La Loi du silence : écrire le crime dans *Man and Wife* de Wilkie Collins

Talairach-Vielmas Laurence

Pour citer cet article
Talairach-Vielmas Laurence, « La Loi du silence : écrire le crime dans *Man and Wife* de Wilkie Collins », *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/625

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/625
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/625.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

La Loi du silence : écrire le crime dans *Man and Wife* de Wilkie Collins

Laurence Talairach-Vielmas

Laurence Talairach-Vielmas, agrégée d'anglais, est Maître de Conférences à l'université Toulouse2-Le Mirail où elle enseigne la littérature victorienne. Spécialiste du roman à sensation, elle a publié plusieurs articles sur Wilkie Collins dans des revues internationales.

Si le roman à sensation des années 1860 est célèbre pour ses personnages féminins atypiques, ses héroïnes passionnelles et souvent criminelles, les « sensation novels » ne traitent pas tous de la même manière les meurtrières. Dans *Man and Wife* (1870), de Wilkie Collins, en particulier, le manuscrit d'Hester Dethridge, personnage muet depuis l'assassinat de son époux violent et alcoolique, nous conte les pulsions meurtrières d'une femme prise au piège par l'institution maritale. Emblème de la parole bâillonnée, le manuscrit de la femme muette vient narrer l'impuissance de la femme dans une société patriarcale, créant un bruit à la marge d'un roman où les femmes sont à la merci d'hommes sans scrupules. À travers cette étude du mutisme de la femme assassine, cet article se propose d'analyser comment Collins retravaille le stéréotype gothique de l'héroïne impuissante enfermée dans sa tour, pour mettre à jour l'idéologie meurtrière qui pousse le personnage féminin au crime. Tandis que le corps de la femme se fait pierre tombale, enterrant vivant la parole assassine, le mutisme féminin bascule dans la subversion et resémiotise l'image d'un idéal féminin qui tait sa souffrance.

If the sensation novels of the 1860 were famous for their improper and criminal female protagonists, they did not all deal with murderesses in the same way. In Wilkie Collins's *Man and Wife* (1870), Hester Dethridge, who has been dumb since she murdered her violent husband, recalls the story of her crime in her diary. Telling about the powerlessness of a working-class wife in a patriarchal society, her manuscript illuminates

the fate of all the women in the novel subjected to heartless men. In this study of female dumbness, this article analyses how Collins revisits the literary cliché of the voiceless and powerless heroine locked up in a gothic castle, and unveils the ideology which drives the woman to kill. While the character fashions her body into a crypt, burying deadly secrets, female dumbness becomes subversive in order to rework the image of the woman unable to phrase her sufferings

Wilkie Collins, roman à sensation, victorien, gothique, mariage, mutisme, *Man and Wife*

> His eyes followed her. She was a fair, fine woman, with yellowish flaxen hair, and light grey eyes, with a droop in the left eyelid. He noticed those things and fixed them on his mind, before she was round at the side of the bed. Speechless, with no expression in her face, with no noise following her footfall, – she came closer and closer – stopped – and slowly raised the knife. He laid his right arm over his throat to save it; but, as he saw the knife coming down, threw his hand across the bed to the right side, and jerked his body over that way, just as the knife descended on the mattress within an inch of his shoulder. (Wilkie Collins, «The Ostler», p. 110)

À l'instar de cet étrange personnage féminin maniant le couteau avec dextérité, que pousse une femme à tuer dans l'Angleterre victorienne de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle ? Dès les années 1850, nombre de faits divers font la une des journaux à scandales, où des femmes sont soupçonnées de meurtre. Et contre toute attente, la classe moyenne n'est pas épargnée : la presse se met à dévoiler une criminalité féminine derrière les apparences du « bien-comme-il-faut ». Parmi les cas les plus célèbres, l'affaire Madeleine Smith défraie la chronique en 1857. La jeune Madeleine Smith, fille d'un architecte écossais renommé, secrètement fiancée à Emile L'Angelier avec qui elle échange des lettres enflammées, abandonne son amant lorsqu'elle se voit offrir un parti socialement plus avantageux. Alors que L'Angelier la menace de dévoiler l'affaire à son père en utilisant sa correspondance, il meurt empoisonné par de fortes doses d'arsenic – arsenic que Smith avait elle-même acheté, prétendant l'utiliser comme produit de beauté. Défendue par un jury qui pouvait difficilement croire à la culpabilité d'une jeune femme à l'éducation si parfaite, Smith sera relaxée. D'une façon identique, l'affaire Constance Kent, en juin 1860, place de nouveau la bourgeoisie sur le banc des accusés :

une jeune fille de seize ans est soupçonnée d'avoir assassiné son petit frère de quatre ans. Si le père tente par tous les moyens de diriger l'enquête vers les domestiques et de faire peser les soupçons sur la nourrice de vingt-trois ans, c'est la jeune fille de bonne famille qui est arrêtée par le célèbre inspecteur Jonathan Whicher. Également relaxée faute de preuves, Constance Kent avouera pourtant le meurtre cinq ans plus tard et sera emprisonnée à vie. Signant le début d'une nouvelle ère, Madeleine Smith et Constance Kent incarnent à l'envi le type de nouvelles criminelles rencontrées dans la deuxième moitié du siècle, des criminelles qui dissimulent leurs pulsions meurtrières derrière leur beauté et leurs bonnes manières.

