

***Dans les sables mouvants
victoriens : The Moonstone de
Wilkie Collins***

Fabienne GASPARI

Université de Pau et des pays de l'Adour

Défini par Dickens comme « a very curious story, wild and yet domestic »¹, *The Moonstone* s'ouvre sur un prologue et se clôt sur un épilogue, tous deux situés en Inde, dans un temple. Ainsi l'Orient, à l'origine et au terme de ce texte, encadre un récit que l'on peut, à l'instar de Dickens, qualifier de « domestique », car se déroulant en Angleterre. Un diamant, légué à sa nièce par un ancien colonel qui l'a dérobé en Inde, vient semer le désordre dans une famille victorienne : son vol, le soir de l'anniversaire de la jeune fille, est à l'origine d'une enquête policière et déclenche une crise qui ébranle les convictions de chacun, leurs relations, et qui surtout fait entrer les personnages dans l'ère du soupçon. La question de la vérité, au cœur d'une intrigue policière qui repose également sur la mise en parallèle de l'impérialisme anglais et d'une histoire d'amour, se retrouve étroitement associée à des jeux de pouvoir et d'autorité. S'inscrivent dans un jeu de miroir divers types de domination, comme l'écrit Tamar Heller dans une analyse des tensions idéologiques dans ce roman victorien : « The parallels Collins draws between the two thefts of the diamond – the first in India, the second in England – demonstrate the interpenetration of the realms of empire and domesticity by showing how the hierarchies of gender and class that undergird British culture replicate the politics of colonialism. »² Il s'agira dans un premier temps d'étudier l'évocation de la violence originelle du pouvoir impérialiste, répétée dans l'intrigue domestique, puis de montrer que la polyphonie du texte, composé de récits narrés par diverses personnes et censés être autant de morceaux permettant de reconstituer un puzzle, débouche sur la remise en question des notions même d'autorité et d'auteurité. En dernier lieu, je porterai mon attention sur la résolution partielle de l'intrigue qui, par le biais d'une expérience médicale révélant l'identité d'un des voleurs, semble mettre en avant l'autorité d'un discours médical précurseur des théories sur le pouvoir de l'inconscient.

1 Cité par Lyn PIKETT, in *The Sensation Novel*, Plymouth: Northcote House Publishers Ltd, 1994, p. 4.

2 Tamar HELLER, "Blank Spaces: Ideological Tensions and the Detective Work of *The Moonstone*", in Lyn PIKETT (ed.), *Wilkie Collins*, New York: St Martin's, 1998, pp. 142-163, p. 144.

Vol/violence originelle du pouvoir impérialiste

Le prologue relate le vol du diamant par le Colonel Herncastle en 1799, vol qui ne peut se faire qu'au prix du massacre des trois prêtres qui gardent la pierre. La violence des premières pages est fondatrice à plus d'un titre car c'est sur elle que s'ouvre le roman et c'est en elle que s'origine l'intrigue reposant sur un cycle de vengeance et de rétribution, conformément à une prophétie divine :

The deity breathed the breath of his divinity on the Diamond in the forehead of the god. And the Brahmins knelt and hid their faces in their robes. The deity commanded that the Moonstone should be watched, from that time forth, by three priests in turn, night and day, to the end of the generations of men. And the Brahmins heard, and bowed before his will. The deity predicted certain disaster to the presumptuous mortal who laid hands on the sacred gem, and to all of his house and name who received it after him. And the Brahmins caused the prophecy to be written over the gates of the shrine in letters of gold. (12)³

Dès le prologue, *The Moonstone* met en scène une parole qui fait autorité et s'inscrit comme prophétie, influençant le futur et façonnant le destin. Au pouvoir impérialiste anglais se trouve opposée l'expression de la volonté divine, à laquelle se soumettent immédiatement les brahmanes, et cet acte de soumission volontaire légitime le pouvoir du Dieu. Si on suit les thèses de Hannah Arendt dans *On Revolution*, l'autorité est avant tout une relation, entre celui qui gouverne et exerce cette autorité et celui qui accepte d'être gouverné et respecte l'autorité⁴. De manière tautologique, il semblerait donc qu'il ne peut y avoir autorité sans validation voire sans autorisation, ce que suggère l'alternance des sujets à chaque début de phrase (« The deity »/ « the Brahmins »), ainsi que des verbes opposant ordre et obéissance (« breathed », « commanded », « predicted »), respectivement mis en parallèle avec « knelt and hid », « heard and bowed », « caused the prophecy to be written ». On trouve ici aussi une des définitions du pouvoir dont la principale caractéristique est d'agir sur autrui et de l'amener à faire quelque

