a look at how the character of the murderess is represented in the sensation novel. Even from a first reading of the four novels, one notes that the reluctance to confront the essence of the murderess leads to the use of a comprehensive network of displacement and even denial. In spite of this reluctance, two consecutive strategies of representation are employed. At the beginning of their novels, Collins and Braddon choose to depict the murderess as a supernatural character, either by the use of Gothic prologues (Collins) or of eerie paintings (Braddon). The murderess is thus given a dimension which cannot be accounted for by the horror of the murder alone. But later in the novels she is transposed into a more banal setting, which tends to deprive her of her aura, but which also prevents us from grasping the essence of the character. The murderess, who is constantly seen through the eyes of men, appears therefore as being devoid of essence, as a mirror-image of their fantasies or anguish. In fact, she seems to embody a threat to man on at least two levels. On a social level, she is willing

to kill in order to embody or defend the values of Victorian society, which makes her particularly subversive. On an intimate level, in the eyes of Victorians, murder by a woman is intrinsically linked to madness, sexuality and above all maternity (giving birth, it was thought, could turn a woman into a lunatic or a murderess). This constant juxtaposition of the figure of the mother and the murderess may well account for the fascination inspired by the murderess in the four novels: she is the embodiment of a recurrent fear that has become a reality.

roman à sensation, Wilkie Collins, M.E. Braddon, meurtre, femme meurtrière, roman victorien

Dans ce véritable manifeste pour le roman à sensation qu'est la dédicace de *Basil* (1852), Wilkie Collins pose le crime comme source d'inspiration de l'auteur de fiction :

> Those extraordinary accidents and events which happen to few men, seemed to me to be as legitimate materials for fiction to work with – when there was a good object in using them – as the ordinary accidents and events which may, and do, happen to us all […]
> Nobody who admits that the business of fiction is to exhibit human life, can deny that scenes of misery and crime must of necessity, while human nature remains what it is, form part of that exhibition. Nobody can assert that such scenes are unproductive of useful results, when they are turned to a plainly and purely moral purpose.[1]

Dans la mesure où le meurtre fait nécessairement partie de ces « accidents » qui n'arrivent qu'à quelques-uns, il semblait inévitable que la quête frénétique de l'extraordinaire conduise le romancier à sensation à s'intéresser à la figure de la femme meurtrière, plus rare, et donc plus « sensationnelle » encore que son équivalent masculin. L'Angleterre des années 1850 est le théâtre de procès retentissants qui présentent au public des criminelles destinées à demeurer très longtemps dans l'imaginaire collectif. Ces femmes frappent les esprits parce qu'elles n'entrent pas dans la catégorie « classique » des infanticides de la classe ouvrière que le manque d'éducation et l'extrême pauvreté conduisent au meurtre. Deux des meurtrières les plus célèbres de l'époque sont sans doute Madeleine Smith et Maria Manning. En 1849, les époux Manning, Maria et Frederick, décident de tuer l'ancien prétendant de Maria, riche douanier devenu son amant, O'Connor, afin de faire main basse sur ses biens. Le corps est enterré sous le carrelage de la cuisine, mais les époux, découverts, sont exécutés. En 1857, Madeleine Smith, jeune fille de la bonne bourgeoisie écossaise, est accusée du meurtre de son amant, Emile l'Angelier, modeste employé mort empoisonné à l'arsenic. Fiancée à un riche homme d'affaires, elle aurait tué l'Angelier pour l'empêcher de révéler publiquement leur liaison. L'histoire de Madeleine Smith passionne d'autant plus le public victorien que le procès ne trouve pas de conclusion claire. Le verdict « not proven », verdict unique en Écosse, indique que le tribunal se refuse à innocenter l'accusé, mais que les preuves restent insuffisantes pour conduire à une condamnation.

Ces figures ambiguës de la jeune fille douce de bonne famille dissimulant une femme licencieuse et assassine, ou de la femme adultère puis meurtrière par intérêt, ne pouvaient manquer d'attirer l'attention des romanciers à sensation, passionnés par les turpitudes commises dans la quiétude apparente des intérieurs bourgeois. Rien de surprenant donc à ce que les intrigues de ces romans, lorsqu'elles s'articulent autour de portraits de femmes assassines, s'inspirent largement de ces affaires célèbres et de quelques autres. Nous avons choisi de considérer certains de ces portraits fictionnels brossés par deux maîtres du sensationnel : Wilkie Collins et Mary Elizabeth Braddon. Difficile de ne pas penser, à propos de Wilkie Collins, à *Armadale* (1866) et au personnage de Lydia Gwilt, qui empoisonne un premier mari et tente d'en empoisonner un second. *The Legacy of Cain* (1888), s'il ne fait pas

[1] Wilkie Collins, *Basil*, pp. XXXVII-XXXVIII.

partie des meilleurs romans de Collins, brosse plusieurs portraits de femmes assassines, dont l'un en particulier offre à Collins l'occasion de témoigner de façon saisissante des difficultés de représentation liées à la figure. *Lady Audley's Secret* (1862) et *Aurora Floyd* (1863), les deux romans les plus connus de M.E. Braddon, souvent associés, mettent en scène deux personnages de femmes, l'une meurtrière (Lady Audley), l'autre soupçonnée de meurtre (Aurora Floyd). Nous nous demanderons si le passage à l'acte que représente le meurtre est le signe d'une différence fondamentale entre les deux personnages, ou si au contraire il reste un simple accident diégétique qui ne modifie pas réellement les caractéristiques de la figure féminine.

Ces romans, comme le roman victorien dans son ensemble, adoptent les principes de l'idéologie dominante, notamment dans le choix très conformiste du sort final réservé à ces personnages de femmes (enfermement, suicide, exécution), mais la représentation de la femme assassine reste pétrie d'ambiguïtés qui contredisent le message idéologique de surface. En d'autres termes, le passage de la réalité victorienne, même celle des faits divers, à la fiction, s'avère problématique à plus d'un titre.

