



**HAL**  
open science

**“ Aux sources du sensationnel : Wilkie Collins lecteur de l’abbé Prévost ? ”, Cahiers Victoriens et Edouardiens, n° 65, avril 2007, p. 135-160**

Shelly Charles

► **To cite this version:**

Shelly Charles. “ Aux sources du sensationnel : Wilkie Collins lecteur de l’abbé Prévost ? ”, Cahiers Victoriens et Edouardiens, n° 65, avril 2007, p. 135-160. Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2007, 65, pp.135-160. <hal-03776567>

**HAL Id: hal-03776567**

**<https://hal.science/hal-03776567v1>**

Submitted on 18 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# Cahiers victoriens et édouardiens

65 Printemps | 2007

Actes du colloque « Thomas Hardy : écriture et modernité » — Miscellany

Miscellany — Textes recueillis par Annie Escuret

---

## Aux sources du sensationnel : Wilkie Collins lecteur de l'abbé Prévost ?

*Sources of the Sensational : did Wilkie Collins read l'abbé Prévost ?*

SHELLY CHARLES

<https://doi.org/10.4000/cve.10674>

---

### Résumé

This study offers a new hypothesis about the « fact » upon which Wilkie Collins's *Basil* is supposed to be founded and reads this first sensational novel not as an alleged biography but as a meticulous rewriting of an 18th-century newspaper anecdote : « Histoire du désespéré », published by Prévost in his journal *Le Pour et contre*. It analyses the author's particular strategy in amplifying this « true story » and tries to explain the more general pertinence of Prévost's work as a journalist and a « documentary novelist » for the formation of Wilkie Collins's poetics of fiction. A relation is thus established between *Basil* and Prévost's *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, the relevance of which, more than a century after its publication, can be explained by the current success of another and most recent rewriting of *Manon Lescaut* : Dumas fils's *La Dame aux camélias*...

---

### Texte intégral

J'ai cru découvrir que le goût présent se porte aux faits et aux sentiments. Tout ce qui est revêtu de ces deux caractères se débite avec succès et se lit par conséquent  
avec plaisir.



Prévost, *Le Pour et contre*, ouvrage périodique d'un goût nouveau (Paris : Didot, 1733-1740) t. V, p. 100.

# 1 Qu'est-ce qu'un fait ?

- 1 La place séminale de *Basil* (1852) dans l'histoire du roman à sensation, qu'il préfigure avec presque une décennie d'avance, est aujourd'hui chose admise, aussi bien quant au texte, sa thématique et sa forme<sup>1</sup>, qu'au paratexte — une longue préface où l'on trouve les éléments principaux de ce que sera la poétique « sensationnaliste<sup>2</sup> ».
- 2 Or, une phrase de ladite préface a toujours particulièrement intrigué les commentateurs : « *I have founded the main event out of which this story springs, on a fact within my knowledge*<sup>3</sup>. » Séduite par l'idée d'une implication personnelle de l'auteur dans une histoire croustillante de mariage blanc et d'adultère, la critique collinsienne s'est résolument tournée vers le biographique pour résoudre le mystère de cette affirmation sibylline. « *A fact within my knowledge* » a ainsi toujours été interprété comme un fait réel et vécu et sa référence trouvée dans une combinaison d'anecdotes personnelles. C'est, d'une part, le mariage secret d'un ami de l'auteur, Edward Ward, et de la très jeune Henrietta, qui est ensuite retournée chez ses parents pendant trois mois, avant de se faire définitivement enlever par son mari, aidé de Collins. C'est, d'autre part, l'aventure d'un second ami, le peintre Holman Hunt, avec son modèle Annie Miller, jeune fille illettrée de quinze ans dont il tente vainement de faire l'éducation<sup>4</sup>... Outre ces faits avérés, les biographes aiment aussi à spéculer sur un éventuel mariage secret de Collins lui-même, mariage mystérieux qui l'aurait par la suite empêché d'épouser l'une de ses maîtresses. Quelle que soit l'hypothèse, l'interprétation biographique semble admise : « *it is probable that Wilkie had recently undergone a violent emotional experience and wrote Basil as a form of catharsis*<sup>5</sup>. »
- 3 Or, Wilkie Collins nous laisse-t-il vraiment entendre que le « fait » dont il a eu connaissance est un fait personnellement vécu ? Rien n'est moins sûr. La suite du texte semble même suggérer le contraire. Lisons plutôt :

In afterwards shaping the course of the narrative thus suggested, I have guided it, as often as I could, where I knew by my own experience, or by experience related to me by others, that it would touch on something real and true in its progress.

- 4 Le « *fact within my knowledge* » qui a suggéré le récit, ou qui en constitue le noyau, semble s'opposer justement à l'expérience vécue — expérience personnelle ou rapportée qui en nourrirait, au contraire, la mise en forme, les détails, l'amplification. Le « fait » brut serait donc à chercher ailleurs et, pourquoi pas, là où se trouvent les faits en général, et les faits divers en particulier — dans un journal. C'est en effet dans un journal, d'un genre certes un peu particulier, que nous croyons l'avoir découvert. Wilkie Collins aurait ainsi, selon notre hypothèse, trouvé son bonheur dans un « fait singulier » intitulé « Aventure du désespéré », originellement paru dans le tome XV du célèbre périodique de l'abbé Prévost, *Le Pour et contre* (1733-1740), et plus tard recueilli, avec d'autres textes narratifs du même journal, dans un volume de *Contes, aventures et faits singuliers*, paru pour la première fois en 1764 et qui fera partie, sous cette forme, de toutes les éditions des *Œuvres* de l'abbé Prévost<sup>6</sup>.
- 5 L'argument des deux premières parties de *Basil* est en effet identique à celui de l'« Aventure du désespéré ». Un jeune homme de bonne famille tombe éperdument amoureux d'une jeune fille de classe inférieure. Craignant le refus de son propre père, il propose à celui de la jeune fille un mariage secret. Ce dernier accepte l'offre flatteuse, mais à condition que, d'une part, le mariage ait lieu sans délai, et que, d'autre part, il ne soit pas consommé pendant une période



déterminée d'avance, où la jeune fille doit finir de se former. L'amant accepte le contrat et, devenu mari, fréquente patiemment son épouse chez son père selon les règles prescrites. Mais la veille du jour marqué pour la consommation du mariage, il surprend sa femme en flagrant délit d'adultère avec un employé de la maison paternelle. Le mari trompé cherche alors à se venger...

6 Voilà, rapidement, pour la ressemblance de l'histoire. Le mode de narration, une confession du malheureux jeune homme, est, lui aussi, identique : « Écoutez ma triste et honteuse histoire », commence le désespéré, s'adressant aux deux passants qui l'ont sauvé d'une noyade volontaire dans la Seine, après l'échec de sa tentative de vengeance. « *I am now about to relate the story of an error* », annonce Basil, lui aussi vengeur malheureux et récemment rescapé d'une longue maladie. Il s'agit d'une histoire utile (« *I think that my narrative may do good* »), exemplaire (« *it may be put to some warning use* »), sur la faiblesse du jugement et les ravages de la passion : « Que la raison est faible [...] et qu'elle nous sert mal dans le transport d'une passion violente! », commente le désespéré avant d'entamer le récit de sa « folie », une passion qui lui a « troublé l'esprit » et l'a « conduit au précipice ».

7 Une comparaison séquence par séquence nous montrera que le texte prévostien ne fournit pas simplement le « sujet », mais le véritable « scénario » de la première moitié de *Basil*. Nous sommes en présence d'une sorte de « base textuelle<sup>7</sup> » dont l'amplification (mise en scène dramatique, répétitions), la « circonstanciation » (ajouts de descriptions et de détails réalistes), la concrétisation (« littéralisation » des images<sup>8</sup>), les éventuelles modifications, nous renseignent utilement sur la formation de la « méthode Collins ».

8 Le désespéré, fils d'« une famille fort riche », conçoit « une tendresse inexprimable » pour la très jeune fille d'un bourgeois, médecin en l'occurrence. La fille ne rejette pas les avances du narrateur, mais garde ses distances et explique sa réserve par une conscience de son infériorité sociale :

Elle m'écouta, et si j'étais enchanté de sa figure, je le fus encore plus de son caractère, lorsque m'ayant confessé qu'elle se sentait de l'inclination pour moi, elle ajouta que c'était la crainte de s'y livrer trop aisément, et la connaissance qu'elle avait en même temps de l'inégalité de nos noms et de nos fortunes, qui lui avaient fait prendre le parti de nous épargner à tous deux des peines inutiles.

