



The Woman in White, l'espace blanc et la technologie d'impression au milieu de l'ère victorienne

- Mary Elisabeth Leighton – Lisa Surridge

Nicholas Daly note que « *the early 1860s are white years. The arrival of "sensation" as a byword for the breathlessly modern... seems curiously wedded to that color. To be more precise, the sensation era is ushered in by a series of female figures identified with whiteness* »¹. Daly cite plusieurs exemples de l'image répétée de la « femme en blanc » durant cette décennie, image qui apparaît dans la fiction, le mélodrame et la peinture : *The Woman in White* (1859-60) de Wilkie Collins, la pièce de Dion Boucicault *The Colleen Bawn* (1860) (expression irlandaise signifiant « la fille aux cheveux blancs ») et le portrait *Symphony in White No. 1 : The White Girl* (1862) par James McNeill Whistler. L'auteur soutient que ces images répétées de femmes en blanc annoncent l'abandon des représentations réalistes en fiction et en peinture du milieu du siècle. Il met l'accent sur le fait que Collins abandonne le réalisme en faveur de l'effet-choc, interpellant le lecteur obsédé par les réactions physiques plutôt qu'intéressé par la nuance. Il remarque également que la menuiserie et les « *spectacular set-piece[s]* » du mélodrame sensationnel éclipsaient les acteurs. Par ailleurs, il affirme que, chez Whistler, l'utilisation de la peinture et de la texture masque le contenu, concentrant l'attention sur « *the material medium... its nature as paint on canvas* »². Il note enfin que les trois

¹ N. Daly, « *The Woman in White : Whistler, Hiffernan, Courbet, Du Maurier* », *Modernism/modernity*, 12.1, 2005, p. 1.

² *Ibid.*, pp. 8-9.

œuvres manifestent leur modernité en omettant de cacher la technologie de leur propre production.

Cet article interroge le thème de la femme en blanc au début des années 1860, afin d'explorer sa signification comme image répétée. Notre essai se concentrera sur le fameux roman-feuilleton à l'origine de l'engouement pour la femme en blanc : *The Woman in White* de Wilkie Collins (1859-60). Ce roman fut publié simultanément des deux côtés de l'Atlantique : en Angleterre, dans *All the Year Round*, le magazine non-illustré de Charles Dickens, et en Amérique dans *Harper's Weekly*, un magazine vantant la qualité et la quantité de ses illustrations³. Dans la version illustrée comme dans celle non-illustrée, la femme en blanc de Collins est figurée selon d'insistants motifs de répétition, autant verbaux que visuels. D'une part, le langage verbal est formellement répétitif jusqu'à la saturation ou la perte de sens : il se concentre non sur le signifiant mais sur la réitération de structures formelles, questions, mots et phrases répétés. D'autre part, le texte non-illustré repose sur la construction de personnages indifférenciés, dont l'apparence se répète, rappelant ainsi le fantôme ou le revenant. Les femmes en blanc de Collins sont donc figurées de façon insistante par des motifs de répétition et de réitération.

La version illustrée du roman accentue encore ces motifs. Dans les images, la blancheur de la femme n'est pas représentée grâce à une quelconque texture picturale (comme dans *Symphony in White No. 1 : The White Girl* de Whistler) mais à l'absence en soi. Cette absence provient du processus d'impression : la blancheur était produite grâce à des espaces laissés en réserve par les graveurs. La partie de la plaque de gravure ou du bloc de bois n'entraît donc pas en contact avec l'encre. Contrairement à la technique utilisée par Whistler pour créer la fille blanche, dont la texture est obtenue grâce au pinceau et au couteau, le feuilleton illustré victorien de Collins produit l'image de la femme en blanc par contraste et excavation. L'imprimé construit la femme en blanc grâce au contraste des lignes foncées qui l'entourent. Elle a la blancheur pure de la page originale ; elle est littéralement un vide. L'image de la femme en blanc chez Collins met donc en relief la création de sens à travers le

³ W. Collins, *The Woman in White*, *All the Year Round*, 26 novembre 1859-25 août 1860 ; *Ibid.*, *The Woman in White*, *Harper's Weekly*, 26 novembre 1859 - 25 août 1860.

contraste, l'absence et la répétition. En fin de compte, la femme en blanc de Collins devient la figuration de la reproduction imprimée au milieu de l'époque victorienne.

