

FEMMES EN BLANC
PORTRAITS DE FEMME PAR
WILKIE COLLINS ET JAMES McNEILL WHISTLER

BILLET

Pas les rafales à propos
De rien comme occuper la rue
Sujette au noir vol de chapeaux ;
Mais une danseuse apparue

Tourbillon de mousseline ou
Fureur éparses en écumes
Que soulève par son genou
Celle même dont nous vécûmes

Pour tout, hormis lui, rebattu
Spirituelle, ivre, immobile
Foudroyer avec le tutu,
Sans se faire autrement de bile

Sinon rieur que puisse l'air
De sa jupe éventer Whistler.

MALLARMÉ

Lorsqu'on l'interrogea sur un rapport possible entre son tableau de 1862, *The White Girl*, et le roman de Wilkie Collins, *The Woman in White*, paru en 1860, Whistler démentit fermement. Il faut dire que l'époque enregistrait une prolifération significative des œuvres ayant pour thème le *mundus muliebris*. Qu'elles soient célébrées pour leur

pureté comme dans le poème de Coventry Patmore, *The Angel in the House*, ou représentées comme de perfides enchanteresses, telle la Mona Lisa de Walter Pater, les femmes investissent l'imaginaire des artistes au moment même où leur rôle se transforme sur la scène sociale.

Whistler, pour *The White Girl*, prit comme modèle Joanna Hiffernan (Jo), une Irlandaise rousse avec qui il vivait. Il plaça Jo devant un drap blanc, debout sur une fourrure brune, et peignit avec frénésie une toile avec laquelle il souhaitait éblouir le jury du Salon de 1863 et celui de la *Royal Academy* — ce fut un échec dans les deux cas. Son tableau, tout comme l'*Olympia* d'Edouard Manet, a l'apparence d'une représentation «réaliste», au sens anti-académique du terme. Whistler avait pris le goût du réalisme par l'étude de Rembrandt, dont son beau-frère Seymour Haden collectionnait les œuvres.

Collins lui aussi glane dans son entourage certains des fragments qui constituent *The Woman in White* : il est ainsi possible qu'il ait nommé son héroïne, Laura, d'après l'une de ses deux maîtresses, Caroline Elizabeth Laura Graves — d'autant qu'il semblerait que cette femme ait fait irruption dans la vie de Wilkie Collins d'une manière analogue à celle de la mystérieuse femme en blanc du roman, selon le témoignage du fils du peintre Millais. Dickens donna l'une des meilleures définitions qui soient du roman à sensation : «wild and yet domestic».

Le roman de Wilkie Collins, le premier roman policier a-t-on dit, présente des traits qui sont hérités des romans gothiques, en particulier de ceux de Mrs Radcliffe : l'apparition fantomatique de la femme en blanc ressemble aux figures spectrales qui hantent *The Mysteries of Udolpho* (1794), et comme dans ce roman, le *villain* italien a épousé la propre tante de l'héroïne ; le château maléfique s'appelle Blackwater Park — «the exact opposite of Limmeridge» (p. 220), résidence de l'héroïne. Les rêves et les visions font partie aussi du vocabulaire du genre.

Le thème du double, autre trait récurrent des textes fantastiques, sous-tend l'ensemble de la structure puisque les personnages fonctionnent toujours par paires. Ainsi nous rencontrons la blonde héroïne Laura Fairlie (ressemblant à son père, p. 574) et sa demi-sœur Marian Halcombe, brune et presque masculine (tenant beaucoup de sa mère, Mrs Fairlie, p. 151). Le héros Walter Hartright, professeur de dessin, va dispenser son enseignement aux deux jeunes filles pendant l'automne 1849 (un peu comme William Collins l'avait fait) ; Walter est secouru par son ami italien, le professeur Pesca. Le traître Sir Percival Glyde va épouser l'héroïne pour s'approprier sa fortune, et son complice est le comte Fosco. La mystérieuse femme en blanc, Anne Catherick, qui avertit Walter et Laura du complot, s'avère être la demi-sœur et le sosie de Laura (elle est la fille bâtarde de Mr Fairlie). Le traître Percival joue sur la ressemblance existant entre les deux

jeunes filles pour faire disparaître sa femme. Mrs Catherick et Mrs Fairlie, les deux mères, sont elles aussi antithétiques.

Pour illustrer et renforcer ces dualités morales, les ressources de l'onomastique ont été utilisées. «Hartright» ou «Glyde» se passent de commentaires. En italien «fosco» signifie «sombre», «gris» ; «pesca» veut dire «pêche» ; Pesca veut tout faire comme les Anglais ; ainsi il se met à l'eau sans savoir nager ; le héros le repêche.

Sans aucun doute, l'art de l'époque est un art de la citation. Les préraphaélites figurent parmi les artistes ayant fait l'usage le plus massif d'une intertextualité systématique. Or Wilkie Collins, qui avait des contacts avec la Confrérie par le biais de son frère, a multiplié les références implicites à l'esthétique préraphaélite.