9 Collins reprend les éléments du texte français en les décomposant. Il dédouble la réaction de la jeune fille, Margaret, qui répond d'abord par écrit (« *the difference between my rank and hers made it her duty to request of me, that neither by word nor by letter should I ever address her again* » [57]), ensuite de vive voix (« *the difference in our rank made it her duty to discourage me* » [58]), et l'amplifie par une mise en scène qui assure du même coup une meilleure expression de la pudeur féminine. Il la reprend ensuite dans un compte rendu qu'il fait au père de la scène vécue avec la fille :

I made my advances honourably. She received them with a modesty and a reluctance worthy of herself, worthy of any lady [...] — still, I think [...] she did so as a matter of duty more than as a matter of inclination (66).

10 La satisfaction du narrateur (« j'étais enchanté ») est alors formulée explicitement : « *I need hardly tell you [...] how deeply I feel the delicate sense of honour which this objection shows on your daughter's part* » (67).

11 Dans les deux cas, l'aveu pudique et la conscience manifestée des convenances sociales fortifient la passion du narrateur, qui décide alors de passer immédiatement aux choses sérieuses et de solliciter l'accord du père. Un père



bourgeois tout fier des perspectives de promotion sociale de sa fille (« Ce discours [...] fit plus d'impression sur le médecin que je n'avais osé me promettre » ; « *Most gratifying, most astonishing – highly flattered I am sure* » [66]) et tout prêt à la céder au narrateur qui propose un mariage clandestin pour ménager la susceptibilité de sa propre famille.

12 Et c'est alors qu'intervient l'étrange marché imposé par le futur beau-père :

Il y mit seulement deux conditions ; l'une, que pour lever ses doutes, je commencerais par épouser sa fille ; l'autre, que je renoncerais pendant deux ans aux droits du mariage.

« I want you and my girl to be married at once, and yet not to be married exactly, for another year » (80).

13 Ici aussi, Collins fait son travail d'auteur « réaliste » en dotant la formulation de ces curieuses conditions d'une dose d'hésitation et d'un nombre d'approximations qui en rendent l'énonciation plus vraisemblable. Ainsi l'expression « pour lever tous ses doutes » inspire à l'auteur deux pages d'argumentation, qui se terminent par une reprise du « je commencerais par épouser sa fille » : « *I propose this, to begin with : that you should marry my daughter – privately marry her – in a week's time* ». La justification donnée au mariage blanc est alors reprise : « parce que la disproportion de nos forces lui faisait craindre quelque chose pour sa santé » ; « *I secure a year's delay for the formation of her constitution, and the finishing of her accomplishments* » (82). On notera d'ailleurs que l'argument strictement physiologique du père médecin, qui a disparu du texte révisé de *Basil* (1862), se trouvait encore dans le texte de 1852. En effet, l'énumération « *she's too young to be married now – too young in a moral point of view; too young in an educational point of view* » (79) s'y poursuivait par un significatif : « *too young in a medical point of view*<sup>9</sup> »... Enfin, le désespéré et Basil acceptent « le long obstacle mis à [leurs] désirs » comme une véritable faveur : « Je m'engageai sur-le-champ à l'exécution de ces deux articles, et j'en fis aussitôt le serment aux pieds de sa fille » ; « *I replied at once : "I accept your conditions – I accept them with all my heart"* » (83).

14 S'ouvre alors la période de probation. Le narrateur français décrit son étonnante retenue et son nouveau bonheur tout platonique :

Trop content de la liberté que j'avais à tous moments de voir une femme que j'adorais, et d'observer avec soin le développement de ses charmes, j'attendais, sans impatience, le terme auquel je m'étais assujéti. J'employais toute mon étude à lui inspirer du goût pour moi...

15 Basil, fidèle lui aussi à sa promesse, décline de même ces plaisirs de la continence. Comme perspective d'abord :

Would it not be the dearest of privileges to be able to see Margaret, perhaps every day, perhaps for hours at a time ? Would it not be happiness enough to observe each development of her character, to watch her first maiden love for me (79).

16 Comme réalité présente ensuite : « *I saw Margaret every day, and gave myself up more and more unreservedly to the charms that she exercised over me, at each succeeding interview* » (91). Les deux jeunes hommes occupent alors leur temps de la même manière :

Je me fis même une occupation sérieuse de me rappeler tout ce que l'éducation et l'usage du monde ont pu me communiquer de goût et de lumières pour lui former le cœur et l'esprit. Je croyais m'apercevoir tous les jours qu'elle profitait de mes soins, et je n'en devenais que plus idolâtre de mon ouvrage.



[...] *the idea occurred to me of making a new pleasure for myself out of Margaret's society, by teaching her really to appreciate and enjoy the literature which she had evidently hitherto only studied as a task* (102).

17 Et tous deux de décrire les plaisirs d'une intimité studieuse : « J'ai passé deux années entières dans cet enchantement, revenu du monde, des plaisirs de mon âge, du commerce même de mes amis » ; « *Evening after evening passed away — one more happily than another — in what Margaret and I called our lessons* » (103).

18 La période de probation touche enfin à son terme. Les deux narrateurs prennent les mêmes précautions pour pouvoir jouir tranquillement de leur mariage : « m'étant avisé de feindre chez mon père que je devais partir le matin pour passer huit jours dans la maison de campagne d'un ami, je me promettais de les employer avec bien plus de douceur au premier exercice de ma tendresse ». Le narrateur anglais, qui hésite apparemment devant une expression crue telle que « l'espérance où j'étais de passer bientôt la nuit comme le jour avec elle », s'exprime indirectement à travers la location effective d'une maison de campagne (« *One month's unalloyed happiness with Margaret, away from the world and all worldly considerations* » [151]), mais utilise le même prétexte à l'égard de son père : « *I provided for my month's absence from London, by informing my father that I proposed visiting one of my country friends* » (151-152).

19 Arrivés chez leur épouse la veille du grand jour, les deux maris la trouvent absente. La Française est partie avec son laquais faire des emplettes et souper chez sa tante ; l'Anglaise, elle, est sortie avec l'employé de son père, Mannion, pour une fête chez la sienne. La réaction des deux narrateurs est encore, point par point, la même. Impatients de voir leur maîtresse le soir même, ils vont la chercher chez ladite tante, dont le père leur donne alors l'adresse. Arrivés sur place, tous deux, timides et prévenants, attendent dehors :

[...] j'eus la patience de demeurer plus d'une demi-heure dans la rue, seul [...], ne voulant point paraître avant qu'elle eût quitté sa tante, parce que je pensais toujours à ménager sa modestie.  
*I hesitated about going in. [...] my behaviour, if I went to the party, would betray everything to everybody assembled. I determined to walk about in the neighbourhood of the house, until twelve o'clock [...]*<sup>10</sup>.

20 Quand leur maîtresse sort enfin avec son accompagnateur, ils tentent de lui parler mais la voient partir sans y parvenir :

Elle sortit enfin. Son laquais lui avait amené une chaise à porteurs, qui se mit en marche aussitôt. J'étais à vingt pas de là pour l'attendre au passage, et j'avais déjà la bouche ouverte pour parler aux porteurs, lorsque je les vis d'eux-mêmes s'arrêter et [prendre] le chemin que le laquais leur marqua.  
*I ran forward to speak to them, as they descended the steps ; but exactly at the same moment, my voice was overpowered, and my further progress barred [...]. Before I could force myself out of the crowd [...]*  
*Margaret and Mr Mannion had hurried into a cab* (157).

21 Les deux narrateurs suivent le couple jusqu'à une ruelle obscure, et c'est devant la maison dans laquelle il entre que naissent vraiment leurs soupçons : « La défiance commençant déjà à s'emparer de mon cœur » ; « *The awful thrill of a suspicion which I hardly knew yet for what it really was, began to creep over me* » (159). Le narrateur français découvre peu à peu la nature sinistre du lieu :

Je frappai fort doucement, et je parlai de même à une petite servante qui vint ouvrir. Lui ayant demandé si mademoiselle... était là pour longtemps, elle me répondit qu'elle l'ignorait, mais que sa maîtresse n'était point accoutumée à souffrir si tard les demoiselles dans sa maison. Ce discours



me fit trembler. Quelques mots d'explication, que j'eus la force de demander avec la même douceur, ayant achevé de m'apprendre dans quel funeste lieu j'étais...