Si la femme assassine est bien représentée comme insoumise et monstrueuse, la première surprise du lecteur contemporain vient de l'utilisation récurrente d'une stratégie de l'évitement[2], du déplacement ou du déni, qui vise à atténuer malgré tout la violence de la figure. Les romanciers peinent tout d'abord à représenter des meurtrières totalement responsables de leurs actes. Braddon utilise ainsi la folie pour excuser le meurtre chez Lady Audley : le « secret » de Lady Audley, qui semble pourtant transparent dans la première moitié du roman (elle a changé d'identité et a tué son mari), est qu'en réalité, fille de malade mentale, elle risque à tout moment de sombrer dans la folie. C'est tout l'intérêt de l'intrigue qui glisse ainsi, brutalement, du meurtre vers la folie, et ce très tardivement[3], comme si Braddon avait finalement hésité à analyser le comportement d'une meurtrière, et préféré dépeindre une folle. Collins, lui, préfère poser la question de la place de l'hérédité pour expliquer ou excuser le meurtre : dans *The Legacy of Cain* les pulsions meurtrières semblent devoir se transmettre de mère en fille. *Aurora Floyd* reste cependant le roman le plus marqué par l'évitement ou le déni, dans la mesure où, après avoir brièvement laissé entrevoir que son héroïne est une meurtrière, Braddon utilise l'omniscience de la voix narrative pour nier cette éventualité. Aurora est incapable de commettre un meurtre, on nous le dit clairement. Pourquoi alors inclure ce roman dans notre étude? Parce qu'Aurora est constamment vue comme dangereuse et peut-être meurtrière par plusieurs personnages, et ce à juste titre : bigame sans le vouloir, elle a tout intérêt à voir disparaître son premier mari. Ce qu'énonce cette voix à la fois narrative et auctoriale est en contradiction avec la texture même du roman, qui tend vers la culpabilité de la jeune femme. Le déni apparaît donc clairement en tant que tel et ne peut manquer de sembler forcé. Nous y reviendrons.

L'acte même de meurtre provoque lui aussi de multiples recours au déni. Il est euphémisé en tentative de meurtre (sur Philip dans *The Legacy of Cain*, sur George Talboys et Robert Audley dans *Lady Audley's Secret*, sur Allan Armadale dans *Armadale*) ou en fausse accusation (*Aurora Floyd*). Les meurtres véritables se voient rejetés dans un passé plus ou moins lointain (*The Legacy of Cain, Armadale*), et les lignes diégétiques développées dans le cadre contemporain échouent à mettre en scène autre chose que des tentatives de meurtre.

Le récit du meurtre subit à son tour une part de censure ou de détournement. Que l'on taise le récit du meurtre et qu'il soit déplacé vers la fin du roman relève de la simple nécessité de

---

[2] La formule est empruntée à Laurent Bury, « Dire ou ne pas dire le crime dans les romans de Mrs Braddon », p.233.

[3] Que le « secret » de Lady Audley soit révélé tardivement semble normal, puisqu'il faut maintenir un suspens. Mais que les premiers indices permettant d'introduire le motif de la folie n'apparaissent que dans la deuxième moitié du roman enlève certainement de la cohérence et de la conviction à l'ensemble.

maintenir le suspens, il n'est donc pas question ici de ce type de déplacement. Mais force est de constater malgré tout que le récit du meurtre reste souvent allusif, tronqué ou morcelé. On ne peut pas, par exemple, reconstituer l'histoire du meurtre commis par la mère d'Eunice dans *The Legacy of Cain*, tant les fragments proposés sont insuffisants. Collins se contente de suggérer un meurtre intéressé, visant à débarrasser une jeune femme d'un époux bientôt ruiné, et l'histoire de ce meurtre, brouillée par les allusions à une maîtresse, puis au comportement violent de l'époux, reste un mystère. Dans *Armadale*, si le récit du meurtre commis par un homme, le père de Midwinter, est longuement détaillé par le meurtrier lui-même dans le prologue au roman, le meurtre par Lydia Gwilt de son premier époux, qui lui vaut pourtant d'être l'empoisonneuse la plus célèbre du roman à sensation, devient une simple anecdote rapportée tardivement par un détective. Cette stratégie d'évitement du récit du meurtre semble provoquer un curieux phénomène de compensation puisque les romans abondent par ailleurs en très courtes histoires de meurtres qui n'entretiennent pas de lien direct avec les lignes diégétiques principales. Cela va d'allusions vagues : « even in these civilised days all kinds of unsuspected horrors are constantly committed » (*Lady Audley's Secret*, p. 101) à de courtes histoires fictives, brefs méta-récits qui mettent en abyme le scénario du meurtre tel qu'imaginé par la criminelle[4]. On note aussi, dans le même registre, la mention récurrente des grands criminels de l'époque[5]. Ces divers récits parallèles permettent aux romanciers de réintroduire des virtualités ignobles de façon détournée, virtualités qu'ils ont préféré évacuer de la diégèse, et de teinter d'horreur l'atmosphère nécessairement un peu fade des romans.

Nous voyons dans le recours massif à ces stratégies d'évitement, de glissement ou de contournement le signe, *a contrario*, de l'intérêt que suscite la femme assassine. Les textes étudiés témoignent tous de la tension fondamentale entre l'impossibilité de dire ce qu'elle est, et le désir compulsif de contourner la part d'indicible de la figure pour l'approcher au plus près et rendre compte de la fascination qu'elle inspire.