Ce phénomène apparaît déjà au niveau du choix des noms : «Percival» et «Marian» font partie de la panoplie du médiévisme préraphaélite. Le Perceval de Chrétien de Troyes s'éprend d'une femme qui s'appelle Blancheflor, et reçoit l'hospitalité du Roi Pêcheur (Pesca ?) — mais Collins a fait de son Perceval le traître du roman. Marian évoque Maid Marian, compagne de Robin Hood, dans les fêtes de Mai et dans le livre de Thomas Love Peacock (*Maid Marian*, 1822), qui justement ironise sur le médiévisme idéalisé qui était à la mode. John Everett Millais a peint en 1851 un tableau intitulé *Mariana*, s'inspirant de l'un des poèmes de Tennyson (1830 et 1832) ; la Mariana de Tennyson, tout comme celle de *Measure for Measure*,

«Mariana in the moated grange», sont des femmes qui attendent désespérément leurs galants.

Dans le roman, une relation extrêmement intense lie Laura et Marian ; peu avant le mariage, Marian écrit :

Before another month is over our heads she will be his Laura instead of mine ! His Laura ! I am as little able to realise the idea which those two words convey — my mind feels almost as dulled and stunned by it — as if writing of her marriage were like writing of her death. (p. 207)

Dans le poème de Christina Rossetti, *Goblin Market* (182), Laura, la plus jeune des deux sœurs, cède à la tentation du fruit défendu. La sensualité de l'amour des demi-sœurs, Laura et Marian souligne les problèmes d'androgynie qui affleurent dans le texte. Thème annonciateur du symbolisme et de la décadence, l'indétermination des sexes dans la peinture préraphaélite, en particulier chez Edward Burne-Jones, constitue un renvoi admiratif aux œuvres de Botticelli et de Michel-Ange.

Or, dans *The Woman in White*, Frederick Fairlie, efféminé et presque décadent, incarne le personnage du collectionneur. On songe aux esthètes pervers de Henry James, à Gilbert Osmond par exemple. Fairlie est dégoûté à l'idée que des «doigts plébéiens» ont touché ses précieuses gravures (p. 69), il déteste les enfants et vante le silence et le calme des chérubins de Raphaël (pp. 69-70), il traite son valet comme un pupitre (p.180), et se préoccupe uniquement de

faire photographier toutes les pièces de sa collection en vue d'une exposition publique où son nom figurera au bas de chaque photo (pp. 222-23). En la personne de Frederick Fairlie, le roman stigmatise la manifestation d'une esthétique perverse, mortifère, stérile, repliée sur elle-même et condamnée à disparaître.

Les scènes-tableaux que l'on rencontre dans le roman s'apparentent à des scènes d'intensité mélodramatique présentant des analogies avec des tableaux préraphaélites ; des ressemblances indéniables existent entre les portraits de femme peints ou dessinés par Rossetti et la chaste Laura Fairlie. Ainsi le découpage de l'espace, dans la description de la première soirée de Walter, obéit aux mêmes règles de composition que les toiles de Rossetti :

The minuteness of detail, the coexistence of an enclosed foreground spatially related to the spectator, and a detailed, seemingly incidental yet profoundly important background, and the frequent presence of figures playing musical instruments, are familiar features of the paintings of Memling and Van Eyck, and all are to be found in Rossetti's work.¹

La scène-tableau de la première soirée s'organise tout à fait de la sorte. Les deux scènes dans le petit cimetière (pp. 116-30 et pp. 429-431), symétriques l'une de l'autre, sont également assez caractéristiques, et font songer par leur emploi appuyé du pathétique

¹ John Nicoll, *The Pre-Raphaelites*. London : Dutton, Studio Vista, 1970, p. 70.

au tableau de Hughes et à celui de Bowler². Ainsi Collins, tout en prenant pour matériau de son écriture les éléments mêmes de l'esthétique préraphaélite, prend ses distances par rapport à celle-ci par la dérision qui en affecte parfois le ton.

La toile de Whistler surprit les critiques en raison de l'écart qu'elle instaure et même de l'irrévérence qu'elle montre par rapport à la peinture académique. Dans son *Manifeste* (1855), Courbet déjà avait clamé le droit de l'artiste à choisir ses sujets dans les classes populaires s'il le voulait, à habiller ses modèles de vêtements contemporains, non de costumes historiques, à peindre des personnes ordinaires dans le grand format traditionnellement réservé à la royauté ou à l'aristocratie. Mais l'adoption par Whistler de ces concepts ne tenait nullement à des critères politiques ; c'était une étape de son développement esthétique.