Immanquablement, de tels faits divers ne sont pas sans inspirer la littérature de l'époque, notamment le roman à sensation, qui se propage à vive allure dès 1860, au sein d'une population avide de divertissements. Lancé par Wilkie Collins pour certains, ou par Mary Elizabeth Braddon pour d'autres, le genre sensationnaliste comprend des auteurs aussi bien masculins que féminins, allant de Charles Reade ou même Charles Dickens à des femmes non moins célèbres, telles Mrs Henry Wood, Rhoda Broughton ou encore «Ouida» (Marie Louise de la Ramée). D'un point de vue purement thématique, le roman à sensation n'est pas sans prédécesseurs. Il trame des récits passionnels de meurtres, d'adultères multiples ou d'enfermements abusifs, jouant sur les problèmes identitaires d'individus généralement impulsifs. Déjà, le roman gothique tournait fréquemment autour de thèmes similaires et exploitait des peurs et des angoisses liées aux structures familiales. Cependant, cet avatar de la littérature gothique fait trembler son lectorat en modifiant le pacte de lecture : il établit de nouvelles normes quant au fonctionnement du texte, tant dans la forme que dans le fond, tissant sans cesse des liens étroits avec des formes non littéraires, comme avec les écrits journalistiques de son temps.

En effet, reflet de son monde, le roman à sensation use et abuse d'histoires vécues, les mélangeant et changeant les noms des protagonistes. Un des livres de chevet de Wilkie Collins et de Charles Reade est sans doute le *Recueil des causes célèbres* de Maurice Méjan[1], un catalogue de procès plus incroyables les uns que les autres – équivalent français du *Newgate Calendar*[2]. On repère

[1] Maurice Méjan, *Recueil des causes célèbres*, 2ème édition, 26 vols, Paris, 1808.

[2] Le *Newgate Calendar* recensait les crimes les plus tristement célèbres des prisonniers de Newgate.

facilement que *The Woman in White* (1859-60) de Collins est tiré du cas de Madame de Douhault (qui avait été droguée et enfermée par son époux dans un asile psychiatrique, et se trouvait ainsi incapable de prouver sa véritable identité) ou que *Lady Audley's Secret* (1861-62) de Mary Elizabeth Braddon se joue probablement du procès Yelverton, où Theresa Longworth, épouse de William Charles Yelverton, découvrit après enquête que ce dernier était déjà marié à Emily Forbes[3]. Mais la nouveauté littéraire va aussi de pair avec le choix sensationnaliste de modifier la répartition des rôles des protagonistes, imposant en tête d'affiche des personnages féminins calculateurs et parfois diaboliques. Au moment où le foyer victorien est décrit dans la fiction réaliste comme havre de paix, sanctuaire inviolable et véritable représentation microcosmique du « double standard » (cette géographie politique faite de sphères sexuées bien délimitées) le mouvement sensationnaliste propulse des femmes manipulatrices sur l'avant-scène, et aguiche ses lecteurs en transformant du même coup la femme en une criminelle potentielle. D'où un décalage flagrant entre les exigences de l'intrigue sensationnaliste et la perception habituelle d'un idéal féminin discret et passif, chaste et innocent.

Dans *Lady Audley's Secret* de Braddon, l'intrigue se tisse autour de l'héroïne éponyme, une femme abandonnée par un mari parti faire fortune en Australie, qui change de nom, devient gouvernante, puis se remarie. Mais ce mariage fort avantageux est mis en péril dès lors que le premier époux revient sur le continent et découvre le subterfuge de sa femme. Pour éviter que la vérité n'éclate au grand jour et pour se débarrasser d'un mari dangereux, elle le pousse alors au fond d'un puits et continue à se promener nonchalamment dans ses jardins sous les yeux du détective qui cherche à élucider le mystère de la disparition de son ami d'enfance. Et l'on retrouve des personnages féminins aux pulsions meurtrières dans *Aurora Floyd* (1862) du même auteur (où l'on pense que l'héroïne bigame a elle aussi assassiné cet entraîneur qu'elle avait épousé étant jeune et qui reparaît après son deuxième mariage), ou encore dans *Armadale* (1866) de Collins dont le récit suit les machinations machiavéliques de Lydia Gwilt, qui cherche par tous les moyens à s'approprier la fortune d'Allan Armadale et multiplie les tentatives d'assassinat pour parvenir à ses fins.

---

[3] Jeanne Fahnestock, « Bigamy: The Rise and Fall of a Convention », p.50.