Il est temps d'en venir à présent aux stratégies de représentation de la femme assassine. À propos de Collins, il nous faut tout d'abord mentionner ces « prologues » qu'il semble affectionner tout particulièrement, puisqu'on les trouve dans de nombreux romans, dont *Armadale*, *The Legacy of Cain*, ou même *The Moonstone* (1868), son roman le plus célèbre. Ces prologues permettent à Collins d'extraire quelques squelettes de leur placard et de s'assurer l'attention du lecteur grâce à de vieilles histoires de famille. Le prologue d'*Armadale* est construit autour de la confession d'un meurtrier, le père du héros Ozias Midwinter. Vingt ans avant les événements principaux, le père de Midwinter raconte sur son lit de mort et devant son fils endormi comment il a été amené à tuer son rival en amour. Le prologue de *The Legacy of Cain* raconte la visite de quatre hommes à une meurtrière la veille de son exécution, et l'adoption, par l'un d'eux, de la fille de cette femme. Les événements rapportés se produisent, là encore, dix-sept ans avant la ligne diégétique principale. Il n'est pas difficile de relever les points communs entre les deux prologues : articulés autour de la figure d'un meurtrier et du récit détaillé ou fragmentaire d'un meurtre, ils permettent de poser la question qui va hanter la suite du roman : les instincts meurtriers se transmettent-ils de père en fils / de mère en fille ? En d'autres termes, le meurtre est-il une malédiction ? Dans les deux romans, le choix d'un espace-temps particulier (passé reculé, prison ou chambre close qui évoquent l'archaïsme de l'inconscient), ainsi que l'ajout d'éléments clairement gothiques (enfermement, violence et surtout ce motif de la malédiction, qui ouvre la porte au surnaturel) transforment le personnage de l'assassin(e) en figure mythique, et lui confèrent une stature qu'il ne saurait devoir au meurtre seul. Le choix de la représentation à l'intérieur de cet

---

[4] Cf *Lady Audley's Secret* pp. 109-110, The Legacy of Cain pp. 261-262.

[5] Maria Manning, par exemple, est mentionnée dans *Lady Audley's Secret*, p. 143, le Dr William Palmer, soupçonné d'avoir assassiné jusqu'à sept personnes, et exécuté en 1856, apparaît à trois reprises dans le texte d'*Aurora Floyd*, pp. 241, 291 et 298.

espace-temps peut être vu comme le signe de la volonté d'éloigner la figure, de la tenir à distance parce qu'elle est dangereuse. Mais on peut tout aussi bien penser que ce décor particulier convient mieux que tout autre au caractère profondément fantasmatique et irréel de la figure, d'où la nécessité d'opérer ce choix.

Les différences de représentation entre le meurtrier et la meurtrière apparaissent dès que l'on observe le détail des deux prologues. Collins choisit dans *Armadale* de nous proposer une longue confession de l'assassin qui nous permet de connaître ses motivations et les circonstances de son crime. La femme assassine de *The Legacy of Cain* reste anonyme, elle refuse de prendre en charge le discours, choisit souvent de ne pas répondre aux questions qu'on lui pose, et ne donne bien sûr aucune explication concernant le meurtre. Si la figure de l'assassin semble accessible, le mystère qui entoure la femme meurtrière reste entier.

Il ne faudrait cependant pas négliger la mention, dans le prologue *d'Armadale*, d'un autre personnage, pour nous essentiel, celui de Lydia Gwilt. Elle apparaît dans le méta-récit de l'assassin :

> That girl's wicked dexterity removed the one serious obstacle left to the success of the fraud. I saw the imitation of my mother's writing which she had produced […] and I believe I should have been deceived by it myself. I saw the girl afterwards – and my blood curdled at the sight of her. If she is alive now, woe to the people who trust her! No creature more innately deceitful and more innately pitiless ever walked this earth. (*Armadale*, pp. 34-35)

Derrière l'assassin cruel qu'est le père d'Ozias Midwinter se cache donc une autre figure, celle de Lydia Gwilt, finalement plus trouble et plus mystérieuse que le meurtrier qu'elle terrifie. Ce nouveau personnage génère une angoisse que la diégèse ne saurait justifier, comme le rappelle John Sutherland :

> This, remind ourselves, is a twelve-year-old girl who did nothing more than imitate one adult's handwriting at the instigation of another adult.[6]

Les deux prologues ne sont donc pas si différents, et il convient d'en préciser la description : ils dépeignent tous deux des personnages masculins (les quatre hommes de *The Legacy of Cain*, l'assassin d'*Armadale*) confrontés à la figure fascinante, peut-être même pétrifiante, de la femme assassine (ou destinée à le devenir). Dans *Armadale*, Lydia Gwilt, dessinée en creux, se révèle être l'ultime source d'angoisse, et cet homme allongé sur son lit, incapable de bouger un muscle (il va mourir de syphilis), en proie à une terreur incontrôlable à la simple évocation d'une femme, fait irrésistiblement penser à Raymond de la Cisternas lors des visites nocturnes du fantôme de la Nonne Sanglante, dans *The Monk* de Lewis.

Quel portrait Collins choisit-il pour ses femmes assassines ? La très grande beauté de la meurtrière de *The Legacy of Cain*, parce qu'elle ne laisse rien soupçonner de sa nature démoniaque, trouble considérablement les hommes venus lui rendre visite :

> Visitors to the picture-galleries of Italy, growing weary of Holy Families in endless succession, observe that the idea of the Madonna, among the rank and file of Italian Painters, is limited to one changeless and familiar type. I can hardly hope to be believed when I say that the personal appearance of the murderess recalled the type. She presented the delicate light hair, the quiet eyes, the finely-shaped lower features, and the correctly oval form of face, repeated in hundreds on hundreds of the conventional works of Art to which I have ventured to allude. (*The Legacy of Cain*, p. 7)

Son comportement face aux quatre hommes témoigne d'une parfaite maîtrise de soi. Elle les manipule pour obtenir d'eux ce qu'elle désire : qu'on adopte sa fille, que son visage reste voilé après l'exécution. Cette femme « impénétrable » (*The Legacy of Cain*, p. 9) perce leurs secrets (le pasteur n'a pas d'enfants et aurait aimé en avoir) mais ne laisse rien deviner des siens. Il est impossible aux quatre hommes de suppléer aux manques, de reconstruire son histoire ou de brosser d'elle un portrait cohérent. Les quelques traits qu'ils pensent déceler

---

[6] John Sutherland, Introduction à l'édition Penguin Classics de Armadale, p. XVII.