³ Wilkie COLLINS, *The Moonstone* (1868), London: Penguin Books, 1998. Toutes les références sont tirées de cette édition.

⁴ Arendt évoque en ces termes cette relation : « authority and the respect that goes with it ». Hannah ARENDT, *On Revolution*, London: Penguin Books, p. 116.

chose qu'il n'aurait, sinon, pas fait, ainsi que la notion de transmission, du Dieu aux Brahmanes qui, à leur tour, sont en mesure d'influencer le cours des choses.

Soulignant les méfaits de la colonisation – le vol du diamant est un acte fondateur qui illustre le pillage de l'Inde, joyau de la Grande Bretagne⁵, Collins s'inscrit relativement en marge des opinions de son époque quant à la question des conquêtes impérialistes. Les esprits, déjà marqués par le spectre des révolutions qui agitent l'Europe en 1848 (année à laquelle est censée se dérouler l'histoire, écrite par Collins en 1868), sont aussi hantés par la révolte des Cipayes en 1857 (mutinerie de soldats indiens qui se solde par une répression sanglante). Au cœur des tensions idéologiques qui parcourent le texte, la question du pouvoir et de l'autorité se pose donc à travers celle de la colonisation. Bien plus qu'une toile de fond, l'impérialisme sert de cadre à une intrigue parfaitement victorienne, une histoire d'amour compliquée et contrariée par l'irruption du diamant et sa disparition quasi simultanée. C'est la pierre de lune et son vol qui cristallisent l'analogie entre domination sexuelle et domination impériale. Cheveux et yeux noirs de jais, teint mat, Rachel Verinder ressemble étrangement aux Indiens qui, à la recherche du diamant, hantent les marges du domaine familial et celles du texte. Rendue hystérique par la disparition de la pierre, la jeune fille refuse de parler et s'enferme à double tour, après avoir rejeté son cousin, Franklin Blake, dont elle accueillait jusqu'à présent favorablement les avances : « *I don't want you. My Diamond is lost. Neither you nor anybody else will ever find it!* » (97). Seul indice d'une intrusion dans la pièce, la trace laissée sur la porte de la chambre, fraîchement repeinte, qui pousse les enquêteurs à rechercher une chemise de nuit tachée, retrouvée par Blake après maintes péripéties et qui s'avère être la sienne. C'est bien l'amoureux qui a volé le diamant de la jeune vierge, comme l'attestent les traces de ... peinture sur son vêtement.

Difficile avec tous ces éléments de ne pas franchir le pas/la lettre qui sépare vol de viol. L'intrigue domestique, fondée sur le vol du diamant, construit comme un viol symbolique, reproduit bien le vol/viol commis par le pouvoir impérialiste anglais dans le prologue.

⁵ Le Kooh-i-nor fut offert à Victoria en 1850 et exposé au Crystal Palace lors de l'Exposition Universelle de 1851 avec d'autres objets précieux importés des colonies.

Au mystère de la disparition du joyau indien viennent s'ajouter l'énigme que représente la conduite de Rachel et l'idée qu'elle sait quelque chose, mais quoi ? D'ailleurs ce personnage féminin recèle, aux yeux de Betteredge, le majordome, des profondeurs insondables : «That Mr Franklin was in love, on his side, nobody who saw and heard him could doubt. The difficulty was to fathom Miss Rachel. Let me do myself the honour of making you acquainted with her; after which, I will leave you to fathom her yourself – if you can.» (64) Exploration qu'il confie au lecteur et que mènera en fait Blake, convaincu que c'est bien sa cousine qui détient, pour partie, la clé du secret. Car il s'agit pour Blake de reprendre le dessus, de réaffirmer sa supériorité mise à mal par le caractère rebelle de Rachel. Lui arracher des aveux – alors que c'est lui le coupable ! – devient alors une nécessité et la question de la domination et du pouvoir articulée au savoir se trouve au centre de la scène où Blake fait parler la jeune fille. Leur conversation finit par prendre l'aspect d'une lutte, suivie d'une capitulation, comme Blake parvient à s'emparer de la main de Rachel et à la garder dans la sienne :