Inévitablement, en jouant sur les pulsions criminelles de protagonistes féminines, le genre sensationnaliste se frotte à des thèmes plus polémiques que ceux du roman domestique – thèmes que l'on doit sans doute relier historiquement à la montée d'un activisme féministe en Angleterre. Car lorsque le foyer victorien se met à palpiter sous la pression d'héroïnes passionnelles et meurtrières, ce sont fréquemment les institutions légales que l'on accuse de tous les maux : derrière les complots meurtriers, des voix féminines se font entendre pour clamer une équité juridique. Pour la première fois, le mouvement littéraire met en exergue des fictions où le mécontentement féminin perce, où l'heure est à la critique du mariage, de la place étroite octroyée à la femme dans la société, de la construction d'un féminin invisible et soumis qui n'a pas voix au chapitre. D'ailleurs, il n'est pas étonnant que le cas de Madeleine Smith ait inspiré plus d'un récit sensationnaliste. Révélant une femme poussée au crime par un amant menaçant d'entacher sa réputation de jeune femme de bonne famille, il associe le crime féminin au monde des conventions typiquement associé à la bourgeoisie victorienne. Comme le met en exergue Mary Hartman dans son étude des criminelles de l'époque, les meurtres commis par les femmes des classes moyennes sont autant d'indices signant le poids du décorum victorien : ils laissent filtrer des signes d'insatisfaction et trahissent une volonté de briser un carcan idéologique étouffant[4]. En outre, cristallisées par des images d'innocence et de pureté, les femmes victoriennes doivent aussi compter avec une législation inéquitable qui bafoue les droits des femmes et les rend dépendantes d'époux parfois sans scrupules. Si le cas de Madeleine Smith rappelle les différences entre les lois britannique et écossaise (en Écosse, déclarer son mariage devant témoins prouvait l'union, et les lettres de Smith à son amant apparaissaient donc comme autant de preuves accablantes), d'autres anomalies marquent les lois régissant le mariage dans la deuxième moitié du siècle.

Tout au long de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, derrière les votes successifs des *Matrimonial Causes Acts* et des *Married Women Property Acts*, c'est le principe de la « couverture » masculine que l'on pointe du doigt. Dès leur mariage, en tant que « femmes couvertes » (*feme covert*), les épouses tombaient sous le joug de l'autorité patriarcale. Totalement dépendantes financièrement, les

[4] Mary S. Hartman, Victorian Murderesses: A True History of Thirteen Respectable French and Englishwomen Accused of Unspeakable Crimes, p. 20.

femmes voyaient toute leur fortune passée, présente ou future, glisser entre les mains de leur époux le jour de leur union (à moins d'un contrat de mariage préalable – une coutume propre aux classes supérieures uniquement). Si les *Matrimonial Causes Acts* de 1857 (premières lois sur le divorce) offraient pour la première fois une possibilité de séparation en cas d'infidélité – les femmes devant cependant prouver l'adultère « aggravé » par inceste, bigamie, abandon ou violence – , elles permettaient aussi de protéger les femmes des classes sociales inférieures. Grâce à elles, les femmes abandonnées (*feme sole*) pouvaient garder leurs biens tant que l'époux était absent. De façon identique, les *Married Women Property Acts* votées en 1870 et 1882 s'attaquaient graduellement à une législation qui interdisait aux femmes tout droit à la propriété et les classaient naturellement parmi les individus les plus faibles de la société[5].

La publication de *Man and Wife* de Wilkie Collins, quelques mois avant le *Married Women Property Act* de 1870, inscrit parfaitement l'intrigue sensationnaliste dans l'air du temps. Inspiré par les anomalies légales entre Angleterre et Écosse, par une législation inéquitable entre hommes et femmes, ainsi qu'entre bourgeoises et domestiques, *Man and Wife* place une meurtrière au cœur des débats de l'époque. Derrière l'intrigue sensationnaliste se profile donc une revendication bien réelle qui résonne au fil des pages dans la voix d'une héroïne à la merci d'un époux menaçant :

> Was there any hope? – hope, for instance, in what she might do for herself. What can a married woman do for herself? […] There were outrages which her husband was priviledged to commit, under the sanction of marriage, at the bare thought of which her blood ran cold. […] Law and Society armed her husband with his conjugal rights. Law and Society had but one answer to give, if she appealed to them: – You are his wife.[6]

La loi se fait arme, mais une arme masculine qui laisse la femme sans défense face à une société aux institutions dominées par un système patriarcal surpuissant. C'est pourquoi, si l'intrigue ressemble à première vue à s'y méprendre à un récit gothique radclifféen, dépeignant une protagoniste féminine livrée à la cruauté du « *villain* », Collins révise le scénario pour le moderniser et le déjouer. Jouant sur

---

[5] Mary Poovey, Uneven Developments : The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England, pp. 51-88.

[6] Wilkie Collins, *Man and Wife* [1870], Oxford: Oxford University Press, 1995, 550. Toutes les autres références sont issues de cette édition et données dans le texte.