22 Si le texte anglais que nous lisons aujourd'hui est moins explicite, parlant d'« hôtel » et non de « maison » et accentuant son aspect délabré, plutôt que suggérant les actions illicites qui s'y déroulent, il n'en allait pas de même de la version originale<sup>11</sup>. Dans le texte de 1852, c'est bien d'une « maison » qu'il s'agit, et c'est une « fille » et non un « garçon » qui ouvre la porte. Comme le désespéré, Basil comprend alors tout de suite : « *I had intended to ask her who lived in the house, but the [...] sight of her made the question needless*<sup>12</sup>. » Le garçon de l'édition définitive reprend cependant le discours de la servante sur les mœurs strictes de la maison : « *We are quiet people here, and can't have anything like a disturbance* » (160). Les deux narrateurs procèdent alors de la même manière. Le Français demande « pour unique grâce » à la servante de le faire entrer dans l'antichambre qui donne sur le cabinet où sa maîtresse s'est retirée, et l'obtient moyennant un louis. Quant à Basil : « *I want you to take me where I can hear their voices, and I want nothing more. Here's a sovereign for you, if you do what I ask* » (159).

23 Pour rendre compte de la conversation qu'il entend, Basil imite le narrateur français, qui introduit la scène du flagrant délit par ses effets :

Vous expliquerai-je toute ma honte ? Je m'approchai de cette porte, et l'impudente ardeur avec laquelle on s'entretenait dans le cabinet m'épargna la peine de me gêner pour entendre.  
*I listened ; and through the thin partition, I heard voices — her voice, and his voice. I heard and I knew — knew my degradation in all its infamy* (160).

24 Suit le contenu de la conversation interceptée :

C'était moi qui faisais le sujet de cette modeste conversation. Le plus vil des hommes s'applaudissait de m'avoir couvert d'opprobre, et se félicitait d'avoir obtenu ce qu'il se plaignait qu'on lui avait refusé trop longtemps. En un mot, je compris, par les discours de ces honnêtes amants, qu'après s'être arrêtés pendant plus de dix-huit mois à certaines bornes que la crainte leur avait imposées, ils avaient choisi ce jour-là pour se dédommager d'une si longue contrainte, et qu'on ne me réservait que les restes de ce qu'on venait de prodiguer à l'amour.

25 Le texte anglais, d'habitude amplificateur, se fait ici plus discret, tant l'« horreur » dont il s'agit est « innommable » :

He was exulting in the patience and secrecy which had brought success to the foul plot, foully hidden for months on months; foully hidden until the very day before I was to have claimed as my wife, a wretch as guilty as himself ! (160).

26 De nouveau, la version anglaise originale était ici plus proche du texte français, qui suggère ce scandale supplémentaire qu'est la consommation ultime de l'adultère « ce jour-là » et donc quasi en présence du mari. En effet, au lieu de « *foully hidden until the very day* », on y lisait « *foully matured on the very day...* ».

27 C'est alors le projet de vengeance. Pour l'exécuter, les deux narrateurs procèdent encore de la même manière. Ils quittent la maison les premiers et font partir la voiture du couple criminel :

Ayant retrouvé les porteurs qui attendaient impatiemment à la porte, je me hâtai de les payer et je les pressai de se retirer.



*I returned to the spot where [...] the cab they had ridden in was still waiting for them. I [...] told [the driver] he was not wanted again that night : and secured his ready departure, by at once paying him on his own terms (162).*

28 Ils voient alors sortir leur rival, la femme étant restée en arrière : « je ne vis que mon indigne rival, qui tournait la tête de côté et d'autre pour découvrir les porteurs » ; « *He looked up and down, from the entrance of the street, for the cab* » (164).

29 Les deux textes vont ici diverger pour la première fois : le désespéré hésite à « arracher la vie » à l'amant, car il veut à tout prix s'emparer de la femme, « principale partie de [sa] vengeance », tandis que Basil se précipite sur Mannion, qui est la seule cible avouée de la sienne. Mais si le gentleman Basil ne pouvait expressément s'en prendre à une faible femme, il n'en reste pas moins que, dans les faits, la confrontation finale entre mari et femme se passe de manière pratiquement identique. Les deux narrateurs sont ainsi détournés de la confrontation avec leur adversaire par l'apparition de l' « épouse infâme » : « Mon infâme [...] se trouve sur le seuil » ; « *On the steps of the house, on the threshold of that accursed place, stood the woman whom God's minister had given to me in the sight of God, as my wife* » (164). Alors, l'un dans la « résolution de la noyer, l'autre dans le « *vague purpose of never quitting [his] hold of her* » (165), le désespéré et Basil s'emparent de la femme adultère : « Je la saisis avec un transport inexprimable [...], je la traînai vers les degrés du parapet » ; « *I went up to her, and took her by the arm, and drew her away from the house* » (165). La femme tente de crier : « Elle poussa quelques cris, qui ne pouvaient être bien éclatants dans la faiblesse et le trouble où elle était » ; « *The cry for mercy was on her lips, but the instant our eyes met, it died away in long, low, hysterical moanings* ». Mais bientôt les « soupirs de frayeur » et les « paroles mal articulées » de l'une qui demande « grâce », les « *inarticulate murmurings for mercy* » de l'autre, vont céder la place au soudain surgissement d'une force inattendue :

[...] sa résistance devint si animée qu'elle me fit craindre de n'être pas le plus fort. Elle me saisit le bras, et le serr[a] jusqu'à m'ôter le pouvoir de m'en servir [...]. Ce fut dans ce moment que je crus entendre quelqu'un qui s'avavançait sur le pont. Elle l'entendit comme moi, et l'espérance d'être secourue redoubla ses forces...

[...] *she snatched her arm from my grasp, as easily as if I had been a child ; and with a cry for help, fled towards the further end of the street* (165).

30 À Paris, comme à Londres, deux personnes passent alors effectivement dans la rue. À Paris, elles deviendront les témoins des derniers instants du drame et les destinataires de la confession du jeune homme qu'elles sauvent des eaux; à Londres, elles se contenteront de constater son air de folie. Si le héros anglais ne se jette pas dans la Tamise, il perd quand même connaissance sur la voie publique. Sa confession suivra, mais pour cela il faudra attendre qu'il sache le fin mot de sa propre aventure.

## 2 Du fait singulier au fait romanesque

31 La découverte de la vraie nature et de la vraie origine du « *fact within my knowledge* » sur lequel est fondé *Basil* n'étonne guère, tant elle fait penser à l'utilisation, avouée cette fois, du *Recueil des Causes célèbres* de Maurice Méjan





(1808) dans l'intrigue de *The Woman in White*<sup>13</sup>. Mais si dans les deux cas nous retrouvons le même intérêt pour le document authentique, « fait singulier » dans un cas, « cause célèbre » dans l'autre, force est de constater que *Basil* non seulement doit incomparablement plus à l'« Aventure du désespéré » que *The Woman in White* ne doit à l'affaire Douhault, mais que l'obscur Méjan rapporte justement une cause « célèbre », un fait notoirement vrai, tandis que du « fait » prévostien nous ne savons strictement rien. La célébrité est en effet ici celle de l'auteur, Prévost, romancier à l'imagination fertile, qui a toujours habilement manié la rhétorique de l'authenticité et fait de tous ses romans autant de documents véridiques (« confessions » ou « mémoires », œuvres conjointes du héros narrateur et de son « éditeur »). Avant de se tourner vers le vrai document, dans *The Woman in White*, Collins aurait donc fait ses classes en exploitant un faux document, œuvre d'un écrivain comme lui confronté à la nécessité de « faire vrai » et pour qui le journalisme était déjà une voie d'accès à un nouveau type de romanesque<sup>14</sup>. De fait, par sa forme comme par sa thématique, le « fait singulier » prévostien est une émanation directe de l'univers romanesque de l'auteur : une espèce de « résumé » journalistique, dont *Basil* retrouve en quelque sorte l'ampleur romanesque originelle...