Le travail de recherche sur le portrait, révélé par les nombreuses eaux-fortes inspirées de Rembrandt, Van Dyck, Hollar ou Velasquez, montre une tension de Whistler vers un intérêt très formel pour les matières et la répartition des surfaces dans l'espace rectangulaire. Ainsi les deux portraits que fit l'artiste de ses neveux, *Arthur Haden* (1859) et surtout *Annie Haden* (1860), frappent le spectateur par la manière dont le sujet se trouve subordonné à l'esthétique de la

² Henry Alexander Bowler, *The Doubt : «Can these dry bones live?»*, 1856, Londres, *Tate Gallery*. Arthur Hughes, *Home from Sea*, 1863, Oxford, Ashmolean Museum.

représentation des matières, le rideau du fond en particulier ; ils préfigurent l'orientation que va prendre Whistler, vers l'art pour l'art.

La question de la couleur, le blanc sur blanc, amène le même genre de constat. Peindre le motif blanc a constitué l'une des préoccupations de Chardin et de son époque. Turner lui aussi mena des travaux scientifiques sur les couleurs, essayant de montrer, comme le pensait Goethe, que les couleurs suscitent des états d'âme. Une œuvre de 1852, le poème de Théophile Gautier, «Symphonie en blanc majeur» (*Emaux et camées*), a peut-être inspiré le tableau de Whistler — mais rien ne le prouve.

Le thème de la femme en blanc n'est pas non plus inédit. L'autre femme en blanc célèbre du dix-neuvième siècle est celle qui hante les pages du roman de Sir Walter Scott, *The Monastery* (1820), adapté par le musicien français François Adrien Boïeldieu dans son opéra-comique *La dame blanche* (1825), sur un livret d'Eugène Scribe : «la dame blanche vous regarde, la dame blanche vous entend». Mais la trame du roman de Scott présente peu de points communs avec *The Woman in White* ; mis à part le *deus ex machina* que constitue «the White Lady of Avenel», seul le prénom de l'arrogant et vaniteux chevalier anglais, Sir Piercie Shafton est semblable à celui du *villain* du roman de Collins ; dans l'opéra par contre, le nom de la jeune fille qui prend l'apparence de la mystérieuse statue, Anne, évoque l'apparition fantomatique et les jeux d'identité de *The Woman in White*.

Traditionnellement la femme est associée au blanc, dans une idéalisation symbolique de la pureté virginale — d'où la robe de mariée, et, par extension, les vêtements portés lors du baptême, de la communion, de l'ordination. Mais Collins et Whistler devaient être conscients de l'ambiguïté du blanc, qui est aussi couleur de deuil (à la cour des rois de France ou en Orient — or Whistler était fasciné par l'art d'Extrême-Orient), la couleur des linceuls. Une femme tout de blanc vêtue ne saurait donc être une apparition entièrement rassurante, comme en témoigne aussi la femme en blanc de Dickens, Miss Havisham. De fait, une image comme celle-ci ne pouvait qu'attirer irrésistiblement l'imaginaire de l'âge victorien, malade de ses contradictions : élevant la femme pure au rang de divinité alors même que les mystères de la foi ne faisaient plus recette, l'esthétique de l'époque se désaltérait à la face ombreuse du symbole.

Mais aussi bien Whistler que Collins avaient pris en compte le positivisme qui baignait l'atmosphère du temps.

Prédisposé par ses études de droit, Wilkie Collins puisait souvent l'impulsion initiale de ses intrigues dans la lecture des causes célèbres de la justice, en particulier en France. Ainsi la première page de *The Woman in White* avertit le lecteur :

Thus, the story here presented will be told by more than one pen, as the story of an offence against the laws is told in Court by more than one witness [...] («Preamble», p. 33)

Cependant, cette parodie du déroulement d'un procès est loin d'être gratuite, ou accessoire : le but du héros, dès ses retrouvailles avec Laura, au début de la troisième époque (p. 433), est de rétablir celle-ci dans son identité aux yeux de la loi ; ne pouvant se permettre un procès ou une enquête officielle, qui seraient onéreux et aléatoires, il entreprend lui-même de chercher des preuves.

D'une certaine manière, ce souci de dire «toute la vérité, rien que la vérité» peut être comparé aux recherches de Whistler sur l'image. Whistler était très myope (comme Collins). Il connaissait le travail de la lentille, et l'essor considérable de la photographie ne peut manquer d'alimenter également sa réflexion. En effet, les clichés de l'époque présentent des points comparables à une vision myope : comme dans un trouble de l'accommodation, certains plans de l'image sont flous.

Whistler, dans son œuvre gravé aussi bien que dans ses peintures, fait donc des expériences sur la mise au point et sur l'élimination des détails superflus (il connaissait les théories de Reynolds en la matière). La lecture du tableau, *The White Girl*, donne à voir la mise en œuvre de ces procédés : les zones de netteté maximale sont la tête de la fourrure au premier plan et le rideau soyeux à l'arrière-plan à droite ; la jeune femme elle-même et sa robe blanche relèvent d'une focalisation intermédiaire, pas vraiment floue, mais plus vaporeuse — n'oublions pas également que Whistler était un grand admirateur de Turner. Le sol enfin, tout comme le rideau sur la gauche du modèle, sont traités de façon rapide et globale, sans souci de la

vérité fine des matières (tissu, fourrure, tapis). Le talent de Turner en ce domaine avait été souligné par Ruskin :