le thème gothique de la répétition, Collins construit son roman d'une façon ironique sur le thème de l'héritage féminin – un héritage bien loin de se mesurer en pièces sonnantes et trébuchantes. Mère et fille subissent le même sort, comme persécutées par une malédiction qui n'est pas sans rappeler la fatalité qui hante les personnages gothiques poursuivis par les crimes du passé : « Was the chain of a fatality wound invisibly round her? Turn which way she might, was she still going darkly on, in the track of her dead mother, to an appointed and hereditary doom? » (p. 424). La mère de l'héroïne, Anne Silvester, dont la fille porte exactement le même nom, se croit légalement mariée. Or son époux, las d'une femme qui ne lui apporte ni gloire ni argent (une ancienne chanteuse dont la réputation douteuse nuit à son image de marque), tente de faire disparaître sa femme. Il l'« enterre » d'abord symboliquement en la tenant à l'écart du beau monde qu'il fréquente[7]. Puis, il trouve un subterfuge légal pour se déclarer célibataire et épouser en bonne et due forme une femme de la haute société : ayant été converti au catholicisme moins d'un an avant son mariage à une catholique en Irlande, l'époux peut en toute impunité déclarer son mariage caduque et épouser la belle de son choix. La mère se retrouve ainsi abandonnée avec sa fille. Elle meurt bientôt, accablée par le coup porté par son époux. Pour la fille, le scénario est presque identique, Collins ayant simplement remplacé la législation irlandaise par la législation écossaise. Pour ne pas déshonorer sa maîtresse, Geoffrey Delamayn promet à Anne de la rejoindre dans une auberge en Écosse et de se faire passer pour mari et femme devant témoins – principe qui lie légalement les époux en Écosse. Or, il envoie à sa place son ami Arnold Brinkworth en lui demandant de se faire passer pour l'époux pour sauver les apparences et permettre à Anne de garder sa chambre sans éveiller les soupçons. Inconscient qu'il a été marié malgré lui, Arnold Brinkworth épouse alors en toute innocence Blanche Lundie, la sœur spirituelle et meilleure amie d'Anne. Tandis que l'enquête cherche à prouver l'innocence d'Arnold Brinkworth, ce sera finalement un message de quelques lignes de Geoffrey promettant à Anne le mariage qui servira de pièce à conviction pour unir les époux aux yeux de la législation écossaise – la lettre étant antérieure à la scène de l'auberge. Si le message lave Brinkworth de tout soupçon et assure ainsi le bonheur de Blanche, Anne se retrouve cependant mariée à un homme qui envisageait un

[7] « if ever there was a woman to be 'buried' […], that woman is my wife » (p. 22).

avenir marital et financier bien supérieur, et qui cherche désespérément un moyen de se débarrasser de cette épouse dérangeante.
Les parallèles entre mère et fille deviennent alors troublants, toutes deux se retrouvant liées à des hommes qui tentent d'annuler leur mariage pour faire de meilleures unions. La peur du double hante déjà la mère à ses derniers instants, terrifiée par la reproduction des noms : « She is Anne Silvester – as I was. *Will she end like Me*? » (p. 43). Plus qu'un simple double, en portant le nom et le prénom de sa mère, la fille devient en fait la mère, un moi identique, tel un fantôme de chair et de sang qui vient poursuivre la lignée féminine : « My Anne is my second self » (p. 87). Selon Tania Modleski, le thème du double mère-fille qui cristallise les angoisses féminines forme le pivot de la littérature gothique féminine : « it is not only that women fear being *like* their mothers, sharing the same fate, but also that, in an important sense, they fear *being* their mothers »[8]. C'est pourquoi, nombre de critiques féministes font rimer gothique et « matrophobie » : au thème gothique du péché des pères répond une peur féminine de la répétition. C'est en fait l'angoisse de la perte d'identité féminine qui vient rythmer les récits. Les héroïnes, enfermées dans leurs tours dans les romans gothiques radcliffféens, se retrouvent emprisonnées par l'institution maritale dans les romans victoriens qui réutilisent les motifs du roman noir. Comme les définit Michelle Massé, utilisant le terme de « marital Gothic »[9], ces derniers commencent souvent où les romans gothiques du dix-huitième siècle s'arrêtaient : « [p]erfect love supposedly has cast out fear [and] yet horror returns in the new home of the couple, conjured up by renewed denial of the heroine's identity and autonomy »[10]. D'une façon similaire, Juliann E. Fleenor, qui reprend la définition de « female Gothic » d'Ellen Moers[11], rattache le genre à une société patriarcale qui ne définit la femme qu'à travers un masculin puissant et autoritaire : « the woman is motherless, defective, and defined by a male God »[12]. Le « Nom du père » (the « Law of the Father ») devient le mot d'ordre du récit, la loi qui en régit les étapes,

---

[8] Tania Modleski, Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies For Women, p. 70.
[9] Michelle Massé, In the Name of Love: Women, Masochism and the Gothic, p. 18.
[10] Michelle Massé, *op.cit.*, p. 20.
[11] Ellen Moers, « Female Gothic », *Literary Women*, pp. 90-110. Moers ne prend en considération que les récits écrits par des femmes. Pour elle, les peurs que les romans gothiques mettent en scène sont liées à la peur de l'enfantement.
[12] Juliann E. Fleenor (ed.), *The Female Gothic*. p. 11.

et l'homme se transforme en Barbe-Bleue, menaçant de pendre la femme désobéissante à la moindre incartade[13].

Les touches gothiques que Collins donne à son texte présentent donc des femmes victimes d'un ordre patriarcal, emprisonnées dans des schémas qui font rejouer aux filles le destin des mères. Anne est d'ailleurs typiquement enfermée par son époux, « prisonnière » d'un homme (« I am your son's prisoner », p. 556) comme d'une maison fermée à double tour et empêchant toute échappée potentielle : « To a woman, escape from the place was simply impossible […] Anne was as absolutely isolated from all contact with the humanity around her as if she lay in her grave » (p. 556). L'image de la tombe, double de celui de la mère enterrée vivante dans sa maison et cachée du monde extérieur, anamorphose l'épouse victorienne en un être fantomatique à l'existence instable, un être, pour reprendre le mot de Lenora Ledwon, « nonexistent in the eyes of the law […], veiled, ghostly, unknowable »[14]. Ainsi, son mariage forcé transforme d'autant plus Anne en un modèle de féminité – une féminité définie par le don de soi (« the motto of woman is Self-sacrifice », p. 303) et la dépendance (« the natural condition of a woman is to find her master in a man », p. 336).