32 Peut-on alors raisonnablement supposer que la lecture de l'« Aventure du désespéré » fut une lecture isolée, anecdotique, indépendante d'une connaissance de son célèbre auteur ? Quittons, pour tenter de répondre à cette question, le domaine des quasi-certitudes pour celui des conjectures. Nous ferons ainsi l'hypothèse que la réécriture de l'« Aventure du désespéré » dans *Basil* se fait dans le contexte plus large de l'œuvre romanesque de Prévost, notamment des *Mémoires d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* et de son célèbre septième tome : *l'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, avec lesquels le roman anglais présente nombre de points communs. Certes, aucun détail du rapprochement entre les deux œuvres ne peut être ici probant en soi, mais l'ensemble participe d'un réseau cohérent d'analogies qui plaiderait pour la pertinence d'une hypothèse forte sur le rôle joué par Prévost dans la formation de la poétique sensationnaliste de Wilkie Collins.

33 Qu'est-ce en effet que *l'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, sinon la confession d'un cadet de bonne famille, sérieux et studieux, qui ne tombe sous le charme d'une jeune fille d'origine plus modeste que pour découvrir, hélas trop tard, que l'objet de sa passion est une fille perdue ? Le récit d'une erreur tragique, fait par un héros revenu des Enfers et encore sous le choc de ses émotions ? Des Grieux et Basil sont des « aveugles<sup>15</sup> » qui avancent fascinés sur le chemin d'un malheur qu'ils prévoient mais ne peuvent prévenir, et dont la « confession » est un retour sur des événements qu'ils tentent de tirer de leur obscurité originelle. Tous deux sont pris entre une bonne et une mauvaise « influence », succombent à la dernière, la subissent jusqu'aux extrémités de la mort (voir la longue nuit au cours de laquelle les deux amants veillent leur maîtresse agonisante), et reviennent enfin à leurs premières attaches et à la religion, pour « réparer par une vie sage et réglée le scandale de [leur] conduite » (202).

34 Le récit de des Grieux semble en effet fournir nombre d'éléments qui serviront à l'amplification de l'« Aventure du désespéré » dans *Basil*. Dès les premières pages, c'est le contraste entre la transparence d'une vie antérieure réglée et toute spirituelle, en compagnie d'une figure tutélaire « fraternelle » (Tiberge, Clara), et la clandestinité douteuse d'une passion charnelle irrésistible. C'est, à la fois, la circonscription réaliste, avec, par exemple, le coup de foudre dans le contexte prosaïque de l'arrivée du coche d'Arras, que Collins transformera en un coup de foudre dans un omnibus et dont il fera l'emblème de son réalisme<sup>16</sup>, et la lourde



présence d'un sentiment de fatalité attaché à ces circonstances banales. « *A mere accident changed every purpose of my life, and altered me irretrievably from what I was then, to what I am now* » (27), écrit Basil en introduction à la rencontre dans l'omnibus qu'il prenait en réalité pour rentrer chez son père. « J'avais marqué le temps de mon départ d'Amiens. Hélas ! Que ne le marquais-je un jour plus tôt ! J'aurais porté chez mon père toute mon innocence » (19), raconte des Grioux pour introduire la rencontre avec Manon dans l'hôtellerie.

35 Au-delà des analogies de détail que peuvent spontanément présenter deux histoires de passion illicite et d'adultère, c'est en effet sur les moyens de créer une certaine atmosphère de destin tragique, de faire naître l'intérêt narratif à travers un mélange adroit de pressentiment et d'ignorance, de concevoir le récit comme une réflexion sur les chemins obscurs de la Providence, que Wilkie Collins s'est renseigné chez l'abbé Prévost. « Dès que Basil a fait la connaissance de Margaret, son sort est réglé ; il est pris dans un engrenage et toutes ses velléités de résistance sont vaines. Cette inéluctabilité du sort peut conférer au roman — c'est le cas de *Basil* — une sorte de grandeur tragique ». Dans ce commentaire de Jean Ruer<sup>17</sup>, ne suffirait-il pas de remplacer « Basil » par « des Grioux » pour obtenir une description adéquate du héros prévostien, « exemple terrible de la force des passions », « un aveugle [...] qui prévoit ses malheurs sans vouloir les éviter ; qui les sent et qui en est accablé sans profiter des remèdes qu'on lui offre » (4-5) ? Inversement, dans un commentaire de Jean Sgard sur les *Mémoires d'un homme de qualité*, le héros prévostien pourrait aisément prêter ses traits au collinsien : « Le héros [...] sent l'approche du drame : des rêves, des signes avant-coureurs [...] apparaissent comme des frissons de fièvre [...]. Quelle que soit pourtant l'expérience du héros, et la force de l'«avertissement» à l'approche du malheur, rien ne saurait le garantir contre ce qui le menace. C'est là un des effets les plus sûrs de la narration pathétique<sup>18</sup>. »

36 Des rêves. *Basil*, préfigurant *The Woman in White* ou *Armada*, en contient deux et tous deux pourraient faire écho à l'œuvre de Prévost. Le premier, au seuil de l'histoire, met en scène le héros pris entre amour terrestre et amour céleste, entre la perfide Margaret, la femme lascive qui le fascine et l'attire vers les profondeurs d'un bois obscur, et la chaste sœur Clara, la femme éthérée des claires collines, celle avec qui il finira effectivement par vivre une retraite quasi mystique. Or, les détails visuels de ce rêve allégorique se trouvent, comme par hasard, dans une vignette qui illustre le roman de Prévost et qui représente le héros en Télémaque déchiré entre Eucharis l'attirant vers un bosquet et Pallas (déguisée en Mentor) lui désignant les hauteurs vers lesquelles il doit tendre. La légende lit : « Quels tourments n'endures-tu dans Charybde, jeune homme digne d'un plus noble amour<sup>19</sup>. » Et de la vignette allégorique qui illustre *l'Histoire du chevalier des Grioux*, passons aux rêves de Renoncour, homme de qualité qui s'est retiré du monde, auteur de ses propres *Mémoires* et confesseur de des Grioux. En effet, dans son récit autobiographique, Renoncour offre à Basil tous les éléments d'un tragique de la prédestination : l'amour fatal, la malédiction familiale<sup>20</sup>, enfin les songes et les visions prémonitoires qui en sont le complément naturel et dont le roman à sensation fera ses lieux communs. Si l'on combine le premier rêve de Renoncour (prémonitoire des deuils successifs qui vont le frapper et notamment de la mort de sa sœur, aimée « à l'adoration »), où le narrateur se voit poursuivi par d'horribles fantômes sanguinaires dans une sombre forêt jonchée de cadavres<sup>21</sup>, à sa vision fantastique de Tusculum (prémonitoire de la mort de sa femme), avec son décor de ruines majestueuses, ses furies monstrueuses, ses cadavres qui entraînent le narrateur et, enfin, l'idée d'une « vengeance cruelle inspirée par la haine ou l'amour outragé » (95), l'on obtient, en quelque sorte, les termes de l'extravagant délire de Basil lors de la



maladie consécutive à sa découverte de l'adultère et à son combat avec Mannion<sup>22</sup>.

37 Mais de sa lecture de Prévost, Collins ne retient pas seulement les moyens de traiter de l'amour équivoque ou de créer une ambiance morbide de malédiction originelle. Il y trouve aussi, et cela nous ramène à notre « fait singulier », diverses réponses à une problématique fondamentale que le roman à sensation, comme roman « post-réaliste » en quelque sorte<sup>23</sup>, partage de fait avec le roman « pré-réaliste » du XVIII<sup>e</sup> siècle. Confronté au problème de la vraisemblance, ce dernier s'était déjà tourné vers le culte de la vérité, qu'il garantissait d'abord par le recours à une écriture pseudo-documentaire où abondent « mémoires », « correspondances », « journaux » et « fragments ». Le populaire (donc quelque peu épigone) roman à sensation semble retrouver le réflexe « documentaire » du roman dix-huitième : réflexe de défense, en quelque sorte, qui était celui du genre aux plus forts moments à la fois de sa condamnation et de son essor<sup>24</sup>.