Les scènes les plus intenses de ce texte font toutes apparaître des femmes habillées de blancs qui se ressemblent énormément : Anne Catherick porte seulement du blanc à cause de son amour enfantin pour Madame Fairlie ; Laura Fairlie, la fille de Mme Fairlie, revêt souvent une mousseline blanche pour faire oublier qu'elle est plus riche que sa demi-sœur bien aimée, Marian. D'ailleurs, l'intrigue principale repose sur cette proximité visuelle : le mari de Laura, Percival, manigance avec le méchant comte Fosco d'échanger Anne et Laura afin de prendre possession de l'héritage de Laura et de sa propriété. Ils mettent ainsi en scène la mort de Laura en faisant passer Anne mourante pour Laura et en enterrant le corps d'Anne sous une pierre tombale au nom de Laura. Pendant ce temps, ils emprisonnent celle-ci dans un asile sous l'identité de la folle Anne Catherick. Cependant, Marian et son ami Walter Hartright – tuteur et véritable amour de Laura – essaient d'arrêter ce complot. Ils découvrent Laura à l'asile et tentent de prouver qu'elle n'est pas Anne Catherick, mais bien Laura, vivante et saine d'esprit. L'histoire repose donc sur deux phénomènes opposés : la confusion puis la distinction des identités. Laura est tout à la fois « *the living image* »⁴ d'Anne Catherick et, comme Hartright et Marian veulent le mettre au jour, différente d'elle. La scène la plus frappante du roman est construite sur cette double postulation.

En Angleterre, au moment de la publication du roman, ces deux femmes en blanc n'avaient pas de présence visuelle puisque l'œuvre de Collins est publiée dans un journal sans illustrations. Malgré cette absence d'images, Anne et Laura sont fortement confondues grâce à des répétitions verbales et visuelles. Cela commence dès l'apparition d'Anne Catherick vêtue de blanc. Hartright la rencontre la nuit, seule, alors qu'il se rend à Londres en passant à travers Hampstead Heath. Anne Catherick se matérialise alors dans l'histoire sans aucune explication diégétique ni aucune contextualisation. Elle apparaît comme un mystère, un vide, un motif à décoder. Considérons premièrement le texte britannique non-illustré. Au départ, racontée par Hartright, la rencontre est purement tactile : « *Every drop of blood in my body was brought*

⁴ W. Collins, *The Woman in White*, *All the Year Round*, 10 décembre 1859, p. 146.

to a stop by the touch of a hand laid lightly and suddenly on my shoulder from behind me »⁵. La sensation de choc de Hartright se traduit par ses « *fingers [tightening] round the handle of [his] stick* »⁶ mais il n'arrive pas à décrire précisément la femme dont il ne donne que la posture et la position spatiale : « *There, in the middle of the broad, bright high-road (...) stood the figure of a solitary Woman, dressed from head to foot in white garments (...) her hand pointing to the dark cloud over London* »⁷. Le masculin s'oppose au féminin, la campagne à la ville, la lumière à l'obscurité, le noir au blanc : la femme en blanc est définie par contrastes, par ce qu'elle n'est pas. Hartright lutte pour comprendre la signification de cette apparition : « *All I could discern distinctly by the moonlight, was a colourless, youthful face, meagre and sharp to look at* »⁸ ; il tente aussi d'interpréter ses vêtements et son comportement, mais sans résultat : « *Her dress – bonnet, shawl, and gown all of white – was, so far as I could guess, certainly not composed of very delicate or very expensive materials* »⁹. Même s'il est professeur de dessin et donc expert en interprétation visuelle, Hartright est vaincu : « *What sort of a woman she was, and how she came to be out alone in the high-road, an hour after midnight, I altogether failed to guess* »¹⁰.