À la différence des romans gothiques où l'héroïne expérimente les dangers de la condition féminine en passant entre les mains d'hommes sans cœur avant l'union finale, Collins fait ainsi du mariage une institution cruelle et sans pitié à laquelle la femme ne peut échapper. À l'instar de la bâtisse entourée de grilles et aux murs épais, les époux sont littéralement et métaphoriquement liés par les liens du mariage : « Fastened […] for life – and the law powerless to cut the knot » (p. 549). Anne, livrée aux mains d'un mari courroucé et violent, mesure chaque jour les dangers d'une telle union, attendant patiemment et en silence que ses amis viennent la délivrer. C'est alors en marge du texte que Collins donne une touche subversive au récit en inversant le scénario et en donnant à un personnage féminin les clés du destin. Aux deux Anne Silvester maltraitées, enfermées et abandonnées répond une cuisinière étrangement muette, qui n'hésite pas à tuer pour se libérer du joug masculin et venger ses pairs.

---

[13] Voir l'analyse d'Anne Williams, qui retrouve le conte de « Barbe-Bleue » à la base de la plupart des récits gothiques. Anne Williams, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, p. 43.

[14] Lenora Ledwon, « Veiled Women, the Law of Coverture, and Wilkie Collins's *The Woman in White* », p. 1.

Hester Dethridge vient en effet métamorphoser le récit et mettre à mal la fatalité qui semble peser sur les femmes mariées. Pourtant, son apparence physique semble de prime abord refléter les souffrances des deux Anne, doublant les bourgeoises d'un équivalent ouvrier. Enchaînée à un époux alcoolique et violent, Hester Dethridge est elle aussi victime d'une institution cruelle qui ne laisse aucun droit aux femmes. Tandis que son mari consomme sans modération son héritage ainsi qui les fruits de son labeur, Hester découvre qu'une femme de sa classe sociale, sans contrat de mariage, est instantanément dépourvue de toutes ses possessions dès son mariage : « you are a married woman. The law doesn't allow a married woman to call anything her own » (p. 586). En outre, en cherchant le secours de la loi, elle n'obtient qu'autant de preuves de son invisibilité aux yeux du système, un système qui enchaîne la femme à son époux tant que celui-ci le désire :

> If – instead of my running off from him – it had been all the other way, and he had run off from me, something might have been done (as I understood) to protect me. But he stuck to his wife. […] Being married to him, I had no right to have left him; I was bound to go with my husband; there was no escape for me. […] There is no limit, in England, to what a bad husband may do – as long as he sticks to his wife. […] The laws of my own country, which ought to have protected me as an honest woman, left me helpless. (pp. 589-92)

Et Hester Dethridge de porter à même le corps la loi cruelle qui gomme l'identité féminine. Le sceau de la souffrance semble gravé sur le visage de la cuisinière : « a woman with the seal of some terrible past suffering debt on her for the rest of her life » (p. 113). Son air de mort-vivant, ses yeux vides et vitreux (« deathlike tranquillity », p.113, « changeless as the eyes of a corpse », p. 240), la transforment en une figure macabre qui métaphorise sa position sociale. Oscillant entre la figure du cadavre et celle du fantôme, Dethridge semble liée au monde de la mort, tandis que les personnages qui la décrivent déploient le paradigme gothique des images morbides, du cercueil à la tombe : « she was completely out of the world, as if she had been screwed down in her coffin, and laid in her grave » (p. 117). L'image du fantôme, qui marque jusqu'à son nom (death/ridge), figure de l'entre-deux, ni vivant, ni mort, devient ainsi un puissant symbole de l'identité féminine niée. Comme si, pour reprendre l'image de Ledwon, la législation victorienne se lisait à fleur de peau, le parchemin

corporel de la cuisinière marquée au sceau de la mort vient écrire dans le récit les maux dont toutes les femmes souffrent.

En outre, ayant été victime de la brutalité de son époux, Dethridge porte aussi sur elle les meurtrissures de la violence physique. Le roman ne se contente pas en effet de laisser à la loi toute sa force. Il met également en scène des hommes physiquement brutaux. Delamayn est un athlète de haut niveau convoité pour sa musculature développée (« a triumph of physical manhood », p. 343) – une musculature loin de corroborer les principes en vogue du corps plein de vigueur comme reflet de l'âme, et qui rapproche au contraire l'homme de l'animal. Sans aucune culture, livré à ses pulsions et instincts, flirtant avec l'alcool, Delamayn, malgré sa différence sociale, est très proche du mari d'Hesther Dethridge. Ce dernier, ouvrier alcoolique, se sert ouvertement de sa force pour imposer sa loi à son épouse. Dethridge est régulièrement battue, jusqu'au jour où le coup frappé la laisse pour morte : elle sombre dans le coma pendant trois jours et ne parvient plus guère à parler à son réveil. Ainsi, les « coups » portés par les hommes résonnent tout au long du roman, rapprochant la cuisinière des deux Anne Silvester, ses équivalents sociaux supérieurs, frappées elles aussi – mais cette fois-ci au sens figuré – par les coups de leurs époux. En effet, c'est une figure de rhétorique (« a mere figure of speech », p. 41) qui tue littéralement la mère quand son mari la quitte, et qui fait perdre connaissance à la fille lorsqu'elle apprend que Delamayn ne l'épousera jamais. En mettant physiquement en scène par son corps meurtri les liens entre chair féminine et mort, la cuisinière resémiotise alors les figures fantomatiques jusque-là attachées à son personnage et fait passer le fantôme du trope au littéral. Signant le danger qui menace les femmes, elle recrée un univers féminin à mi-chemin entre le royaume des vivants et celui des morts, comme lorsqu'Anne s'évanouit et qu'elle se réveille au contact physique de Dethridge, qui prétend l'avoir ramenée du royaume des morts : « [She] shivered when I touched her. That means, I have been walking over her grave p. 254) ».