(elle aime sa fille, elle est vaniteuse), au regard du reste du roman, semblent tellement en-deçà de la stature non humaine de cette femme violente, sans remords, sans nom et finalement sans visage qu'ils se lisent plutôt comme autant de signes de leur échec à maîtriser la figure. Après sa mort, la meurtrière réapparaît dans les cauchemars et les transes de sa fille, qui pourtant ne sait rien de son ascendance. Collins choisit de faire de cette femme assassine un personnage surnaturel, le seul du roman :

> - My face was hidden when I passed from life to death. My face no mortal creature may see.
> - Oh mother, touch me! Kiss me!
> - No.
> - Why not?
> - My touch is poison. My kiss is death.
> (*The Legacy of Cain*, p. 146)

Lydia Gwilt, et non le meurtrier du prologue, est le personnage qui fait retour par le surnaturel dans *Armadale*. Elle réapparaît dans un rêve très clairement inscrit comme fantasmatique, puisqu'il s'agit d'un scénario que le sujet du rêve est destiné à revivre. Lydia Gwilt se signale alors comme une production de l'inconscient, de l'inconscient collectif pourrait-on dire, dans la mesure où elle revient dans le rêve d'Allan, qui ne la connaît pas et n'a jamais entendu parler d'elle.

> On the near margin of the pool, there stood the Shadow of a Woman. […] It was the shadow only. No indication was visible to me by which I could identify it, or compare it with any living creature. The long robe showed me that it was the shadow of a woman, and showed me nothing more. (*Armadale*, pp. 141-142)

Le portrait de Lydia Gwilt en grande criminelle se dessine très progressivement dans le texte d'*Armadale*. Elle empoisonne son premier mari, comme nous le savons, mais elle est également indirectement responsable de la mort d'Arthur Blanchard, et par conséquent de celle d'Henry Blanchard et de son fils. En rendant visite à la mère d'Allan, elle provoque l'émotion violente qui la tue. Lydia Gwilt, inquiétant adjuvant de l'histoire archaïque du premier meurtre, devient *Dea ex machina* de la ligne diégétique principale, puisque c'est elle qui, en semant la mort chez les Blanchard, fait d'Allan Armadale l'excellent parti qu'elle va tenter d'épouser puis d'assassiner.

Avant même de réapparaître dans le roman comme gouvernante de Miss Milroy, Lydia Gwilt a déjà cinq morts sur la conscience. Elle évoque alors d'autant plus la Nonne Sanglante de Lewis qu'à l'image de ce qu'Allan voit d'elle dans son rêve, elle se manifeste comme une ombre à peine entrevue qui plane sur la diégèse, un fantôme gothique discret, toujours voilé, toujours annonciateur de mort, qui séduit des hommes très désireux de la voir soulever son voile :

> Mr Brock was accosted in the village by a neatly dressed woman, wearing a gown and bonnet of black silk and a red Paisley shawl, who was a total stranger to him, and who inquired the way to Mrs Armadale's house. She put the question without raising the thick black veil that hung over her face. Mr Brock […] observed that she was a remarkably elegant and graceful woman and looked after her as she bowed and left him, wondering who Mrs Armadale's visitor could possibly be. (*Armadale*, p. 70)
>
> She was neatly dressed in black silk, with a red Paisley shawl over her shoulders, and she kept her face hidden behind a thick veil. Arthur Blanchard was struck by the rare grace and elegance of her figure, and he felt a young man's passing curiosity to see her face. (*Armadale*, p. 79)

Lorsque Collins dévoile enfin son fantôme, c'est en fait pour mieux donner à voir ses traits surnaturels, et en particulier cette beauté qui fascine et paralyse. Le caractère médusien du personnage se retrouve dans son extraordinaire chevelure, très belle, très laide, fascinante et repoussante à la fois :

> [Allan] stopped in ungovernable astonishment. The sudden revelation of her beauty, as she smiled and looked at him inquiringly, suspended the movement in his limbs

> and the words on his lips. (*Armadale*, p. 266)
> The woman's hair, superbly luxuriant in its growth, was of the one unpardonably remarkable shade of colour which the prejudice of the northern nations never entirely forgives – it was *red*! […] Her eyes, large, bright, and well-opened, were of that purely blue colour, without a tinge in it of grey or green, so often presented to our admiration in pictures and books, so rarely met with in the living face. (*Armadale*, p. 277, italiques de l'auteur)

Contrairement à Lydia Gwilt, les héroïnes de Braddon ne sont pas, diégétiquement, de grandes criminelles. Lucy Audley se voit déresponsabilisée par sa folie, Aurora Floyd est innocente. Pour brosser malgré tout des portraits de femmes assassines, Braddon recourt au procédé déjà utilisé pour le récit du meurtre : elle dévoile les virtualités criminelles de ses personnages par la comparaison avec des meurtrières célèbres, Lucrèce Borgia et Catherine de Médicis pour Lucy Audley (*Lady Audley's Secret*, p. 293), Charlotte Corday pour Aurora (*Aurora Floyd*, p. 47). Lorsqu'il s'agit ensuite de leur donner une dimension surhumaine, on trouve chez Braddon un écho au prologue collinsien dans des représentations déréalisées qui passent par le rêve, comme celui où Robert rêve Lucy Audley en sirène dangereuse (*Lady Audley's Secret*, p. 244), ou par le célèbre portrait préraphaélite à la Dorian Gray[7]. Braddon utilise le détour du portrait pour dévoiler le personnage de Lady Audley, et donner à voir, derrière le masque de l'ange au foyer, sa nature fascinante et donc dangereuse :