The eye, like any other lens must have its focus altered, in order to convey a distinct image of objects at different distances ; so that it is totally impossible to see distinctly at the same moment, two objects, one of which is much farther off than another [...]³

Le procédé tout à fait original que Wilkie Collins emploie dans son roman, la multiplication des narrateurs, peut en quelque sorte être perçu comme une technique parallèle, étudiée pour produire des effets comparables avec des mots. La *vérité* de la représentation est ainsi supposée naître de la juxtaposition de points de vue relatifs, partiels — flous, pour laquelle seule compterait la vue d'*ensemble*. Les plages temporelles que chaque narrateur occupe sont sujettes à des intersections, à des chevauchements qui permettent d'appréhender certaines périodes de deux points de vue différents. La vision de Marian Halcombe constitue une vue presque myope des faits, qu'elle rapporte au jour le jour. Ce choix de la part de l'auteur procède peut-être d'une position quant aux capacités artistiques des femmes parallèle à celle qui lui fait placer les propos suivants dans la bouche de Marian : «Women can't draw — their minds are too flighty, and their eyes are too inattentive» (p. 61). De toute évidence, Collins pensait que les femmes n'ont pas l'esprit de synthèse, et ne savent

³ Katherine A. Lochnan, *The Etchings of James McNeill Whistler*. New Haven, Conn. : Yale University Press, 1984, p. 97.

voir que les détails («a woman's minutely observing questions», p. 140).

En fait, Whistler et Collins, chacun à leur manière, mais avec une intensité différente, n'accordent qu'une place secondaire à la fidélité de la représentation du monde dans l'œuvre d'art, et concentrent leur travail sur la vérité de leur vision personnelle et sur l'impression produite chez le spectateur ou le lecteur, dosant leurs effets en fonction du résultat escompté. D'une certaine façon, Wilkie Collins mène son roman comme une expérience de chimie, ainsi que le suggère la formule célèbre qui résume sa méthode : «Make 'em laugh, make 'em weep, make 'em wait».

Whistler quant à lui déclare : «As music is the poetry of sound, so is painting the poetry of sight, and the subject matter has nothing to do with harmony of sound or of colour»⁴. Mais le tableau représentant sa mère, *Arrangement in Grey and Black*, n'en reste pas moins le portrait de sa mère, affecté d'une charge émotionnelle incontournable. Whistler a travaillé sur le même modèle, Jo, dans la toile *Wapping* où elle est assise dans un bar à matelots, vêtue d'une robe noire dont le décolleté provoqua la censure, les cheveux tirés en un lourd chignon sur la nuque, portant des bijoux, et dans *The White Girl* où elle porte une robe blanche sage, aux manches longues ; ses cheveux sont ici

⁴ F. Reid, *Illustrators of the 1860's*. New York : Dover Publications, 1975, p. 5.

défaits comme ceux d'une écolière ; le regard presque mélancolique peut constituer une citation du tableau de John Everett Millais, *Autumn Leaves* (1856), que Whistler avait beaucoup admiré en 1857 à Manchester. La différence d'interprétation — l'écart de la vision — des deux images de femme affirme la primauté du tempérament artistique, qui sera l'un des chevaux de bataille du groupe de Manet, duquel Whistler se rapproche. Oscar Wilde dira en 1889 : «Mr Whistler always spelt art, and we believe he still spells it, with a capital 'I'»⁵.

Le blanc se lit donc dans une première étape comme le symbole d'une pureté absolue — «Catherick» renvoie à «cathare». Anne ne supporte pas la moindre tache à cette blancheur ; ainsi elle frotte avec énergie la tombe de pierre blanche de Mrs Fairlie et soupire : «It ought to be kept white as snow, for her sake » (p. 121). Le blanc célèbre la consécration de la femme-sanctuaire, en un âge où l'on exalte la vie de famille et la femme-vestale. La célébration de ce nouveau culte est très explicitement inscrite dans la scène où Laura apparaît pour la première fois au héros :

The water-colour drawing that I made of Laura Fairlie, at an after period, in the place and attitude in which I first saw her, lies in my desk while I write... the dark greenish-brown background... a light, youthful figure, clothed in a simple muslin dress... stripes of delicate blue and white. A scarf of the same material... a little straw hat of natural colour... trimmed with ribbon to match the gown... throws its soft pearly shadow over the upper part of her face [...] (pp. 74-75)

⁵ John Milner, *Symbolists and Decadents*. London : Dutton, Studio Vista, 1971, p. 20.