38 On retrouve ainsi dans la préface de *Basil*, généralement considérée comme le premier « manifeste » du roman à sensation, les échos d'une apologétique propre à une fiction accusée à la fois d'in vraisemblance et d'immoralité : la recherche de cet « effet de vérité » dont Prévost était dans une large mesure l'initiateur pour le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est d'abord la même nécessité de justifier le choix de l'« événement extraordinaire », donc « invraisemblable », comme source privilégiée de l'intérêt romanesque, comme provocateur de « sensations » fortes. « *It would be only by appealing to [those extraordinary accidents and events which happen to few men] that I could hope to fix his deeper feelings, or to stir his nobler thoughts (xli)* », écrit Collins à propos du lecteur dans la préface à *Basil*. « Les événements singuliers [...] ont toujours quelque chose d'utile et d'intéressant », affirme Prévost dans *Le Pour et contre*<sup>25</sup>. Il en explique la cause (« L'imagination en est plus frappée que de ce qui se passe ordinairement sous nos yeux ») et en décrit les effets bénéfiques (« ils produisent toujours quelque chose en faveur de la vertu, ou contre le vice »). Dans l'un des préambules éditoriaux aux *Mémoires d'un homme de qualité*, il avertissait déjà son lecteur :

Si on trouve dans cette histoire quelques aventures surprenantes, on doit se souvenir que c'est ce qui les rend dignes d'être communiquées au public. Des événements communs intéressent trop peu pour mériter d'être écrits (9).

39 Les deux auteurs développent ainsi une réflexion très proche sur les limites de l'expérience personnelle comme fondement de la vraisemblance et sur le rôle instructif d'un roman qui permette justement de les dépasser. Basil s'y attarde avant de donner son texte au public : « *I am well aware of the tendency, in some readers, to denounce truth itself as improbable, unless their own personal experience has borne witness to it* » (340). Renoncour, dans son célèbre « Avis au lecteur » de *L'Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, formulait déjà cette même idée selon laquelle l'exemple exceptionnel vient « suppléer » à la pauvreté nécessaire de l'expérience personnelle. Un même discours sur la « leçon » qu'offre le cas déviant se met alors en place. Collins veut ainsi faire « *a good moral use* » des « *darker scenes* » de son histoire et tirer un enseignement moral « *from those examples of error and crime which would most strikingly and naturally teach it* ». Prévost, pour qui chaque « exemple d'une mauvaise conduite peut devenir utile<sup>26</sup> », donne, dans *Manon Lescaut*, une histoire de « désordres » et de « honteuses faiblesses » pour un « traité de morale » où « chaque aventure est un modèle d'après lequel on peut se former » (6).

Pour remplir cette fonction morale, le récit de l'extraordinaire, qui ne bénéficie



pas des avantages acquis de la probabilité ou de la vraisemblance nées d'une expérience partagée, doit prouver sa vérité en la construisant. Il y procède d'abord par une rhétorique de la sincérité, le choix privilégié du récit confession où l'intention de dire vrai est corroborée par l'aveu spontané de la faute et où l'erreur singulière est néanmoins ramenée à une humanité commune

*I am now about to relate the story of an error, innocent in its beginning, guilty in its progress, fatal in its results; and I would fain hope that my plain and true record will show that this error was not committed altogether without excuse.*

Je veux vous apprendre, non seulement mes malheurs et mes peines, mais encore mes désordres et mes plus honteuses faiblesses. Je suis sûr qu'en me condamnant, vous ne pourrez pas vous empêcher de me plaindre (16).

41 Au-delà de l'intention de dire vrai, ce récit confession acquiert son statut de document véridique grâce à l'effet de dédoublement créé par la mise en scène de sa publication. Une confession privée (écrite ou orale), faite par le personnage principal, est communiquée à un confident qui en reconnaît la valeur instructive et la transmet au public. Des Grieux se confesse à Renoncour qui transcrit son récit; Basil confie son manuscrit à un ami médecin. Dans les deux cas, un même discours sur l'absolue authenticité du texte se met en place, qu'il vienne de l'« auteur », recommandant à son « éditeur » une stricte adhésion au document original (« *What I have written is Truth ; and it shall go into the world as Truth should — entirely uncompromised* » [340]), ou de l'« éditeur », certifiant cette fidélité (« Je dois avertir ici le lecteur que j'écrivis son histoire [celle de des Grieux] presque aussitôt après l'avoir entendue, et qu'on peut s'assurer, par conséquent, que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration » [16]). Cependant, qui dit authenticité ne dit pas indiscrétion, bien au contraire. La mention explicite du changement des noms propres, ou de leur remplacement par des initiales, fonctionne comme une garantie de vérité. Basil n'accepte de confier son manuscrit au médecin éditeur que « *Provided all names and places mentioned in it remained concealed, and [he is] known to no one [...] as the writer of [his] own story* » (339) ; l'éditeur des *Mémoires d'un homme de qualité* respecte la promesse d'anonymat faite à l'auteur dont il n'a obtenu le manuscrit « qu'à cette condition » (9).

42 Parmi ces menus changements, dont l'annonce fonctionne comme une preuve de vérité *a contrario*, on trouve aussi la mention d'éventuelles corrections stylistiques que Collins partage encore avec Prévost et ses successeurs. En effet, Prévost journaliste maniait volontiers la distinction entre forme et fond pour prouver l'authenticité du dernier. « Je n'ai que les grâces du style à leur prêter », dit-il des « événements extraordinaires » qu'il « doi[t] au public tels qu'ils sont ». « *Let my style be corrected as completely as you will; but leave characters and events [...] real as they are* » (340), demande Basil qui oppose, lui aussi, la rudesse nécessaire des faits crus aux beautés formelles du style : « *Others will be found, when I am no more, to carve, and smooth, and polish to the popular taste of the day this rugged material of Truth which I shall leave behind me* » (311).

43 Enfin, et nous retournons ici à notre point de départ, cette promotion commune de la « vérité » passe par un recours tout aussi partagé au genre par excellence qui est censé la garantir : le journal. Pour Prévost, l'écriture journalistique en général, et la fiction journalistique en particulier (abondamment pratiquées dans *Le Pour et contre*, mais aussi dans les *Mémoires d'un homme de qualité*, dont certaines parties s'apparentent à un *newspaper novel* avant la lettre), est le lieu de création d'un nouveau vraisemblable, ou plutôt du remplacement du « vraisemblable » par le « vérifié ». Ce dernier est



construit grâce à une démarche ostentatoire de juxtaposition et de commentaire de « documents », démarche qui vient rendre crédibles ces « caractères singuliers », ces « monstres de la morale », auxquels il consacre toute une rubrique de son journal : ceux-là mêmes dont le roman à sensation, largement tributaire du fait divers journalistique, fera ses héros les plus attachants<sup>27</sup>...

### 3 Une bibliothèque dans un roman, ou pourquoi Prévost en 1852 ?

44 La somme des affinités entre Wilkie Collins et l'abbé Prévost, qu'elles soient échos ou correspondances, laisse supposer non seulement que l'auteur anglais ne s'est pas arrêté à la lecture du « fait singulier », mais que la découverte de l'œuvre romanesque a précédé celle du texte journalistique, que ce dernier n'a pris sens que dans son contexte littéraire et n'a pu être exploité avec autant de cohérence et de naturel que grâce à lui. Reste cependant la question des circonstances : qu'est-ce qui a pu déclencher la rencontre entre Collins et Prévost ? Hasard d'une flânerie chez les bouquinistes parisiens, comme pour les *Causes célèbres* de Maurice Méjan ? L'hypothèse paraît faible. L'apparition de l'abbé Prévost dans l'univers littéraire de Wilkie Collins au beau milieu du XIX<sup>e</sup> siècle s'explique sans doute d'une autre manière.

45 Quand Collins fait ses premiers pas dans la carrière littéraire, Prévost est un auteur particulièrement d'actualité : en 1848, Alexandre Dumas fils vient en effet de publier *La Dame aux camélias*<sup>28</sup>, roman à succès qui est une réécriture quasi explicite de *l'Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, alors mieux connue sous le nom de son héroïne féminine. Avidé de nouveautés françaises<sup>29</sup>, Collins aura donc, selon notre nouvelle hypothèse, lu *La Dame aux camélias* à sa parution ; il aura été frappé par cette confession pathétique d'un jeune homme de vingt-quatre ans<sup>30</sup>, rescapé d'une passion fatale ; il aura eu, enfin, à cette occasion, la curiosité de lire (ou de relire) le roman que les personnages de Dumas ne cessent de méditer et de commenter et auquel Dumas lui-même emprunte non seulement une thématique, mais les éléments formels de sa mise en place. Ainsi, de fil en aiguille, de *La Dame aux camélias* à *Manon Lescaut*, Collins en serait arrivé au recueil des *Contes, aventures et faits singuliers* tirés de *Pour et contre* — ou peut-être au *Pour et contre* lui-même...