> No one but a pre-Raphaelite would have so exaggerated every attribute of that delicate face as to give a lurid lightness to the blonde complexion, and a strange, sinister light to the deep blue eyes. No one but a pre-Raphaelite could have given to that pretty pouting mouth the hard and almost wicked look it had in the portrait. It was so like and yet 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 of her, had something of the aspect of a beautiful fiend. (*Lady Audley's Secret*, p. 72)

Les circonstances de l'accès au portrait de Lady Audley sont tout aussi révélatrices de l'inquiétante nature de la femme criminelle que le portrait lui-même. Les deux personnages masculins (George Talboys et Robert Audley) sont contraints de passer par un souterrain gothique qui ne manque pas de surprendre dans l'univers bourgeois victorien. Plus surprenant encore peut-être, ce passage secret semble créé de toutes pièces dans le discours d'un des deux hommes, comme accès possible à une réalité interdite, puisque Lady Audley est partie en emportant la clé de ses appartements[8]. C'est donc après avoir cheminé à quatre pattes, dans un passage étroit, que les deux hommes parviennent dans un lieu qui ressemble à l'Autre Scène, celle de l'inconscient, où ils découvrent la nature maléfique et paralysante de Lady Audley. Cette double déréalisation (représentation de la femme par le portrait, portrait enfermé dans un lieu rendu irréel), que l'on pourrait voir là encore comme une mise à distance, nous semble être, comme chez Collins, une façon de contourner la part d'indicible de la figure. Nina Auerbach relève d'ailleurs ce recours au portrait comme mode d'expression de la nature démoniaque de l'ange au foyer :

> Braddon employs with scholarly precision angelic iconography for demonic purposes throughout the novel. […] "So like, and yet so unlike" are the female angel and the demon. It requires only the fire of an altered palette to bring out the contours of the one latent in the face of the other. Lady Audley and her mermaidlike

---

[7] Voir sur ce point l'article de Marianne Camus, « La criminelle chez Braddon : femme fatale ou "fated woman" ? », dans lequel sont détaillés les procédés utilisés par Braddon pour la représentation de Lady Audley et d'Aurora Floyd en femmes fatales, non humaines, à la beauté extraordinaire.

[8] cf *Lady Audley's Secret* p. 69 : Robert demande à deux reprises à sa cousine s'il existe un autre accès au portrait, elle répond que non. Mais lorsqu'il lui demande s'il existe un passage secret, elle s'exclame « to be sure ! »

> sisters need not show a tail or awaken to a suddenly hairy hand: their angelic faces and natures become demonic with a shift of the viewer's perspective.[9]

"A shift of the viewer's perspective" assure une transition toute trouvée avec un des axes fondamentaux de la représentation de la femme assassine dans les romans étudiés : l'accès à la figure se fait par le truchement du regard de l'homme. C'est vue à travers le regard des hommes qu'apparaît, dans un premier temps tout du moins, la femme assassine. Dans *The Legacy of Cain*, la narration du prologue est assurée à la première personne par un des hommes qui pénètrent dans la prison. Bien que la narration de *Lady Audley's Secret* soit omnisciente, Lady Audley est vue le plus souvent à travers le regard de Robert, dans des passages qui approchent au plus près la focalisation interne. On s'aperçoit ainsi que Robert porte sur Lady Audley le même regard que le peintre du portrait, et qu'il la dépeint lui aussi en meurtrière :

> He thought of the beautiful blue eyes watching Sir Michael's slumbers; the soft white hands, tending on his waking wants ; the low, musical voice soothing his loneliness ; cheering and consoling his declining years. What a pleasant picture it might have been, had he been able to look upon it ignorantly, seeing no more than others saw, looking no further than a stranger could look. But with the black cloud which he saw, or fancied he saw, brooding over it, what an arch mockery, what a diabolical delusion it seemed! (*Lady Audley's Secret*, p. 230)

Passer de *Lady Audley's Secret* à *Aurora Floyd* revient à passer de « he saw » à « [he] fancied he saw ». Aurora est elle aussi la cible de regards masculins – ceux de Talbot Bulstrode et de John Mellish, tous deux amoureux d'elle, qui la dessinent à tort comme éminemment dangereuse, avant de faire d'elle la meurtrière qu'elle n'est pas:

> [Bulstrode] knew her at last, the wicked enchantress, the soulless siren. He knew that she had never loved him, that 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 beauty above the waves that concealed the bleached bones of her victims. (*Aurora Floyd*, p. 152)
>
> [The murder] was not the work of any poacher. […] There was only one person who had any motive for wishing to be rid of this man. One person who, made desperate by some great despair, enmeshed perhaps by some net hellishly contrived by a villain, hopeless of any means of extrication, in a moment of madness, might have – No! In the face of every evidence that earth could offer, - against reason, against hearing, eyesight, judgment, and memory, - [John Mellish] would say, as he said now, *No*! She was innocent! (*Aurora Floyd*, p. 306, italiques de l'auteur).

Si l'on considère les deux romans de Braddon ainsi que ceux de Collins, il semblerait donc que la femme devienne assassine parce qu'inquiétant objet du désir, mystère indéchiffrable au regard masculin, elle se voit transformée par celui-ci en cette réalité diégétique finalement plus maîtrisable – la femme assassine – qui transcrit le mieux son potentiel maléfique. Il reste que la vision narrative, dans les quatre romans considérés, n'épouse pas toujours le regard masculin. Le lecteur a accès, dans un deuxième temps, à la conscience de la femme assassine – par l'omniscience de la voix narrative, par la focalisation interne – ce qui semble en totale contradiction avec ce que nous venons de dire de la mise à distance et du mystère du personnage. Les changements de focalisation sont révélateurs chez Braddon, parce qu'extrêmement malaisés, ils témoignent de l'artificialité du procédé. À la page 293 par exemple, les marqueurs d'incertitude abondent, qui montrent que la conscience de Lucy Audley fait obstacle à l'omniscience : « My lady… may have thought… She may have thought… Perhaps… she recalled… Did she remember…? Did she trace…? ». Quelques paragraphes plus loin, en dépit de toute cohérence, nous avons accès à ses pensées : « "I was not wicked when I was young," she thought ».