My touch seemed to have the same effect on her which the sound of my voice had produced when I first entered the room. After she had said the word which called me a coward, after she had made the avowal which branded me as a thief – while her hand lay in mine I was her master still!

[...] 'Let go of my hand,' she repeated faintly. [...] I own I kept possession of her hand. (348)

Il s'agit pour Blake de savoir ce que Rachel sait (elle seule l'a vu en pleine nuit prendre le diamant dans son cabinet indien), afin de rétablir son emprise sur elle : « She replied to my questions with more than docility – she exerted her intelligence, she willingly opened her whole mind to me. » (348) L'exercice du pouvoir débouche sur la fin de la résistance et sur la libre obéissance à l'autorité que Blake veut se voir incarner – c'est lui qui raconte cet événement, dans une scène qui est un prélude au rétablissement de l'ordre domestique. Rachel, privée de son secret, finit par rentrer dans le rang et jouera son rôle d'épouse et de mère, et Blake, celui de maître. Il n'est alors pas insignifiant que Blake soit également le maître du récit, lui qui assume la double fonction d'auteur et d'éditeur : en effet, *The Moonstone* est composé des témoignages de divers personnages (domestique, cousine, notaire,

médecin,...) qui, obéissant à l'injonction de Blake, prennent leur plume pour projeter sur l'affaire toute la lumière nécessaire. Chacun se voit attribuer une période précise et leur témoignage est censé reconstruire, de façon chronologique, l'évolution des faits. La forme même du récit introduit des visions partielles et partiales et à travers elles, c'est bien la question de l'autorité/auteurité des narrateurs qui est posée.

Qui sait ? : l'autorité dans tous ses éclats

C'est le majordome de la famille Verinder qui occupe une position narrative dominante puisque c'est lui qui ouvre et clôt le récit des événements situés en Angleterre. Dès les premières lignes de son récit, Betteredge (qui se trouve sur les bords du récit) justifie son entreprise en relatant la scène où Blake lui confie la tâche d'écrire, comme pour légitimer sa position de narrateur et se présenter comme autorisé à raconter. Par ailleurs, il concentre les pouvoirs et défend jalousement les privilèges accordés par sa position dominante parmi les domestiques : « Then, being butler in my lady's establishment, as well as steward (at my own particular request, mind, and because it vexed me to see anybody but myself in possession of the key of the late Sir John's cellar)» (29) C'est toute l'organisation extrêmement hiérarchisée de la société victorienne, reproduite dans le cercle domestique, qui nous est rappelée. Reflétant dans le microcosme de l'univers des domestiques l'organisation politique de la Grande-Bretagne, le majordome va jusqu'à se comparer à la reine Victoria :

We, in the servants' hall, began this happy anniversary, as usual, by offering our little presents to Miss Rachel, with the regular speech delivered annually by me as the chief. I follow the plan adopted by the Queen in opening Parliament – namely, the plan of saying much the same thing regularly every year. Before it is delivered, my speech (like the Queen's) is looked for as eagerly as if nothing of the kind had ever been heard before. When it is delivered, and turns out not to be the novelty anticipated, though they grumble a little, they look forward hopefully to something newer next year. An easy people to govern, in the Parliament and in the Kitchen – that's the moral of it. (71)

Curieuse comparaison qui, tout en rappelant l'existence de la monarchie constitutionnelle, mine quelque peu l'image de la reine Victoria, dont le pouvoir politique – certes mis à mal en particulier pendant les années 60 – semble se résumer à un discours annuel répétitif et dépourvu d'inventivité, discours qui produit malgré tout l'effet escompté sur un auditoire qui, après quelques frémissements de contestation, se révèle plutôt docile.