46 Une fois établie la réécriture de l'« Aventure du désespéré » dans *Basil*, un retour vers les origines probables de cette rencontre n'est pas sans intérêt. Il nous permet en effet de découvrir, entre *Basil* et *La Dame aux camélias*, des liens qui n'apparaissent qu'à travers ce filtre, ou ce cheminement à rebours. Il ne s'agit pas ici d'entrer dans les détails d'une analyse comparative des deux textes et de la manière dont, de la prostituée à la sainte, chacun exploite l'ambiguë *Manon* à sa manière. Il s'agit simplement d'établir quelques éléments d'un constat qui permette de rendre la rencontre Collins-Prévost moins hasardeuse et d'en découvrir éventuellement le mode d'emploi.

47 On soulignera ainsi l'affinité formelle : le récit autobiographique, dont le principe est certes tiré de Prévost, mais que Dumas enrichit des développements plus tardifs du genre en faisant suivre la « confession » d'Armand Duval par deux séries de documents : la confession/journal intime de l'héroïne mourante, suivie des lettres écrites par une amie qui assiste à ses dernières heures<sup>31</sup>. On remarquera encore le préambule de l'auteur qui insiste, comme le fera Collins, sur la vérité de l'histoire (« N'ayant pas encore l'âge où l'on invente, je me contente de raconter. J'engage donc le lecteur à être convaincu de la réalité de



cette histoire<sup>32</sup> ») et la conclusion qui revient sur ce point, dans un véritable pastiche de Prévost (« [cette histoire] n'a qu'un mérite qui lui sera peut-être contesté, celui d'être vraie », 250). Une même histoire appelle une même problématique, et Dumas fils de conclure sur la « singularité » des événements racontés : « L'histoire de Marguerite est une exception, je le répète ; mais si c'eût été une généralité, ce n'eût pas été la peine de l'écrire » (250).

48 Marguerite. D'héroïne de Dumas fils et celle de Collins partagent donc le même prénom. Est-ce un hasard ? On se souviendra qu'au moment d'apprendre celui de la jeune fille qui l'a subjugué, Basil s'arrête et commente : « *Margaret ! It had never hitherto been a favourite name with me. Now I felt a sort of terror as I detected myself repeating it, and finding a new, unimagined poetry in the sound* » (36). Ce commentaire, ajouté à la valeur évidemment symbolique du prénom de la sœur, Clara, laisse supposer la présence dans le roman d'une onomastique significative. On constatera enfin, à ce propos, qu'Armand Duval a lui aussi une sœur, chaste et pure, qu'il néglige d'abord, comme Basil, pour Marguerite, mais qu'il retrouve ultimement, comme lui, et que cette « chaste jeune fille », au regard et aux yeux transparents, se prénomme justement Blanche... Si la « pure » Blanche aux « saintes pensées » est une préfiguration de la pâle Clara<sup>33</sup>, la sensualité débordante des deux Marguerite se traduit elle aussi par des traits physiques communs : elles sont brunes aux yeux noirs (ce qui est normal), elles sont grandes et minces (ce qui est moins banal), leurs cheveux sont coiffés exactement de la même manière<sup>34</sup>, et leur visage de femmes fatales, vouées à une même mort prématurée, trahit paradoxalement une même expression « enfantine ».

49 « Aventure du désespéré », *Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut, La Dame aux camélias*, les textes français sont omniprésents dans *Basil*. Ses contemporains ne s'y sont d'ailleurs pas trompés qui l'accueillirent intuitivement comme un produit du « *French school and its accumulated horrors*<sup>35</sup> ». Mais cette « invasion » française relève-t-elle simplement de l'inspiration perméable d'un auteur débutant ? Le travail de Collins, exploitant presque à la lettre l'« Aventure du désespéré », sans jamais nommer sa source, tient-il, enfin, de la négativité d'un plagiat ou d'un projet positif : la construction d'un « jeu de piste » esthétique qui double en quelque sorte l'énigme événementielle et psychologique du roman ?

50 Nous nous permettons ici une dernière hypothèse sur l'intertextualité collinsienne. L'emprunt essentiel que Collins ferait à Dumas serait, selon elle, celui du mode de présence de l'hypotexte prévostien dans *La Dame aux camélias* : un principe de mise en abyme que l'auteur anglais reproduit, de façon cryptée, pour réécrire à la fois Prévost, romancier et journaliste, et Dumas réécrivant Prévost. La réécriture de *Manon Lescaut* dans *La Dame aux camélias* présente en effet la particularité d'être signalée au lecteur grâce à la présence matérielle de l'objet livre : un volume annoté de *Manon Lescaut*, qui passe des mains du héros narrateur (Armand Duval) à celles de l'héroïne et, après la mort de cette dernière, des mains de ses créanciers à celles de l'auteur fictif (qui l'achète à une vente publique) et, de nouveau, à celles du héros, dont l'« auteur » n'obtient la confession qu'au prix de la restitution de cette précieuse relique. Le célèbre mystère originel du personnage, Manon Lescaut, est donc doublé, d'entrée de jeu, par le mystère du volume, *Manon Lescaut*, un livre doré sur tranche acheté aux enchères pour son étrange dédicace (« Manon à Marguerite, Humilité ») dont le roman nouveau tentera de percer le secret. Un livre qui n'est donc pas seulement un objet d'imitation pour l'auteur réel, mais un objet de curiosité pour l'auteur fictionnel, et un objet d'identification pour les personnages. Un livre, enfin, qui par cette omniprésence exerce ici une double



« influence » : influence littéraire certes, mais surtout influence au sens classique du terme, effet inéluctable sur le sort des personnages d'un objet symbolique, un livre du destin, qui est, comme par hasard, toujours là aux tournants du drame<sup>36</sup>.

51 Ayant à l'esprit ce mode particulier de présence de l'hypotexte prévostien dans *La Dame aux camélias*, retournons à *Basil* à la recherche d'une semblable mise en abyme de sa propre « source ». Nous la découvrirons alors dans les premières pages du roman. C'est Ralph, le frère aîné de Basil, qui revient du Continent avec une mystérieuse bibliothèque portative de romans français, une bibliothèque *personnelle*, fermée par une clé d'or *personnelle* : « *He had become a foreigner [...] He brought with him [...] his own travelling bookcase of French novels, which he opened with his own golden key* » (14). On ne connaîtra jamais les titres des romans français qui composent cette bibliothèque secrète. On peut cependant en supposer la teneur en rapprochant la bibliothèque du frère du « *Cyprian temple* » (meuble en forme de temple voué au culte d'Aphrodite) qu'il installe aussi dans sa chambre (en lieu et place d'un cabinet d'ébène que sa famille possédait depuis trois siècles !) et où s'exposent, derrière des vitres de cristal, les reliques de ses amours illicites. On peut aussi en imaginer l'immense impact. Le retour de Ralph à Londres, auréolé de ses exploits continentaux, notamment amoureux, et la transformation de sa chambre en sanctuaire français interdit aux domestiques anglais ne peut que fasciner le jeune Basil, un frère cadet encore naïf et impressionnable, et jouer un rôle central dans sa formation. « *How well I remember the astonishment he produced in the whole household* » (14), écrit Basil qui n'ose apparemment avouer directement son propre étonnement. Il reviendra cependant avec force sur l'« influence » de Ralph, une « influence » française assimilée à une « infection » :

His influence became all-pervading among us. He seemed to communicate to the house the change that had taken place in himself, from the reckless, racketty young Englishman to the super-exquisite foreign dandy. It was as if the fiery, effervescent atmosphere of the Boulevards of Paris had insolently penetrated into the old English mansion, and ruffled and infected its quiet native air, to the remotest corners of the place (15).