Le mutisme soudain de la cuisinière devient alors une image puissante de la femme qui ne peut exprimer les souffrances de sa condition féminine. Les tours où sont enfermées les héroïnes gothiques s'anamorphosent : c'est en une tour de chair que Dethridge se transforme, poussée par les lois inéquitables qui ne lui laissent pas la parole : « I was shut up in myself » (p. 592), dira-t-elle, en analysant sa situation de femme. Ne communiquant qu'à l'aide d'une ardoise où

les mots s'effacent comme ils s'écrivent, laissant la page vierge à chaque instant, Dethridge paraît une figure emblématique d'un idéal féminin qui tait sa souffrance, qui s'efface elle aussi devant l'autorité masculine.

Or, d'une façon ironique, Dethridge renverse le stéréotype de la féminité fragile que son corps semble mimer. L'image du fantôme, de la femme silencieuse qui s'enferme seule dans sa chambre, refusant même d'apprendre la langue des signes afin de pouvoir communiquer avec le monde extérieur, se métamorphosent bien vite en autant de signes subversifs. Car Dethridge n'est pas simplement un reflet grotesque de l'épouse soumise et bâillonnée. Derrière son mutisme ou les sons étranges qui parfois lui échappent[15] se cache un secret. En fait, au moment où Dethridge sort de son coma pratiquement muette, elle décide d'assassiner son époux. Un jour où elle s'exerce à lire tout haut les journaux du jour pour tenter de recouvrer la parole, elle tombe sur un article suspectant d'assassinat les épouses de maris alcooliques. Stimulée par l'article, Dethridge décide alors de passer à l'acte pour mettre fin à ses tourments. En mettant en pratique les conseils de son époux tapissier, elle découpe un trou dans le mur qui sépare sa chambre de celle de ce dernier, trou qu'elle dissimule derrière un pan de tapisserie. Le mari, qui s'enferme à double tour dès qu'il part se coucher, soupçonnant le penchant meurtrier de sa femme, est bien loin de s'imaginer le stratagème mis en place. Il s'endort paisiblement, tandis que sa femme, passant les mains à travers le mur, l'étouffe avec une serviette. Le stratagème ne laisse pas de trace et aucun indice ne permet d'incriminer la cuisinière, qui perd alors la parole à jamais, façonnant par-là même une page blanche qui refuse de livrer la vérité.

Ainsi, le mutisme d'Hester Dethridge cristallise autant sa souffrance de femme mariée qu'il dévoile des signes subversifs. L'idée de son mutisme lui apparaît au matin du crime, lors d'une vision où elle jure de vivre dans le silence afin de taire son moi coupable et de ne garder la parole que pour prier[16]. Mais parce qu'il lui permet de cacher son

---

[15] « A dumb sound, vaguely expressive of something like exultation or relief, escaped her lips » (p. 542).

[16] « I was commanded, in a vision, to open the Bible, and vow on it to set my guilty self apart among my innocent fellow-creatures from that day forth: to live among them a separate and silent life: to dedicate the use of my speech to the language of prayer only, offered up in the solitude of my own chamber, when no human ear could hear me. Alone, in the morning, I saw the vision, and vowed the vow. No human ear *has* heard me from that time. No human ear *will* hear me, to the day of my death » (p. 604).

secret, son mutisme devient source de pouvoir. Le corps de la femme se fait pierre tombale, enterrant vivante la parole assassine, et le mutisme féminin bascule dans la transgression pour resémiotiser l'image d'un idéal féminin qui tait sa souffrance. Les histoires glissent à son contact, brouillant l'identité de la cuisinière et augmentant le mystère. La présence fantomatique de la cuisinière fonctionne alors comme un retour du refoulé. Hantée par son double meurtrier qui la poursuit sans cesse et lui indique qui tuer, elle hante à son tour les hommes qui abusent de leur pouvoir, et les poursuit jusque dans leurs rêves. Dès qu'il pose les yeux sur elle, Geoffrey sent les frissons l'envahir (« Something crept at the marrow of his back, and shuddered under the roots of his hair », p. 241). Elle apparaît dans ses pensées comme dans ses cauchemars, traquant ainsi l'homme aux pulsions criminelles. Lorsqu'il réside chez elle à Salt Patch, une résidence aux faux airs d'asile ou de prison (p. 536), Dethridge devient la conscience féminine veillant sur la bonne santé de l'épouse enfermée à double tour. Elle est la menace qui plane sur l'homme qui cherche à abuser de ses pouvoirs, la garante de la survie de l'épouse. Elle indique à Anne tous les agissements de son mari et la prévient du danger. Mais bientôt son double meurtrier vient lui commander de tuer. À chaque rencontre avec Delamayn, elle suit des yeux son double avec terreur et part se réfugier dans quelques lectures bibliques pour tenter de taire ses propres instincts criminels.