Dans *Aurora Floyd*, l'accès à la conscience de l'héroïne se fait plus tôt, dans des passages qui peuvent aujourd'hui prêter à sourire, tant ils insistent avec éclat sur les vertus d'Aurora. On

---

[9] Nina Auerbach, Woman and the Demon : The Life of a Victorian Myth, pp.107-108.

notera dans l'extrait qui suit l'utilisation du présent, qui permet à la voix narrative de fixer la vérité éternelle – et indiscutable – du personnage:

> Alas! My heroine is not faultless. She would take her shoes off to give them to the barefooted poor; she would take the heart from her breast, if she could by so doing heal the wounds she has inflicted upon the loving heart of her father. 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. Yet her natural disposition is all truth and candour. (*Aurora Floyd*, p.117)

Cet accès à l'intimité de la femme assassine, présent aussi chez Collins lorsque nous lisons le journal de Lydia Gwilt, relève, nous semble-t-il, d'une deuxième stratégie de représentation de la figure. On remarque en effet qu'au fil de la lecture, on passe du gothique (chez Collins) ou de l'ambigu (chez Braddon), au quotidien, à l'univoque. Les romanciers transposent la meurtrière dans un contexte familier, trivialisant, visant – pour mieux la maîtriser ? – à rendre presque anodine la figure inquiétante. L'accès à la conscience de la femme assassine est donc bien le pendant narratif de l'évolution de la diégèse.

Disons-le tout de suite : cette nouvelle stratégie est peu satisfaisante, dans la mesure où elle ne permet pas d'approcher la vérité de la figure. Dans *The Legacy of Cain*, dès la fin du prologue, la narration est assurée par le biais du journal intime des deux jeunes héroïnes, dont l'une, mais nous ne savons pas laquelle, est la fille de la meurtrière du prologue. L'hérédité, nous dit-on, la destine peut-être à devenir meurtrière à son tour. Qu'est-ce qui fait d'une jeune fille une meurtrière ? L'intelligence froide et calculatrice d'Helena ? La violence des accès de rage d'Eunice ? La lecture des journaux ne permet pas de trancher, le contenu en est souvent banal et bavard – on regrette le mutisme de la meurtrière du prologue – et l'histoire s'achève assez platement sur une tentative de meurtre bien peu machiavélique. Le journal de Lydia Gwilt est peut-être encore plus décevant. On la voit s'interroger sur les machinations très complexes ourdies pour l'amener à épouser Allan Armadale, machinations qu'elle détaille à loisir, mais elle ne nous dit rien sur l'empoisonneuse qu'elle est, et ce pour deux raisons : d'abord parce que l'essentiel est omis : « The last time I was in this perfectly cool state, under serious provocation, something came of it, which I daren't write down, even in my own private diary. » (*Armadale*, p. 429, il s'agit ici du récit du premier meurtre), ensuite parce qu'elle ne se comprend pas elle-même. La répétition de questions comme « What is it that daunts me ? … How can I ?… why can't I » (cf *Armadale*, pp. 446-448) finit par faire de son texte le miroir des questions que se pose le lecteur à son sujet. Lydia Gwilt se borne à devenir un de ces narrateurs-témoins qu'affectionne Collins : le personnage le mieux placé, à un moment donné, pour narrer les événements. En d'autres termes, la tentative d'approcher la meurtrière en la transposant dans un univers maîtrisé n'aboutit qu'à la disparition de la fascination qu'inspirait la figure.

Même constat sans doute en ce qui concerne les romans de Braddon. L'accès à la conscience de Lucy Audley suit de peu la révélation de sa folie. Une meurtrière ainsi déresponsabilisée n'a plus de secrets à dévoiler. Dans *Aurora Floyd*, la narration omnisciente nous indique assez tôt dans le corps du texte ce que nous devons penser d'Aurora. Meurtrière potentiellement très subversive (car personnage très fortement sexué, comme Lydia Gwilt), elle sera donc fort peu soupçonnée. Il est facile de noter que dès que la voix omnisciente nous assure de l'innocence d'Aurora, le roman s'articule autour de deux courants contradictoires : son innocence bien sûr, qu'il est impossible de remettre en cause, et sa nécessaire culpabilité, puisque Braddon accumule les éléments à charge : mobile, preuves matérielles, conviction de tous les gens qui l'entourent. Ces deux images contrastées d'Aurora, forcées de coexister à l'intérieur d'un même texte, permettent malgré tout de simplifier la représentation de l'héroïne, bien plus ambiguë au début du roman lorsqu'elle n'était vue que de l'extérieur. « Talbot makes atonement for the past » est le titre du tout dernier chapitre, dans lequel Braddon insiste constamment sur la culpabilité, non d'Aurora, mais des deux hommes qui l'ont aimée et

soupçonnée à tort. Elle nous montre ainsi quelle image d'Aurora elle choisit de garder, au détriment de l'autre, qui se voit purement et simplement évacuée du texte. La meurtrière totalement amorale que nous avions imaginée n'existe pas. Puisqu'il a été question à plusieurs reprises de l'influence du roman gothique, reconnaissons que les choix de Braddon évoquent ici ceux d'Ann Radcliffe lorsqu'elle parvient, comme dans *The Mysteries of Udolpho* par exemple, à doubler son intrigue de virtualités démoniaques dont elle se débarrasse *in fine*, sans autre forme de procès, grâce au surnaturel expliqué.