Domestique en chef, vieil homme expérimenté et respecté, même par ses maîtres, Betteredge s'avère pourtant être un narrateur hésitant qui rencontre quelques difficultés à être ainsi placé « au bord ». Son texte, caractérisé par trois démarrages narratifs et de multiples digressions, bégaie et s'enlise dans une réflexion sur la difficulté à être auteur :

Still, this don't look much like starting the story of the Diamond – does it? I seem to be wandering off in search of Lord knows what, Lord knows where. We will take a new sheet of paper, if you please, and begin over again, with my best respects to you. (23) I am asked to tell the story of the Diamond, and, instead of that, I have been telling the story of my own self. Curious, and quite beyond me to account for. I wonder whether the gentlemen who make a business and a living out of writing books, ever find their own selves getting in the way of their subjects, like me? (26)

Il se montrera tout aussi incapable de conclure son récit introductif, quelques 170 pages plus loin, et forcé de constater son impuissance, il terminera sur ces mots :

In the dark I have brought you thus far. In the dark I am compelled to leave you, with my best respects. Why compelled? it may be asked. Why not take the persons who have gone along with me, so far, up in *those regions of superior enlightenment in which I sit myself*? In answer to this, I can only state that *I am acting under orders* and that those orders *have been given* to me (as I understand) in the interests of truth. *I am forbidden to tell* more in this narrative than I knew myself at the time. Or, to put it plainer, *I am to keep strictly* within the limits of my own experience, and *am not to inform you* of what other persons told me – for the very

sufficient reason that *you are to have the information* from those other persons themselves, at first hand. (197, c'est moi qui souligne)

Ce rappel des conditions qui gouvernent son entreprise – la contrainte initiale qui programme son écriture (to be to) et qu'exerce Franklin Blake, qui apparaît ici comme une sorte de puissance supérieure parce qu'il n'est justement pas mentionné – ne suffit pas à dédouaner le vieux domestique et à effacer l'impression que Betteredge demeure un narrateur peu fiable (malgré l'image qu'il donne de lui-même, celle d'un Dieu trônant dans la lumière éternelle).

A travers les multiples références à *Robinson Crusoe*, que le vieil homme consulte comme une Bible, resurgit l'idée de l'impérialisme et du pouvoir de l'homme blanc légitimés par sa supériorité culturelle et religieuse mais aussi celle de l'autorité d'un texte utilisé comme prophétie. Dans le prologue, on l'a vu, la parole de la divinité indienne fonctionne comme une prophétie et tout le récit de *The Moonstone* en est l'actualisation ; mais chez Betteredge, dont le prénom est Gabriel, les multiples prophéties ou annonces tirées du roman de Defoe, comme s'il s'agissait du Livre, s'inscrivent dans une dimension parodique qui permet de mener une interrogation sur le pouvoir des mots et l'autorité divine. Betteredge, qui s'identifie à Robinson (son île n'est-elle pas elle aussi envahie par des corps étrangers – diamant et Indiens s'entend – qui y sèment le trouble ?), met en avant sa propre supériorité culturelle pour chercher à asseoir son autorité et convaincre le lecteur de la force de son livre préféré :

I am not superstitious; I have read a heap of books in my time; I am a scholar in my own way. Though turned seventy, I possess an active memory, and legs to correspond. You are not to take it, if you please, as the saying of an ignorant man, when I express my opinion that such a book as *Robinson Crusoe* never was written, and never will be written again. I have tried that book for years – generally in combination with a pipe of tobacco – and I have found it my friend in need in all the necessities of this mortal life. When my spirits are bad – *Robinson Crusoe*. When I want advice – *Robinson Crusoe*. In past times, when my wife plagued me; in present times, when I have had a drop too much – *Robinson Crusoe*. (23)

Chaque événement de son existence trouve un écho dans *Robinson Crusoe*, chaque choix qu'il fait y est justifié – « All quite comfortable, and all through *Robinson Crusoe*! » (26). Tout comme la Providence légitime les péripéties de la vie du personnage de Defoe, ici c'est l'œuvre de Defoe qui justifie les actions de Betteredge et donne forme et sens à son existence. Ce glissement parodique fait apparaître une critique de la croyance aveugle en un pouvoir divin qui régirait l'ordre de l'univers, critique portée à son paroxysme lorsque succède à Betteredge une autre voix, celle de Miss Clack, cousine désargentée de Rachel et vieille fille devant l'Éternel.