Tandis qu'elle lutte contre le sommeil pour lire la Bible et chasser de ses pensées les démons qui la hantent, Dethridge s'endort malgré elle, un manuscrit à la main, manuscrit que Delamayn dérobe. C'est alors son histoire que Delamayn découvre en lisant le journal de la criminelle. Si le manuscrit fait partie des ressorts du gothique, recelant des crimes du passé, il devient d'autant plus significatif lorsqu'il abrite la parole de la femme assassine[17]. D'une façon significative, le

[17] Chez Collins, nombre de lettres et manuscrits féminins sont insérés au sein des récits, comme autant de voix qui n'existent que dans le silence de l'encre. La longue lettre de Rosanna Spearman dans *The Moonstone* (1868), que Franklin Blake refuse même de lire jusqu'au bout, conte la détresse d'une servante ignorée par son supérieur et qui met fin à ses jours par amour. Pièce maîtresse dans l'intrigue, puisqu'elle dévoile où Rosanna a caché la chemise de nuit tachée du héros, la lettre de la servante paraît aussi significative qu'elle est enfouie dans le récit du héros, garant de la ligne de conduite du roman. Quelques années plus tard, *The Law and the Lady* (1875) fait appel au même procédé pour révéler le suicide de la première femme du héros que l'on soupçonne de meurtre. Cette fois-ci, la lettre de l'épouse, poussée au suicide par un mari qui ne la regarde même plus, est déchirée et

manuscrit d'Hester Dethridge est non seulement destiné à être enterré avec elle, mais elle le garde également sur elle, dans une poche secrète à l'intérieur de son corset. La cachette dans le corset, qui donne au corps féminin sa forme, qui le galbe et le réprime, fait un pied de nez à tout ce qui cherche à policer la femme. Loin de faire office de confession, le manuscrit inscrit d'autant plus la parole féminine dans le secret. Il est une parole de chair, une partie du corps féminin qui sera enterrée, tout comme les femmes dans le roman sont vouées à être enterrées vivantes. Le manuscrit devient donc une parole subversive qui ne s'inscrit dans aucun cadre disciplinaire, et utilise au contraire la tombe comme nouvel espace d'expression[18]. Par le truchement du manuscrit, la parole de la femme muette échappe ainsi à toute stratégie discursive. Ni soumise à autorité, ni régulée, ni policée, la main féminine écrit le crime sans pour autant rimer avec surveillance.

Pourtant, Delamayn, qui s'était mis à lire le *Newgate Calendar* pour trouver un moyen de se débarrasser à jamais de sa femme, se sert alors du journal de Dethridge pour la faire chanter et la forcer à préparer l'assassinat d'Anne en découpant un pan de mur au-dessus de son lit. En perçant son secret, Delamayn déjoue ainsi les pouvoirs de la femme assassine. Pire, il les utilise contre elle et ses pairs, comme pour venger son défunt mari. Une fois de plus, le silence est imposé à Dethridge, et le mutisme, même feint, empêche Dethridge de prévenir Anne. C'est alors que prise d'une folie meurtrière soufflée par son double, Dethridge se jette de toutes ses forces à la gorge du sportif, telle une « bête féroce » (p. 636). Ce dernier, surpris, est pris d'une attaque qui le laisse mort.

Si l'homme finit par mourir, bien que d'une mort naturelle, on est en droit de se demander à l'issue du roman si Collins, malgré sa volonté

---

retrouvée dans un tas d'ordures. Dans *The Woman in White* (1859-60), c'est encore une voix féminine inconvenante qui nous entraîne : le journal de bord de Marian Halcombe, la demi-sœur de l'héroïne, mi-homme, mi-femme, prête à toutes les entorses à la règle pour sauver Laura des griffes d'un mari avide d'argent. Pourtant, une fois encore, le journal se retrouve entre les mains du "villain", tandis que Marian tombe malade. Chez les meurtrières, Lydia Gwilt, dans *Armadale* (1864), conte à son journal de bord toutes ses tentatives d'assassinat, et dans *The Haunted Hotel* (1879), la confession de la comtesse Narona, qui empoisonne son mari, se décode dans la pièce de théâtre qu'elle tente désespérément d'écrire pour dire le crime, répétant toujours les mêmes débuts sans jamais atteindre le troisième acte.