Cette évolution de la vision narrative conduit à une diffraction de la figure. La tentative de réduire la femme assassine à un personnage accessible sur lequel on puisse exercer une maîtrise, narrative ou autre, aboutit en fait à la coexistence de plusieurs images de la même femme à l'intérieur de l'univers romanesque. Le personnage plus familier de la deuxième partie des romans se présente ainsi toujours flanqué d'au moins un double inquiétant. Aurora meurtrière amorale, fière et indépendante, ne disparaît pas totalement derrière la femme apeurée qui appelle Talbot Bulstrode au secours. La vérité profonde de Lady Audley se lit sur sa malle, sur ces étiquettes collées l'une sur l'autre (cf *Lady Audley's Secret*, p. 269), qui montrent que son identité s'est forgée par couches successives : de même qu'Helen Talboys se cache derrière Lucy Audley, l'Ange au foyer masque une meurtrière, qui masque une folle, qui masque peut-être autre chose encore. Dans *Armadale*, même si Lydia Gwilt devient une femme presque banale, elle a ceci en commun avec les héroïnes de Braddon qu'elle reste au moins double. Sans parler de la création de toutes pièces d'une seconde Miss Gwilt, destinée à tromper la sagacité de Brock (cf *Armadale*, pp. 273-274), ou de son formidable don d'ubiquité évoqué plus haut, lorsqu'elle provoque la mort de tous les héritiers Blanchard, Lydia Gwilt apparaît comme une meurtrière sans scrupules, mais aussi, et c'est l'ultime image qu'elle offre, comme une femme amoureuse sauvant son mari de la mort, même s'il lui faut pour cela se condamner elle-même.

C'est peut-être dans *The Legacy of Cain* que la diffraction de la figure de la femme assassine est la plus saisissante. Si tous les personnages féminins ont une identité propre, celle-ci est toujours formée pour partie (à l'exception de Miss Jillgall) de traits caractéristiques de la meurtrière du prologue. Le travail de banalisation opéré sur la figure de l'assassine conduit à la création de personnages de femmes moins inquiétants, parfois inoffensifs, mais étonnamment nombreux, et tous flanqués, parce qu'elles l'évoquent irrésistiblement, du fantôme de la meurtrière anonyme. Il y a bien sûr les deux jeunes filles, en qui le lecteur est contraint de voir des meurtrières potentielles, mais aussi, dès le prologue, Miss Chance et Mrs Gracedieu. Toutes deux sont mauvaises : « venomous… evil » (p. 17), « cunning… cruel » (p. 35), mais belles et laides à la fois, contrairement à la meurtrière, elles sont moins troublantes dans la mesure où leur laideur physique signale clairement leur noirceur.

Ces portraits qui jouent constamment sur le trompe-l'œil révèlent une identité mouvante et insaisissable. S'ils ne permettent pas d'approcher au plus près la complexité et l'ambiguïté de la figure, ils témoignent de l'importance de l'enjeu que représente pour celui qui regarde (le personnage masculin, le romancier victorien) la maîtrise de ce que symbolise la femme devenue, peut-être du fait de ce regard porté sur elle, assassine. Mais ce surcroît de représentation – représentation déréalisée, puis trivialisée, et constamment diffractée – débouche sur un vide, une absence. La femme assassine rejoint ainsi le cortège des « flashy pasteboard figures » que seraient les personnages du roman à sensation si l'on en croit Winifred Hughes[10]. Cette femme meurtrière, privée du récit de ce qui constitue son essence, tend à devenir le miroir de qui la regarde. Robert Audley par exemple, obsédé par le souvenir de son ami, voit peut-être en Lady Audley la folie qui le menace et que mentionne la voix auctoriale :

[10] Winifred Hughes, *The Maniac in the Cellar*, p. 26.

> Do not laugh at poor Robert because he grew hypochondriacal, after hearing the horrible story of his friend's death. 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. (*Lady Audley's Secret*, p. 396)

Si la femme assassine est le miroir de l'homme qui la regarde, elle reflète avant tout ses craintes, dont la teneur se dessine dès que l'on s'intéresse au mobile du meurtre. Ces craintes sont tout d'abord d'ordre social. Qu'est-ce qui, en effet, motive le meurtre ? On attend sans doute l'amour et la jalousie dans des textes qui affectionnent le mélodrame, ils sont étonnamment absents. Le meurtre permet d'acquérir et / ou de conserver le statut social que valorisent les Victoriens. Ceci est vrai des romans étudiés, sauf peut-être de *The Legacy of Cain*, où encore une fois le mobile de la meurtrière du prologue reste difficile à préciser. Elle semble cependant avoir tué un mari qui conduisait sa famille à la ruine. Si Lady Audley se débarrasse de son premier mari et tente d'assassiner Robert, c'est pour demeurer l'épouse riche et comblée de Lord Audley. Aurora meurtrière agirait pour préserver sa réputation et celle de son second mari, Lydia Gwilt tente de tuer Allan Armadale pour se faire passer pour sa veuve et hériter de sa fortune. Pour Lydia Gwilt, privée de son véritable nom (elle ne connaît pas ses parents) ou pour Lucy Audley, qui en change constamment, le meurtre semble être le moyen de se procurer et de conserver une identité socialement acceptable. La femme meurtrière apparaît alors comme particulièrement subversive, dans la mesure où elle mine de l'intérieur la société victorienne en adoptant, en incarnant (Lady Audley est un parfait ange au foyer) et en défendant jusqu'au meurtre les principes et les fondements de celle-ci. Le retentissement du procès de Madeleine Smith et l'intérêt passionné qu'elle fait naître chez les Victoriens trouvent certainement leur origine dans le mobile du meurtre : la jeune fille licencieuse voulait à tout prix préserver les apparences d'une conformité avec l'idéologie dominante. Le meurtre, dans ce fait divers comme dans les romans considérés, associe donc un acte qui témoigne de l'indépendance de la femme par rapport à la morale patriarcale victorienne et le masque de sa soumission à celle-ci. D'où la menace d'effondrement social qu'il représente et l'angoisse que génère la femme qui tue.