Désargentée et donc quelque peu vénale, bien qu'elle se plaise à évoquer son respect sacré de la vérité (« my sacred regard for truth »), Clack ouvre pour Blake son journal intime et lui donne accès à sa version des faits, contre une rémunération. Une autre version de ce qu'on pourrait appeler une écriture sous influence nous est ici donnée : en effet si Betteredge obéit à la hiérarchie sociale et s'incline devant les ordres de son maître, Clack, elle, est dominée par le pouvoir financier de Blake. Ce qui ne l'empêche pas de laisser libre cours à une véritable logorrhée ; affectée d'une forme d'incontinence verbale, Miss Clack ne cesse de distribuer des tracts religieux qu'elle sort de son sac à main et jette à la figure des pécheurs – plus souvent des pécheresses – qui l'encerclent : « A Word With You On Your Cap-Ribbons » ; « Satan in the Hair Brush » ; « Satan behind the Looking Glass » ; « Satan under the Tea Table » ; « Satan out of the Window » (tels sont les titres de ces tracts). Elle insiste pour que Lady Verinder, agonisant sur son canapé, prête plus particulièrement attention à « Satan among the Sofa Cushions ». Evincée du chevet de sa tante par les médecins qui la considèrent comme une agitatrice de premier ordre, Clack en vient à opposer deux pouvoirs qui s'affrontaient d'ailleurs à l'époque victorienne, la religion et la science : « Over and over again in my past experience among my perishing fellow-creatures, the members of the notoriously infidel profession of Medicine had stepped between me and my mission of mercy. » (232) Outre ce rappel, sur un mode comique, de tensions idéologiques très fortes dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les tracts évangélistes de Clack sont une nouvelle version du *Robinson Crusoe* de Betteredge et offrent une caricature du pouvoir du verbe divin et de la notion de Providence. Ici, le verbe de Clack n'opère aucune conversion et ne possède aucun pouvoir performatif ; au pire il agace, au mieux il fait sourire.

Rejetée et ridiculisée par les personnages de l'histoire, Clack ne parvient pas à s'imposer comme auteur et ses excès langagiers contribuent à une remise en question de la fiabilité de son compte-rendu des événements. Tout comme Betteredge, elle est placée sous l'autorité de Blake, commanditaire, éditeur, et premier lecteur de son texte, sorte de censeur aussi, comme le montrent deux pages consacrées à une querelle épistolaire déclenchée par le refus de Blake d'insérer le texte même des tracts de Clack. Face à ce refus sans appel, Clack réclame une dernière chose : « [Miss Clack's] object in writing is to know whether Mr. Blake (who prohibits everything else) prohibits the appearance of the present correspondence in Miss Clack's narrative? Some explanation of the position in which Mr Blake's inference has placed her as an authoress seems due on the ground of common justice. » (247) Cette dernière demande (rédigée à la troisième personne) pose clairement la question de l'auteurité des narrateurs commandités par Blake. Autorité/auteurité dans tous ses éclats, malgré le désir premier de Blake de constituer une « histoire continue », qui restaurerait l'unité, la vérité, contre la menace d'un décentrement, comme l'écrit Foucault dans *L'archéologie du savoir* :

L'histoire continue, c'est le corrélat indispensable à la fonction fondatrice du sujet : la garantie que tout ce qui lui a échappé pourra lui être rendu ; la certitude que le temps ne dispersera rien sans le restituer dans une unité recomposée ; la promesse que toutes ces choses maintenues au loin par la différence, le sujet pourra un jour – sous la forme de la conscience historique, se les approprier derechef, y restaurer sa maîtrise et y trouver ce qu'on peut appeler sa demeure.⁶

Désir de continuité et de réappropriation d'autant plus fort que Blake est responsable du vol du diamant, comme viendra le confirmer une expérience médicale.