En fait, le portrait que fait Walter évoque le tableau de Reynolds, *Portrait of Nelly O'Brien* (1763), mais toute une dimension spirituelle — ou plutôt mystique — se surajoute qui ne peut appartenir qu'à l'époque victorienne :

Lovely eyes in colour, lovely eyes in form — large and tender and quietly thoughtful — but beautiful above all things in the clear truthfulness of look that dwells in their inmost depths, and shines through all their changes of expression with the light of a purer and a better world... The woman who first gives life, light, and form to our shadowy conceptions of beauty, fills a void in our spiritual nature that has remained unknown to us till she appeared [...] (pp. 75-76)

Cette spiritualité n'est-elle pas aussi le sens premier des lignes verticales du tableau de Whistler, qui, redondantes par rapport au format inhabituel de la toile et au «cadrage», impriment par leur vocabulaire très riche, hérité de Rembrandt, une dynamique ascendante au portrait, en particulier à la partie droite ? Whistler surélève la limite entre le rideau et le sol, il aplatit les surfaces sur la toile.

Certes, dans le roman, l'aquarelle de Walter Hartright, pour importante qu'elle soit puisqu'il écrit l'histoire en la regardant, ne représente pas une jeune fille habillée de blanc ; Laura porte du bleu — comme la Vierge. Il suffit de se reporter à la soirée du même jour, le premier que le héros passe à Limmeridge House, pour découvrir Laura vêtue de la même manière que l'apparition fantomatique de Londres :

[...] Miss Fairlie was unpretendingly and almost poorly dressed in plain white muslin. It was spotlessly pure : it was beautifully put on ; but still it was the sort of dress which the wife or daughter of a poor man might have worn, and it made her, so far as externals went, look less affluent in circumstances than her own governess. (p. 80)

Cette austérité parle d'une même tension vers l'épurement que la technique employée dans *The White Girl* elle dessine le sentiment religieux d'une féminité monacale que l'on rencontre dans les tableaux préraphaélites, par exemple dans la peinture du frère de Collins, Charles Allston, *Convent Thoughts* (1850) De façon significative, le bas du cadre prive la nonne de son reflet dans l'eau, et propose comme arrière-plan le mur du couvent ; la féminité officielle du temps ne saurait être que tronquée ; dans le roman, la féminité se trouve disjointe dans la double postulation Laura/Marian. La féminité amputée de Laura ne peut qu'être vouée à la claustration et à la mort.

Ainsi que le soulignait Jean-Loup Bourget⁶, le paradis est étymologiquement un jardin clos, et cette image enchante l'époque victorienne. Le héros du roman, contemplant le temps écoulé depuis son arrivée à Limmeridge House, s'extasie sur «the delicious monotony of life in our calm seclusion» (p. 90). Frederick Fairlie, croyant entendre des enfants qui se seraient introduits dans son jardin privatif, demande à Walter de jeter un coup d'œil : «I complied

⁶ «Littérature et dessin dans *Studies in Both Arts*, de Ruskin», Communication au Centre de recherche «Intertextualités artistiques et littéraires», 10 mars 1990 (non publié).

with this new request. The garden was carefully walled in, all round. Not a human creature, large or small, appeared in any part of the sacred seclusion [c'est moi qui souligne]» (p. 69).

La peur viscérale qui habite Frederick Fairlie touche à la violation du sanctuaire — de manière ironique, il y a déplacement puisque le vieil homme, très efféminé (p. 66), se montre résolument indifférent au sort de sa nièce, qu'il donne sans remords au traître. Le roman reflète cette peur également sous un aspect presque opposé : l'idée fixe de Sir Percival Glyde consiste à enfermer Anne Catherick dans un asile, à enfermer sa femme dans sa chambre — à éviter que l'une et l'autre ne s'échappent, afin d'empêcher le secret de sortir — et cet enfermement se voit répété de façon métaphorique dans la réclusion d'une Madonne de Raphaël, «protected by glass» (p. 65), au sein de la collection de Frederick Fairlie, dans son antre baigné d'une lumière vert océan. Sur cette peur se greffe l'angoisse de la folie, répartie entre la simplicité d'esprit d'Anne Catherick, et l'amnésie de Laura au cours de la troisième époque du roman ; plusieurs autres romans de Collins font intervenir le thème. De manière révélatrice, Winifred Hughes a intitulé son étude sur le roman à sensation des années 1860 : *The Maniac in the Cellar* (1980).

Le thème du jardin mène à celui des fleurs. Dans *The White Girl*, la pureté symbolique exprimée par le blanc trouve une répétition, ainsi que dans le tableau *Convent Thoughts*, dans la fleur que tient la jeune fille : un lis. Quantité d'œuvres de la période emploient le

langage des fleurs pour traduire l'innocence idéale de la femme — les papiers et les tissus à fleurs inondent les murs et le mobilier victorien. C'est un lis que l'Archange Gabriel tend à la Vierge dans le tableau de Rossetti, *Ecce Ancilla Domini* (1849-1850). *The Blessed Damozel* (Rossetti, 1871-1879), «tenait trois lis à la main» (le poème est de 1850) ; et ce sont des lis encore qui apparaissent dans la gravure de William Small, *Lilies* (1866) ou dans le titre des essais de Ruskin, *Sesame and Lilies* (1865, 1871). Chez Rossetti il y a tension entre deux types antithétiques de femme, la Vierge Marie d'une part, la Vénus païenne d'autre part, et le symbolisme des fleurs sert, comme chez Tennyson, de véhicule à cette dualité. Le prénom de l'héroïne du roman, Laura, évoque aussi les fleurs ; la dame aimée par le poète Pétrarque, Laura, apparaît entourée d'une pluie de fleurs ; le prénom lui-même évoque le laurier, symbole d'immortalité. Dès lors, rendre à la jeune fille son nom et son prénom, revient pour le héros à se voir décerner la Laura/les lauriers de la victoire.