[18] Tamar Heller montre, dans son approche foucaldienne du gothique chez Collins, que les écrits enterrés sont systématiquement associés à une marginalité, qu'elle soit sociale ou textuelle Tamar Heller, *Dead Secrets: Wilkie Collins and the Female Gothic*. Yale, p. 1).

de réformer le système[19], laisse à sa meurtrière une voix féminine, sinon féministe. Le choix du mutisme – aussi subversif qu'il puisse paraître sous certains aspects – , ainsi que celui de la cuisinière assassine pour remplacer la bourgeoise, dévoile un féminisme timide, qui donne aux causes presque perdues un espace d'expression bien mesuré. Bien loin des héroïnes de Mary Elizabeth Braddon à la beauté époustouflante, la meurtrière porte sur elle les stigmates de la douleur comme ceux du crime, et Collins propose en arrière-plan du récit un univers violent typique des classes ouvrières[20]. Dethridge finit emprisonnée à vie dans un asile sans le moindre souvenir des événements passés, page blanche dont les crimes ont été effacés et dont la physiologie déréglée explique les comportements déraisonnables. Comme dans *The Legacy of Cain* (1888), ou « The Ostler », nouvelle qui annonce *Man and Wife*, où le crime féminin est relégué à l'univers du rêve[21], la femme assassine ne s'écrit qu'en marge du texte, comme du réel, et la femme ne souffle que tout bas son inégalité, lorsqu'il lui est donné de pouvoir l'exprimer.

Une quinzaine d'années après la publication de *Man and Wife*, Adélaïde Bartlett, accusée du meurtre de son époux, qui avala du chloroforme, donnait la législation régissant le mariage comme responsable de tous ses maux : mariée avant le *Married Women's Property Act* de 1882, elle avait vu toute sa fortune passer entre les mains de son mari[22]. Sous l'influence de Mary Gove Nichols – une spécialiste des problèmes sexuels des femmes mariées qui condamnait les lois et coutumes imposant aux femmes le joug de l'autorité masculine – Bartlett avait sans doute hypnotisé son mari pour le forcer à changer son testament et avaler lui-même le chloroforme, afin d'échapper à toute responsabilité. Utilisant même son amant pour

---

[19] Dans sa préface au roman, Collins écrit : « the fiction is founded on facts, and aspires to afford what help it may towards hastening the reform of certain abuses which have been too long suffered to exist among us unchecked » (p. 5).

[20] Voir D'Cruze, Crimes of Outrage: Sex, Violence and Victorian Working Women.

[21] Dans *The Legacy of Cain*, l'héroïne, dont la mère a été exécutée pour avoir tué son mari, est soupçonnée de tentative d'empoisonnement. Pourtant, elle est innocente et l'espace du crime féminin n'a de place que dans le rêve : Eunice rêve que sa mère vient lui souffler le crime. La véritable coupable, quant à elle, est une jeune fille de bonne famille. « The Ostler » conte les angoisses d'un homme persuadé que sa femme, alcoolique, viendra un jour l'assassiner à coups de couteau, comme il l'a vu dans un rêve qu'il pense prémonitoire.

[22] Mary S. Hartman, Victorian Murderesses: A True History of Thirteen Respectable French and Englishwomen Accused of Unspeakable Crimes, pp. 174-214.

acheter le chloroforme et être lavée de tout soupçon, Adélaïde Bartlett avait de quoi donner des frissons aux héroïnes sensationnalistes, par comparaison bien timorées.

Braddon Mary Elizabeth :
Aurora Floyd. 1863. London: Virago, 1984.
Lady Audley's Secret (Le Secret de Lady Audley). 1862. Oxford: Oxford University Press, 1991.
Collins Wilkie : *Armadale*. 1864. London: Penguin Classics, 1995.
The Haunted Hotel (L'Hôtel hanté). 1879. Dover: Alan Sutton, 1994.
Jezebel's Daughter. 1880. Dover: Alan Sutton, 1995.
The Law and the Lady (Seule contre la loi). 1875. Oxford: Oxford University Press, 1992.
The Legacy of Cain. 1888. Dover: Alan Sutton, 1993.
Man and Wife (Mari et femme). 1870. Oxford: Oxford University Press,1995.
*The Moonstone (*Pierre de lune*)*. 1868. London: Penguin, 1986.
"The Ostler". *Mad Monkton and Other Stories* (« La Femme du rêve » in *La Reine de cœur).* Oxford: Oxford University Press, 1994. 105-28.
The Woman in White (La Dame en blanc). 1859. Dover: Alan Sutton, 1992.
D'Cruze Shani : *Crimes of Outrage: Sex, Violence and Victorian Working Women*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1998.
Fahnestock Jeanne : "Bigamy: The Rise and Fall of a Convention". *Nineteenth Century Fiction* 36 (1981): 47-71.
Fleenor Juliann E. : (ed.). *The Female Gothic*. London: Eden Press, 1983.
Hartman Mary S. : *Victorian Murderesses: A True History of Thirteen Respectable French and Englishwomen Accused of Unspeakable Crimes*. London: Robson Books, 1977.
Heller Tamar : *Dead Secrets: Wilkie Collins and the Female Gothic*. Yale: Yale University Press, 1992.
Ledwon Lenora : "Veiled Women, the Law of Coverture, and Wilkie Collins's *The Woman in White*", *Victorian Literature and Culture* 22 (1994): 1-22.
Massé Michelle : A. *In the Name of Love: Women, Masochism and the Gothic*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
Modleski Tania : *Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies For Women*. 1982. London: Routledge, 1990.
Moers Ellen : "Female Gothic". *Literary Women*. London: The Women's Press Limited, 1978. 90-110.

Poovey Mary : *Uneven Developments : The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. London: Virago, 1989.
Williams Anne : *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.