Pouvoir de l'inconscient et autorité médicale

Roman policier, *The Moonstone*, « the first and greatest of English detective novels » selon T.S. Eliot⁷, place bien sûr au centre de l'histoire la question de la connaissance et de la vérité. Mais ce ne sont

6 Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, pp. 21-22.

7 cité par Tamar HELLER, *op. cit.* p. 144.

pas les détectives, détenteurs autorisés du savoir, qui réussissent à résoudre l'énigme, et l'arrivée successive de deux policiers à la mine imposante et à la personnalité charismatique ne permet pas de conclure l'enquête. Car la connaissance se trouve être initialement l'apanage de deux femmes : Rachel, comme on l'a vu, et Rosanna, une servante. S'opère alors une forme de transfert de la connaissance (celle de la vérité c'est-à-dire de l'identité du voleur) de la femme vers l'homme. Ancienne voleuse réformée, secrètement amoureuse de Blake et en possession de l'indice principal, sa chemise de nuit tachée qu'elle accompagne d'une lettre et dissimule dans les sables mouvants à proximité de la demeure, Rosanna se suicide (elle se noie dans les mêmes sables mouvants), rejoignant son secret mais laissant des instructions à l'attention de Blake. Ce dernier va devoir, à l'issue d'un véritable jeu de pistes, littéralement sonder les profondeurs du marécage, pour faire remonter à la surface le secret de la servante. Détentrices d'une pièce maîtresse de l'enquête, Rosanna, de son vivant, a bien conscience d'être en mesure d'inverser les rapports de domination et d'exercer, soit en le protégeant soit en lui faisant du chantage, une forme de pouvoir sur le jeune homme bien né et cultivé qui n'a pour elle aucun égard. Les femmes se retrouvent étroitement associées à l'énigme, au point d'en devenir une elles-mêmes et de mettre en déroute l'autorité masculine, comme le déclare le célèbre Sergent Cuff, arrivé de Londres pour résoudre l'affaire : « Excuse my being a little out of temper; I'm degraded in my own estimation – I have let Rosanna Spearman puzzle me. » (140) Même le grand Cuff s'y perd et se trouve déstabilisé dans sa position essentiellement masculine et dominante d'enquêteur, par une servante au nom castrateur et phallique. Il est cependant clair que ces voix féminines qui résistent et dérangent n'ont qu'un pouvoir éphémère : Rachel est réintégrée dans l'ordre victorien, Rosanna engloutie par les sables mouvants, et Tamar Heller voit dans *The Moonstone* « a novel that de-authorizes female language. »⁸

« I discovered Myself as the Thief » (314) : tel un miroir, les sables mouvants renvoient à Blake une nouvelle image. Découverte troublante, résurgence à la surface des profondeurs, décentrement du sujet qui cesse alors d'être souverain, confrontation avec un autre soi, sorte de « id » menaçant : un nouveau pouvoir entre ici en jeu, celui de l'inconscient dont la manifestation vient contredire la croyance en

⁸ *Ibid.* p. 155.

l'unicité du sujet, la suprématie de la raison, et la maîtrise de soi. C'est en fait l'autorité médicale qui aura le dernier mot en révélant, par le biais d'une expérience scientifique, le ressort de l'intrigue : Blake, lorsqu'il a dérobé la pierre de lune, était en pleine crise de somnambulisme, provoquée par une dose d'opium qui lui a été administrée à son insu, lors du dîner d'anniversaire, par le médecin de famille qui a cherché à lui jouer un tour. C'est Ezra Jennings, l'assistant de ce même Dr Candy, un métisse que ses origines et son sombre passé situent sur les marges, qui donne à l'enquête une nouvelle impulsion en mettant Blake sur la voie de l'inconscient. C'est à Ezra Jennings (Ezra signifie en Hébreu « aide » et renvoie au scribe, interprète de la Torah, qui conduisit jusqu'à Jérusalem des Juifs exilés à Babylone) qu'est confié le soin de narrer l'expérience qu'il met en place : « In the pages of Ezra Jennings, nothing is concealed; and nothing is forgotten. Let Ezra Jennings tell how the venture with the opium was tried, and how it ended. » (396) Rationnel et irrationnel se télescopent alors à travers la référence à l'opium, lié à l'Orient et à l'inconscient, ce qui fait resurgir de façon inédite la question de la colonisation, celle du corps par une substance étrangère, celle du sujet par l'inconscient, du même par l'autre.