Mais le lis est loin d'être un symbole univoque. Synonyme de virginité, le lis se rattache aussi, de par ses échos dans la mythologie (Apollon, Perséphone), aux amours interdites ou du moins à la tentation ; son parfum capiteux sera chanté par Huysmans. Dans le tableau, le lis en fait dirige surtout le regard vers deux autres éléments : par analogie, il attire l'attention du spectateur sur les fleurs qui sont à terre, fragments épars d'un bouquet très coloré dont la

jeune femme n'aurait gardé qu'une fleur, le lis⁷. En raison de la couleur de ces fleurs, il ne peut s'agir d'un bouquet de mariée, interprétation qui aurait pu être autorisée par la robe blanche, les cheveux défaits suggérant la consommation du mariage, et le rideau blanc luxueux évoquant une cérémonie.

La pose du modèle, le buste légèrement tourné vers le côté, la main droite dissimulée derrière les plis de la robe, appelle plutôt une autre citation : celle des Flore de Rembrandt. Le peintre hollandais avait représenté sa femme Saskia sous les traits de la déesse romaine dans des tableaux fort connus, et les «portraits de Flore» ont eu beaucoup de succès dans la tradition du portrait féminin. Le modèle tient un bouquet de fleurs à la main, ou bien porte une guirlande de fleurs dans les cheveux. Cette hypothèse de lecture recoupe en fait l'interprétation précédente : au lieu du lendemain d'un hymen, le tableau donne à voir l'aboutissement d'une déconsécration, la parodie d'une divinité *déflorée*.

Au sein de tant de blancheur, se glisse subrepticement le péché. Les portraits de Flore, dans la peinture vénitienne, représentaient souvent de charmantes prostituées. Ainsi l'*Olympia* (1865) de Manet est la citation explicite de la *Venus d'Urbino* (1538) attribuée tantôt à Giorgione, tantôt à Titien — Giorgione a d'ailleurs peint un portrait dit «de Laura» (1506). La figure féminine de *The White Girl* offre donc

⁷ Le lis, la fleur tournée vers le bas, pourrait se lire aussi comme une subversion de l'Annonciation, comme l'a suggéré H. Teyssandier.

une image composite et complexe de la femme, synthèse en quelque sorte des diverses instances féminines du texte.

Dans *The Woman in White*, le narrateur-détective est amené à émettre un certain nombre de conjectures pour éclaircir le mystère de la femme en blanc ; même lorsqu'il en repousse l'idée, le Mal est sous-entendu. Lors de sa première rencontre avec Anne Catherick, sur les hauteurs de Hampstead, à minuit, Walter Hartright ne manque pas de souligner : «The one thing of which I felt certain was, that the grossest of mankind could not have misconstrued her motive in speaking, even at that suspiciously late hour and in that suspiciously lonely place» (p. 48). Dans la scène du cimetière, lorsque Walter essaye de savoir pourquoi Sir Percival veut enfermer Anne dans un asile, il s'interroge :

Her misfortune ? In what sense was she using that word ? [...] In a sense which might show it to be the too common and too customary motive that has led many a woman to interpose anonymous hindrances to the marriage of the man who has ruined her ? [...] (p. 124)

Chacun des mystères dans le roman tourne en fait autour du secret de la naissance ; en voulant résoudre le mystère de la naissance d'Anne Catherick, le héros découvre la vérité sur la naissance de Sir Percival.

Dans le tableau, le lis dirige aussi le regard vers un deuxième élément ; mis dans le prolongement de la main gauche du modèle, il se situe *au centre* de la toile ; il fait partie du mouvement de lecture qui se forme, partant de la tête de la jeune fille, suivant l'épaule et le bras,

puis le pli vertical très marqué de la robe, repris en écho par tous les autres plis de la robe et les plis du rideau, et qui descend jusqu'à la tête de la fourrure — une tête de loup, ou d'ours ? Un dialogue étrange s'instaure ainsi, «du haut jusques en bas de l'échelle fatale», entre la vision douce et mélancolique de la jeune beauté (vivante), et la gueule béante et rouge du fauve mort à ses pieds. L'ambiguïté imprègne ce bizarre *tête-à-tête* ; il suggère à la fois l'idée de l'animal féroce dompté par la femme — le mâle peut-être ? — et, une fois perçu, établit un rapport inévitable, le long de la diagonale du tableau, entre les deux bouches. L'une, ouverte, montre des crocs acérés ; l'autre, fermée, ne laisse voir que les lèvres pulpeuses et rouges. Cette dualité rejoint la double symbolique de l'ours dans la mythologie grecque : l'animal accompagne Artémis, divinité lunaire aux rites cruels ; il est souvent la forme que revêt la déesse dans ses apparitions. Il incarne l'une des deux faces de la dialectique liée au mythe lunaire : il peut être monstre ou victime, sacrificateur ou sacrifié — comme la femme ? Collins lui aussi fait grand usage de la lune et de sa symbolique, qu'il s'agisse de la rencontre du héros avec la femme en blanc («the moon was full and broad in the dark blue starless sky», p. 46) ou du nom du précieux diamant dérobé dans son roman de 1868, et qui donne son titre au livre, «the moonstone».