52 L'« influence » de la culture française introduite par Ralph, une culture qui « infecte » la noble demeure anglaise, détermine ainsi le sort de Basil. Son frère, modèle de virilité et de séduction (« *stronger, taller, handsomer than I was [...]; young ladies in the town fell in love with him by dozens* » [11]), ne lui tient-il pas, en revenant de Paris, des discours à la Dumas sur « l'hypocrisie de l'éducation » des femmes du monde ? En faisant l'éloge des « *grisettes* », ne l'encourage-t-il pas à choisir la fille d'un drapier ? En dénigrant les yeux inexpressifs des femmes de l'aristocratie anglaise, ne lui dévoile-t-il pas le charme des yeux noirs pleins de feu de Margaret ? Basil, en imitateur honteux de son grand frère, partira alors à la recherche d'un succédané moral aux petites femmes de Paris dont son frère a accroché les mèches de cheveux, les bagues et les mots doux dans son « temple cyprique », sis aux côtés de sa bibliothèque française. Il tombera ainsi sous l'emprise d'une jeune bourgeoise dont il se plaît à noter l'air pas tout à fait anglais (« *Her hair, eyes, and complexion were darker than usual in English women* », 30). Et l'« influence » de cette dernière, d'autant plus perverse qu'on la croyait vertueuse, deviendra justement « infection » : le typhus dont l'héroïne va mourir en châtement divin de ses fautes...

53 Voilà pour Basil héros d'une liaison dangereuse. Mais cette boîte de Pandore qu'est la bibliothèque de romans français (doublée d'un temple orgiaque miniature) agit aussi sur Basil auteur en herbe. En effet, avant de suivre son frère en se lançant corps et âme dans une aventure amoureuse de bas étage, le cadet



imite l'aîné en créant, à sa manière, son propre temple imaginaire. Là où Ralph lit et vit des « romans français », Basil, apparemment, compte en écrire. Ainsi, à son propre retour du Continent (voyage sur lequel il reste étonnamment discret, mais qu'il dit néanmoins avoir effectué en futur écrivain), il reproduit, en auteur, le sanctuaire du frère. Son bureau, avec ses livres et ses manuscrits, est alors fermé à clé et interdit aux domestiques<sup>37</sup>. Une symétrie parfaite est créée entre les biens importés de France par le frère aîné et la production littéraire du frère cadet : quand Ralph s'en va après un séjour orageux dans la maison de son père, emportant ses « *French goods and chattels* » (16) qui ont souillé la vénérable demeure anglaise, Basil revient et y enferme discrètement ses « *literary goods and chattels* ». Et comme Basil finira par écrire *Basil*, un produit du « *French school and its accumulated horrors*<sup>38</sup> », ne deviendra-t-il pas lui-même le véhicule d'une infection en répandant dans les lettres anglaises l'influence néfaste de cette littérature « malsaine », « corrompue jusqu'à l'os », qu'est alors la littérature française vue d'Angleterre<sup>39</sup>... ?

## Notes

1 Voir, notamment, T. Dolin et L. Dougan, « Fatal Newness : *Basil*, Art, and the Origins of Sensation Fiction » (dans M. K. Bachman et D. R. Cox, eds., *Reality's Dark Light* (Knoxville : University of Tennessee Press, 2003) 1-33) et Peter Thoms, *The Windings of the Labyrinth : Quest and Structure in the Major Novels of Wilkie Collins* (Ohio University Press, 1992). *Basil* y est considéré comme « a seedbed in which the potential of the major novels already exists » (p. 30).

2 Voir Winifred Hughes, *The Maniac in the Cellar : Sensation Novels of the 1860s* (Princeton : Princeton University Press, 1980) 17, 24.

3 Oxford World's Classics, OUP, 2000, Dorothy Goldman, ed, p. xxxix. Toutes nos références sont à cette édition.

4 Voir Catherine Peters, *The King of inventors : a Life of Wilkie Collins* (Secker and Warburg, 1991).

5 Kenneth Robinson, *Wilkie Collins* (London : the Bodley Head, 1951) 64.

6 Collins a-t-il lu l'« Aventure du désespéré » dans le journal, où elle vient soutenir les arguments des opposants anglais au recul de l'âge du mariage, ou dans le recueil des *Contes* ? C'est ce que nous ne saurions dire, ni les *Œuvres* de Prévost ni *Le Pour et contre* n'étant présents dans le catalogue de la bibliothèque de l'auteur. Toutes nos citations de l'« Aventure du désespéré » renvoient aux *Œuvres de Prévost* (Paris : Bouland-Tardieu, 1823) t. 35, 11-29.

7 En expliquant, dans sa préface, la façon dont il a composé *Basil*, Collins parle curieusement de la constitution d'un « text to speak from ».

8 Les expressions imagées du texte journalistique prennent un sens littéral. La femme « monstrueuse » (« Un monstre dont je ne dois plus parler qu'avec horreur, mais assez charmant pour se faire adorer, m'a séduit il y a deux ans ») apparaît dans un rêve de Basil comme un véritable monstre; le « précipice » qui menace le narrateur, devient le lieu réel du combat à mort avec son adversaire.

9 Voir *Basil*, note p. 350.

10 Collins manifeste déjà son goût de la précision documentaire en retravaillant le texte de Prévost. On remarquera que Margaret doit rentrer vers minuit et demi, et qu'en réalité, elle quitte sa tante à onze heures, comme l'héroïne française. Basil, qui a quitté North Villa à dix heures pour aller chez la tante qui habite un autre quartier de Londres, aura donc passé à attendre sa maîtresse dans la rue le même temps que son prédécesseur français... Le texte français dit que la jeune femme ne pouvait être de retour avant dix ou onze heures. Le texte anglais inverse l'expression (« *She'll be back by half past twelve or before* », 153). Pour ménager à Margaret le temps de commettre l'adultère, il fallait donc absolument qu'elle quitte sa tante en avance, comme le constate Basil avec étonnement (« *Going home already ! An hour and a half before it was time to return ! Why ?* » [157], à comparer avec l'exclamation du narrateur français au même endroit : « Quelle affaire pouvait l'appeler à onze de nuit sur le quai des Orfèvres ? »). Par ailleurs, la maîtresse française a sans doute, elle aussi, quitté sa tante en avance, car plus loin on entend son





laquais dire « qu'il n'était pas tard, et qu'elle pouvait encore disposer d'une heure ».

11 Voir *Basil*, note p. 351.

12 Peters 115.

13 C'est à Clyde K. Hyder (« Wilkie Collins and *The Woman in White* », *PMLA* 54 (1939) : 297-303) que nous devons la mise en relation du plus célèbre roman de Collins et du procès de Madame de Douhault. Collins avait lui-même parlé de sa dette envers Méjan, mais de façon générale : « *I'll tell you where I got many of my plots from. I was in Paris wandering about the streets with Charles Dickens [...]. I found some dilapidated volumes of records of French crimes, a sort of French Newgate Calendar. I said to Dickens 'here is a prize'. So it turned to be. In them I found some of my best plots. The Woman in White was one* » (Wybert Reeve, « Recollections of Wilkie Collins », *Chamber's Journal*, IX, June 1906, p. 458, cité dans *The Woman in White*, Harvey Peter Sucksmith, ed., *The World's Classics*, OUP, 1980, p. 599).

14 Voir à ce sujet, Sh. Charles, *Récit et réflexion : poétique de l'hétérogène dans Le Pour et contre de Prévost*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992.

15 « J'ai à peindre un jeune aveugle », explique l'auteur français (*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (Paris : Garnier, 1965) éd. F. Deloffre et R. Picard, p. 4. Toutes nos références sont à cette édition). Basil, dans une longue comparaison savante, s'assimile lui-même à un aveugle (168-169).

16 Basil donne la même explication au fait de monter dans un omnibus (« *Thus, in addition to the idle impulse, there was the idea of amusement in my thoughts, as I stopped the public vehicle* », 27-28), que des Grieux à celui de poursuivre la voiture d'Arras (« étant à me promener avec mon ami [...], nous vîmes arriver le coche d'Arras, et nous le suivîmes jusqu'à l'hôtellerie [...]. Nous n'avions pas d'autre motif que la curiosité », 19).

17 *Wilkie Collins* (Lille : PU Lille, 1990) t. I, 130.

18 *Prévost romancier* (Paris : José Corti, 1989) (éd. orig. 1968) 112.