Collins, qui par ailleurs déclarait avoir écrit la fin de son roman sous l'influence de l'opium⁹, fait alors entrer en jeu toute une batterie de textes médicaux, qu'il cite dès la préface comme des autorités :

In the case of the physiological experiment which occupies a prominent place in the closing scene of *The Moonstone*, the same principle has guided me once more. Having first ascertained, not only from books, but from living authorities as well, what the result of that experiment would really have been, I have declined to avail myself of the novelist's privilege of supposing something which might have happened, and have so shaped the story as to make it grow out of what actually would have happened – which, I beg to inform my readers, is also what actually does happen, in these pages. (3)

⁹ Il disait aussi avoir dicté son manuscrit, comme pour remettre en question sa propre autorité/auteurité sur le texte, mais en fait il apparaît que sur 468 pages, seules 7 ne sont pas de sa main, et que ces 7 pages portent elles-mêmes les corrections de Collins.

Son roman obéirait donc aux impératifs de la vérité et aux écrits de spécialistes, et Collins abdique en quelque sorte sa propre position d'auteur, pour suivre des préceptes scientifiques. De la même manière, pour convaincre Blake du bien-fondé de ses théories, Jennings fait référence à de grands scientifiques qu'il va jusqu'à citer pour prouver à Blake qu'il est autorisé à tenter cette expérience, non parce qu'il est lui-même opiomane, mais parce qu'il fonde sa pratique sur les écrits théoriques d'éminents professeurs : « 'Are you satisfied that I have not spoken without good authority to support me?' he asked. » (390)

I am the person (as you remember, no doubt) who led the way in these pages, and opened the story. I am also the person who is left behind, as it were, to close the story up.

Let nobody suppose that I have any last words to say here, concerning the Indian Diamond. I hold that unlucky jewel in abhorrence – and I refer you to other authority than mine, for such news of the Moonstone as you may, at the present time, be expected to receive. (462)

Si Betteredge ferme la marche et baisse le rideau sur le retour à l'ordre domestique et une annonce parodique (Rachel attend un enfant), la véritable conclusion de *The Moonstone* se trouve dans l'épilogue, avec un lever de rideau sur une nouvelle scène : un temple indien et le retour du diamant au front de la divinité. La boucle est bouclée, qui de la violence et du vol/viol originels nous ramène à la restauration de l'ordre divin, en passant par l'exploration des sables mouvants victoriens : « So the years pass and repeat each other; so the same events revolve in the cycles of time. What will be the next adventures of the Moonstone? Who can tell! » (472). Qui sait/qui peut dire ? : double question cruciale dans un texte qui interroge les rapports entre ordre divin et ordre humain, rationnel et irrationnel, et qui s'inscrit dans un entre-deux générique, à l'intersection entre le Gothique et le roman policier : mais au point d'interrogation, qui se pose tout au long du texte et fonde les jeux entre savoir, pouvoir, et autorité, succède un point d'exclamation jubilatoire, sorte de pied de nez qui conclut le texte en l'ouvrant à l'incertitude et à l'inconnu.

Bibliographie

- ARENDRT, Hannah. *On Revolution*. London: Penguin Books, 1990.
- COLLINS, Wilkie. *The Moonstone* (1868). London: Penguin Books, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- HELLER, Tamar. "Blank Spaces: Ideological Tensions and the Detective Work of *The Moonstone*", pp. 142-163 in Lyn PIKETT (ed.), *Wilkie Collins*, New York: St Martin's, 1998.
- PIKETT, Lyn. *The Sensation Novel*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd, 1994.