Dans le tableau, une autre allusion — presque un jeu de mots — vient en quelque sorte prolonger le réseau ambivalent dessiné entre les bouches ; à mi-chemin, Whistler a placé un lis — «a lily». De «lily» à Lilith, il n'y a qu'un pas, ou plutôt deux lettres. La tentation de franchir

ces deux lettres est d'autant plus forte que le thème de Lilith, dévoratrice de nouveaux-nés et séductrice mortifère, allait devenir aussi fécond que celui du lis, sous les traits de la femme fatale. Dante Gabriel Rossetti la décrit dans un poème pour un tableau, «Lilith» : «Et immobile, jeune tandis que la terre était vieille, / Et, sournoisement admirative d'elle-même [...] » N'oublions pas que *Symphony in White n°2 : The Little White Girl* montre le modèle posant cette fois devant un miroir. Dans *The White Girl*, la virginité immaculée est en quelque sorte contredite par le regard direct de la jeune beauté, «Ange ou Sirène» ; le regard du spectateur est le miroir où elle se contemple — et, à ses pieds, ce sont les *Fleurs du Mal*. Qu'elle s'appelle Lilith, Lulu ou Lolita, elle est une courtisane aux longs cheveux, à la sensualité très animale ; son nom évoque, étymologiquement, «lascivité», «libertinage», la langue ou les lèvres, mais aussi la lumière — comme chacun sait, Lucifer est celui qui porte la lumière. Lilith est celle qui voit et aussi qui permet de voir : d'où une dimension initiatique, dans la recherche sans fin de l'origine et du sens de la vie. La peinture est initiation, au plaisir et à la douleur.

Le roman présente des traits comparables de subversion de la pureté apparente de la femme. L'idée que la pureté peut recouvrir l'inconnu, l'étrange et même l'effrayant apparaît déjà dans la transformation qui s'opère chez Anne Catherick dès que Walter mentionne Sir Percival :

Her face, at all ordinary times so touching to look at, in its nervous sensitiveness, weakness, and uncertainty,

became suddenly darkened by an expression of maniacally intense hatred and fear, which communicated a wild, unnatural force to every feature. Her eyes dilated in the dim evening light, like the eyes of a wild animal... (p. 127)

Mais cette métamorphose, pour inquiétante qu'elle soit car elle affecte le sosie de l'héroïne, son *alter ego*, et suggère une énergie chez Laura qui surprendra même Marian (p. 186), reste contrôlable. Il y a des signes plus discrets de la destruction insidieuse du visage de la blancheur. Ainsi, le prénom et le nom de famille de l'héroïne, Fairlie, posent problème. La référence à la Laura de Pétrarque est ambivalente, car celle-ci assume parfois le masque du péché dans l'œuvre du poète italien. «Fairlie» est ambigu, surtout à l'écrit. Les deux parties du nom, «fair» et «lie», se contredisent ; «lie» peut être lu comme «se coucher», comme «mentir» ou comme «mensonge».

Le nom du domaine, Limmeridge, s'avère tout aussi troublant. Hormis la notion de blancheur qui se trouve à l'arrière-plan, avec l'écho du mot «lime», le sens de «limmer» serait plutôt négatif : «1) a rogue, a scoundrel ; 2) a light woman». Laura, en dépit de sa pureté, est celle qui porte le nom «Fairlie» et l'héritière du domaine de «Limmeridge».

Parallèlement, les sous-entendus sexuels ne sont pas complètement évacués : mais ils se sont cristallisés sur le double *sombre* de Laura, Marian, «belle ténébreuse». Autant Laura est blonde et pâle, presque inexistante, autant Marian est brune :

[...] never was the *fair* promise of a lovely figure more strangely and startlingly be *lied* [c'est moi qui souligne] by the face and head that crowned it. The lady's

complexion was almost swarthy, and the dark down on her upper lip was almost a moustache [...] (pp. 58-59)

Marian est en butte au désir non dissimulé du double *sombre* de Percival, Fosco. Il s'adresse à elle en ces termes : «admirable woman» (p. 358), «magnificent Marian», «dear and admirable woman» (p. 468) ; il écrit même, dans le journal de Marian, lorsque celle-ci tombe malade : «Under happier circumstances how worthy I should have been of Miss Halcombe — how worthy Miss Halcombe would have been of ME» (p. 359). L'intrusion du traître dans ces pages intimes constitue comme un viol, comme un sacrilège.