Il est malgré tout difficile de s'en tenir à la seule menace sociale pour rendre compte de l'intérêt ambigu qu'inspire la femme assassine dans les différents univers romanesques. À l'exception d'Aurora Floyd peut-être, on retrouve des traces profondément maternelles dans le portrait des femmes assassines. Après son mariage avec Lord Audley, Lucy forme avec lui et Robert Audley un triangle œdipien assez trouble[11]. Les traits maternels de Lydia Gwilt ne se réduisent pas à sa chevelure médusienne. Elle a quatorze ans de plus que les hommes qu'elle séduit (Allan ou Midwinter), fait l'objet d'un interdit paternel (celui du père de Midwinter), aurait eu une relation sexuelle avec le père d'Allan, comme le suppose John Sutherland[12], et inspire à Midwinter, dès leur mariage, un dégoût incompréhensible sauf à le considérer dans un contexte œdipien. La nature maternelle de Lydia Gwilt n'est jamais clairement dénotée, mais on la voit ainsi affleurer à intervalles réguliers à la surface du texte.

Dans *The Legacy of Cain*, Collins choisit de moins masquer le lien fondamental entre femme assassine et figure maternelle. Les trois femmes du prologue (la meurtrière, Miss Chance et Mrs Gracedieu), dont nous pensons qu'elles incarnent fondamentalement la même figure, sont approchées par le biais de la maternité. La meurtrière tout d'abord, bien sûr : « I have never yet found myself in the presence of an unrepentant criminal, sentenced to death – and that criminal a woman and a mother », s'exclame le pasteur (*The Legacy of Cain*, p. 6), mais aussi Miss Chance, nourrice de la petite fille, et Mrs Gracedieu, sa mère adoptive. Ce qui choque profondément les trois hommes présents, c'est l'insensibilité dont elles font preuve par

---

[11] Pour une lecture œdipienne du roman de Braddon, voir par exemple J. Lennon : "The real secret : Self-reproduction of the female and the role of motherhood in *Lady Audley's Secret*".

[12] voir l'introduction à l'édition Penguin Classics d'*Armadale*, p. XVII.

rapport à la petite fille. Les trois hommes aiment et plaignent la petite fille, les trois femmes ne craignent pas d'être prises pour autant de « mauvaises mères ».
Sans entrer dans le détail des représentations de la maternité à l'époque victorienne, rappelons que toutes les étapes de la maternité sont vues comme pouvant déclencher des actes de folie meurtrière[13]. La menstruation et la parturition peuvent, croit-on, mener à l'infanticide ou au meurtre de l'époux, comme le rappelle Sally Shuttleworth :

> Motherhood, and all processes leading up to it, were firmly associated in Victorien eyes with murderous lust.[14]

La maternité, pourtant sanctifiée, s'accompagne donc dans l'imaginaire victorien d'un pendant de folie meurtrière. On remarque d'ailleurs que dans deux romans au moins, c'est parce qu'elle vient d'avoir un enfant que la femme tue : les premiers symptômes de la folie qui explique le meurtre chez Lucy Audley apparaissent dès qu'elle donne naissance à son fils. La meurtrière de *The Legacy of Cain* tue son mari juste après la naissance de leur fille. Le lien physiologique qu'établissent les Victoriens entre maternité et pulsions meurtrières participe donc bien de la représentation de la femme assassine, et les femmes qui tuent sont l'incarnation romanesque d'une peur qui s'est concrétisée. Lorsqu'il est question de la femme, c'est toute une zone d'ombre qui se forme pour les Victoriens autour de la sexualité, de la maternité, de l'hérédité, de la folie et du meurtre, un nœud de fantasmes et d'horreur, qui, semble-t-il, préside à l'apparition des personnages troubles de femmes assassines dans le roman à sensation.

Auerbach Nina : *Woman and the Demon : The Life of a Victorian Myth.* Cambridge, Mass. & London : Harvard University Press, 1982.
Braddon M.E.:
*Lady Audley's Secret (Le Secret de Lady Audley)* (1862). London & New-York: Penguin Books, 1998.
*Aurora Floyd (Aurora Floyd)* (1863). Oxford: Oxford University Press, 1999.
Bury Laurent : « Dire ou ne pas dire le crime dans les romans de Mrs Braddon ». In *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, N° 55, avril 2002, 233-242.
Camus Marianne : « La criminelle chez Braddon : femme fatale ou « fated woman » ? ». In *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, N° 55, avril 2002, 255-264.
Collins Wilkie :
*Armadale (Armadale)* (1866). London & New-York: Penguin Books, 1995.
*The Legacy of Cain* (1888). Thrupp, Stroud : Sutton Publishing, 2003.
*Basil* (1852). Oxford: Oxford University Press, 1992.
Hugues Winifred : *The Maniac in the Cellar, Sensation Novels of the 1860s*. Princeton : Princeton University Press, 1980.
Lewis M.G. : *The Monk (Le Moine)* (1796). Oxford: Oxford University Press, 1988.
Radcliffe Ann. : *The Mysteries of Udolpho (Les Mystères du château d'Udolphe)* (1794). Oxford : Oxford University Press, 1988.
Shuttleworth Sally : « Ideologies of bourgeois motherhood in the mid-Victorian era ». In SHIRES, Linda M. (Ed). *Rewriting the Victorians : Theory, History and Gender.* New-York & London : Routledge, 1992.

## Sites Web

Lennon, John "The real secret : Self-reproduction of the female and the role of motherhood in *Lady Audley's Secret*" : http://www.lehigh.edu/~jfl2/Audley.htm
Sur Madeleine Smith : http://www.fix.law-firm.co.uk/
Sur Maria Manning :

[13] Voir par exemple Sally Shuttleworth, "Ideologies of bourgeois motherhood in the mid-Victorian era".
[14] Sally Shuttleworth, p. 37.

http://www.richard.clark32.btinternet.co.uk/mannings.html