19 Horace, *Odes*, I, 27. F. Deloffre et R. Picard nous expliquent dans une note à leur édition que « dès le XVI<sup>e</sup> siècle, tous les glossateurs voient dans ce *Charybde* la courtisane avide qui suce le sang et l'or de ses amants » (p. 9). Il est peut-être intéressant de noter que le frère aîné du narrateur, lui, trouve une femme dont l'ambition est de combiner les deux fonctions féminines du rêve de Basil, et que cette ambition est justement formulée dans les termes allégoriques de la vignette : « *It was the lady's lofty ambition to be Mentor and mistress both together* » (17).

20 « Il était donné à ma famille d'aimer comme les autres hommes adorent, c'est-à-dire sans bornes et sans mesure. Je sentis que mon heure était venue [...] », commente-t-il au sujet de ses propres amours, après avoir raconté celles de son père : « Je lui ai entendu dire bien des fois qu'il n'avait rien aimé sérieusement jusqu'alors, et que se sentant tout à coup si excessivement touché, il en avait frémi, comme par un pressentiment secret des peines que l'amour allait lui causer ». *Mémoires d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, dans *Œuvres de Prévost*, sous la dir. De J. Sgard (Grenoble : PU Grenoble, 1978) t. I, 69 et 14. Toutes nos références sont à cette édition.

21 « Tout ce qu'il y eut jamais de songes affreux et funestes se présentèrent à mon imagination. Je vis une foule de spectres qui m'environnaient. La terre sur laquelle je marchais, était couverte de corps morts et à demi pourris. J'entendis des cris perçants et lugubres, qui me pénétraient d'horreur et de saisissement... » (21).

22 « I plunged down through a vast darkness [...]. Giant phantoms [...] rushed on me [...]. We stood in the wilderness [...] Outspread over the noisome ground lay the ruins of a house [...] The demon figures [...] drew me slowly forward to the fallen stones and pointed to two dead bodies lying among them... », p. 173-174.

23 Dans la mesure où il se détache de l'héritage dominant du roman domestique et offre une combinaison inédite de réalisme et de romanesque. « *The sensational fiction [...] launches its attack on the realist center from both extremes at once, appealing to the validity of both fantasy and fact. Reade and Collins, in particular, profess to challenge the realists on their own ground and to surpass them according to their own standards* » (W. Hughes, 50. Voir à ce sujet l'ensemble du chapitre « The Sensation Novel and Victorian Theories of Fiction »).

24 Ce serait le véritable sens de la célèbre comparaison entre *The Woman in White* et *Clarissa* : « [The] *Woman in White, with its diaries and letters and its general ponderosity, was a kind of 19th-century version of Clarissa Harlowe* » (H. James, *Essays on Literature. American Writers, English Writers*, The Library of America, 1984, 742). Sur cette rhétorique de la vérité chez Collins, voir M. K. Bachman et D. R. Cox, p. xxvi.



25 T. I, 257.

26 *Mémoires d'un homme de qualité*, 227.

27 Parmi les « monstres de la morale » qui peuplent *Le Pour et contre*, on trouve par exemple la séduisante et sanguinaire Molly Sibilis, dont l'auteur nous fournit la confession publique. Margaret sera justement comparée par Mannion à un tel personnage de la chronique judiciaire : « *Everybody has read [...] of young girls who have committed the most extraordinary impostures, or sustained the most infamous false accusations; their chief motive being often the sheer enjoyment of practising deceit. Of such characters was the character of Margaret Sherwin* » (239).

28 Dont la version dramatique paraîtra en 1852, quelques mois avant *Basil*. Serait-ce, par ailleurs, à ce double aspect du texte dumasien que songe Collins quand il développe dans sa préface à *Basil* l'idée selon laquelle « *the Novel and the Play are twin-sisters in the family of Fiction* » ?

29 On notera que, peu avant de publier *Basil*, il adapte une nouvelle de Balzac (*The Midnight Mass* d'après *Un épisode sous la terreur*) et écrit plusieurs nouvelles originales situées dans un cadre français (*A Terribly Strange Bed*, *Nine o'Clock !...*). On remarquera en outre que W. Collins possédera plus tard le *Théâtre complet* de Dumas fils.

30 C'est l'âge de Dumas fils quand il écrit *La Dame aux camélias*, c'est l'âge d'Armand Duval, son héros, c'est l'âge de Wilkie Collins, né la même année que le fils Dumas, et c'est aussi l'âge de Basil quand il écrit ses mémoires...

31 Il s'agit notamment de techniques du roman épistolaire et du journal intime fictionnel qui se développent dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle sous l'effet de la *Clarisse* de Richardson (traduite par l'abbé Prévost).

32 *La Dame aux camélias* (Paris : GF-Flammarion, 1981) 51. Toutes nos références sont à cette édition.

33 Clara semble tenir de Blanche, la sœur d'Armand, et de Julie, la sœur mélancolique de l'homme de qualité. Mais c'est surtout un autre roman français équivoque qui semble avoir joué un rôle important dans la construction du personnage de Clara. Il s'agit de *René* de Chateaubriand, que Collins possédait dans sa bibliothèque. Encore une « confession de jeune homme », centrée, elle, sur le destin malheureux de l'amour fraternel (ou plutôt sororal). Amélie, la sœur de René, partage avec Clara divers traits physiques et moraux ainsi qu'un dévouement sans bornes au frère. Mais la retraite heureuse qu'Amélie et René vivent ensemble quand la sœur vient secourir le frère éprouvé par la vie s'interrompt brutalement avec la prise de conscience de son caractère incestueux...

34 « Les cheveux noirs comme du jais, ondes naturellement ou non, s'ouvraient sur le front en deux larges bandeaux, et se perdaient derrière la tête, en laissant voir un bout des oreilles » (58). » *Her dark hair, drawn back over each cheek so as just to leave the lower part of the ear visible, was gathered up into a thick simple knot behind* » (37).

35 *Athenaeum*, 4 décembre 1852. Plus près de nous, Dorothy Sayers considère que *Basil* est « *more French than English in its frank facing of sexual facts* » (*Wilkie Collins : A Critical and Biographical Study* (ed. E. R. Gregory) (Toledo, Ohio : Friends of the University of Toledo Libraries, 1977) 86).

36 Pour parler de son coup de foudre, Armand évoque ces « fluides » de l'influence : « Sans que je susse pourquoi, je devenais pâle et mon cœur battait violemment. J'ai un de mes amis qui s'occupe de sciences occultes, et qui appellerait ce que j'éprouvais l'affinité des fluides; moi, je crois tout simplement que j'étais destiné à devenir amoureux de Marguerite, et que je le pressentais » (91). Basil reprend la même idée pour décrire la naissance de son amour, évoquant « *those mysterious moral influences constantly exercised, either for attraction or repulsion, by one human being over another* » (29).

37 Collins crée ici un parallèle entre la chambre de Ralph, interdite à tous, sauf à son valet français, et le bureau de Basil, interdit à tous, sauf à sa sœur. Mais il ménage aussitôt une faille significative dans ce parallèle : Ralph garde la clé de sa bibliothèque (« *his own golden key* »), tandis que c'est Clara qui garde la clé de Basil...

38 Voir note 16. Dans sa préface à la traduction de *The Woman in White* par Émile Forgues (Paris : Hetzel, 1861), Collins lui-même parlera de « la dette qu'[il a] contractée, soit comme lecteur, soit comme écrivain, envers les romanciers français ». Il nomme alors Balzac, Victor Hugo, George Sand, Souillé, Eugène Sue et Dumas.

39 Ce sont les termes d'un article du *Edinburgh Review* (janvier 1855) : 115, consacré à la littérature française contemporaine. On notera que la littérature française semble occuper une place singulière dans le roman à sensation. Après *Basil*, le personnage amateur de romans français semble y devenir un lieu commun. C'est le cas notamment de Robert Audley, héros de *Lady Audley's Secret*, lecteur passionné de Balzac et des Dumas, père et



films...

---

## ***Pour citer cet article***

### *Référence électronique*

Shelly Charles, « Aux sources du sensationnel : Wilkie Collins lecteur de l'abbé Prévost ? », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 65 Printemps | 2007, mis en ligne le 21 février 2022, consulté le 13 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cve/10674> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.10674>

---

## ***Auteur***

### **Shelly Charles**

**Shelly Charles** is Chargée de recherche (C.N.R.S., Centre d'études de la langue et de la littérature françaises des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Université Paris IV). Her main fields of interest are journalism, translation and the poetics of the novel in the 18th century.

---

## ***Droits d'auteur***



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