Mais la jeune femme est loin d'être insensible au charme de Fosco, énorme et napoléonien. Lors de leur première rencontre, elle écrit, en essayant d'expliquer la transformation radicale qui a fait d'Eleanor Fairlie, la tante fantasque de Laura, la comtesse Fosco, une créature soumise :

He looks like a man who could tame anything. If he had married a tigress, instead of a woman, he would have tamed the tigress. If he had married *me*, I should have made his cigarettes, as his wife does — I should have held my tongue when he looked at me, as she holds hers.

I am almost afraid to confess it, even to these secret pages. The man has interested me, has attracted me, has forced me to like him. In two short days he has made his way straight into my favourable estimation, and how he has worked the miracle is more than I can tell. (pp. 239-40)

Dans le tableau comme dans le roman, derrière la carapace de blancheur, les contradictions se révèlent.

Il serait intéressant de comparer *The White Girl* à la traîtresse rousse Lydia Gwilt du roman de Collins paru en 1866, *Armadale*, créature aux lèvres sensuelles et pleines⁸ qui possède «a sexual sorcery in her smile»⁹. Criminelle endurcie, Lydia Gwilt explique dans son journal intime comment elle compte user de ses charmes pour ensorceler le jeune héritier et le tuer. Plus tard, lorsqu'il traitera des thèmes sociaux, Collins abordera avec sympathie la cause des prostituées dans *Fallen Leaves* et *The New Magdalen*. Tout se passe comme si certaines images, trop longtemps refoulées, commençaient à réapparaître dans la production artistique du temps : ainsi la courtisane voluptueuse et abandonnée que Whistler dessine en 1863, *Weary*, évoque-t-elle étrangement la prostituée du poème de Rossetti, «Jenny» (1858), «fond of a kiss and fond of a guinea».

Cependant, la pâleur de l'héroïne de *The Woman in White*, un peu comme jadis l'absence de traits marqués chez les héros de romans du dix-huitième siècle, possède une autre fonction, que le narrateur souligne de façon explicite :

Think of her as you thought of the first woman who quickened the pulses within you that the rest of her sex had no art to stir. Let the kind, candid blue eyes meet yours, as they met mine, with the one matchless look which we both remember so well. Let her voice speak the music that you once loved best, attuned as sweetly to your ear as to mine. Let her footstep, as she comes

⁸ *Armadale*. London : Oxford University Press, *The World's Classics*, [1866] 1989, ch. 3, p. 10.

⁹ *Ibid.*, ch. 4, p. 7.

and goes, in these pages, be like that other footstep to whose airy fall your own heart once beat time. Take her as the visionary nursling of your own fancy ; and she will grow upon you, all the more clearly, as the living woman who dwells in mine. (p. 76)

Le processus d'identification n'a pas très bien fonctionné, puisque la plupart des lettres d'admiration que Collins reçut concernaient Marian, «a sensitive, vehement, passionate nature» (p. 159), non Laura. Collins, incapable de réconcilier les différents visages de la féminité, fait un constat d'impuissance face à l'expression artistique. Il s'était lui-même enfermé dans des concepts qui stabilisaient son art, qui opposaient des limites rigides à la mouvance d'une esthétique vivante. Il conservait, imprimé au creux de son credo d'artiste, l'idée romantique selon laquelle les sentiments humains les plus élevés sont ineffables. Ainsi Marian se souvient du visage de Laura avant le mariage de celle-ci : «There was in the old times a freshness, a softness, an ever-varying and yet ever-remaining tenderness of beauty in her face, the charm of which it is not possible to express in words, or, as poor Hartright used often to say, in painting either» (p. 234). L'art de Collins, dans son caractère mécanique et figé, ne saurait appartenir qu'au siècle de la révolution industrielle. Selon la formule célèbre de Baudelaire, «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»¹⁰.

¹⁰ «Le peintre de la vie moderne», *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*. Paris: Garnier (1962), 1986, p. 467.

En d'autres termes la blancheur, pour Collins, mais plus encore pour Whistler, est non l'espace vide mais l'espace libre, celui qui autorise toutes les projections du rêve et du désir, celui qui permet l'ouverture de l'œuvre. Le titre définitif, *Symphony in White*, procède d'un même mouvement vers le subjectif et vers l'abstraction : la toile tend à se proclamer «pure visual music», selon l'expression de Roger Fry sur Kandinsky en 1913. Comme l'expliquait Paul Volsik¹¹, «the presence of indetermination enables the text to move». La soi-disant incomplétude («non finito») dont on a taxé l'œuvre de Whistler est en fait une modernité mal comprise : en fait de symphonie, *The White Girl* n'a rien d'inachevé.

Françoise MARTIN

¹¹ «L'indétermination dans quelques œuvres de Whistler et de Yeats», communication au Centre de recherche «Intertextualités littéraires et artistiques», 20 janvier 1990 (non publié).