L'échange avec cette femme sans nom contribue encore à épaissir son mystère : elle ne révèle que très peu de choses sur elle et sur les circonstances de sa présence en ce lieu. Au contraire, et de manière frappante, elle pose une série de questions qui deviennent la caractéristique principale de son langage. Le plus souvent, les incisives sont absentes ou ne portent que des informations minimales sur sa voix mécanique et son élocution rapide : « *Is that the road to London ?* », « *Did you hear me ?* », « *You don't suspect me of doing anything wrong, do you ?* », « *May I trust you?* », « *You don't think the worse of me because I have met with an accident ?* », « *Can I get a fly, or a carriage of any kind?* », « *Is it too late?* », « *Will you promise ?* », « *Do you know many people in London ?* », « *Many men of rank and title ?* », « *Are you a man of rank and title yourself ?* », « *Do you live in London ?* », « *North, or south ?* »¹¹. Ces multiples questions et ce langage si lacunaire obligent le lecteur à se demander ce qui peut forcer cette femme à l'interroger ainsi. D'un point

⁵ *Ibid.*, 26 novembre 1859, p. 101.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, pp. 101-103.

de vue stylistique, cette modalité de phrase privilégiée et amplement répétée, qui renonce à l'affirmation, associe la femme en blanc au négatif plutôt qu'au positif. Elle construit également le motif de la répétition qui va caractériser son langage et son identité visuelle dans l'histoire.

De même que Hartright se démène pour décoder la femme en blanc durant leur première rencontre, dans sa critique de mai 1862, Margaret Oliphant ne trouve aucune terminologie positive pour Anne et élabore plutôt sa description sur des motifs d'absence, de négation, de silence et de vide : « *there is nothing frightful or unnatural about her; one perceives how her shadow must fall on the white summer highway in the white moonlight, in the noiseless night* »¹². Les critiques modernes ont également analysé son vide comme un moyen d'imposer des sens multiples et souvent contradictoires au code de Collins. Quelques-uns remplissent ce vide d'une biographie et citent pour cela la rencontre de John Everett Millais, de Collins et de son frère Charles avec une énigmatique « *woman in distress* » gardée prisonnière « *under threats of violence and mesmeric influence* »¹³. D'autres lisent la rencontre de Hartright avec la femme en blanc comme un symbole de la rupture des frontières entre les classes¹⁴ ou comme une scène de « *gender slippage* » dans laquelle un Walter Hartright châtré empoigne sa canne et présente un symptôme de « *male nervousness* » provoqué par « *female contagion* »¹⁵. La variété et l'incompatibilité de ces interprétations ne font que reproduire les efforts de Hartright pour donner un sens à la femme en blanc. Dans ces critiques, cette femme devient un signifiant de *tout* et de *rien*, le signe, en somme, d'une nostalgie culturelle pour un système d'interprétation stable.

Le roman illustré dans *Harper's Weekly* engage une lecture totalement différente en raison de l'illustration de la rencontre entre Hartright et la femme en blanc dès la première page de la première partie. Grâce à elle, les lecteurs *voient* l'énigmatique femme en blanc avant de *lire* le compte-rendu de la rencontre donné par Hartright. La planche (qui illustre la femme levant son bras pour pointer vers Londres et

¹² M. Oliphant, dans W. Collins, *The Woman in White*, eds. M.K. Bachman and D.R. Cox., Peterborough, Broadview, 2006, p. 643.

¹³ J. E. Millais, dans W. Collins, *The Woman in White*, *Op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁴ J. Loesberg, « *The Ideology of Narrative Form in Sensation Fiction* », *Representations* 13, 1986, pp. 115-138.

¹⁵ D. A. Miller, « *Cage aux Folles : Sensation and Gender in Wilkie Collins's The Woman in White* », *The Nineteenth-Century British Novel*, ed. J. Hawthorn, London, Edward Arnold, 1986, pp. 95-124.

Hartright empoignant sa cane) met en relief la femme anonyme ; sa figure blanche contraste avec un arrière-plan où prédomine le noir d'un quadrillage dense représentant le ciel et les arbres. Habillé sombrement, Hartright se mêle presque au paysage, seuls son col, son visage, ses manches et son manteau sont blancs. Par contre, la jupe de femme est composée presque exclusivement d'un espace blanc ; la perspective est suggérée de façon minimale par un quadrillage dans les plis ; son châle et son bonnet sont quadrillés et son visage (excepté ses yeux et ses autres traits) apparaît selon un contraste spectral. Comme nous l'avons déjà noté, les techniques d'impression demandaient que de telles figures spectrales soient produites par la section évacuée et non-encreée de la gravure. Le texte visuel anticipe et renforce donc la construction opérée par le texte verbal d'une femme anonyme tout en contraste : le masculin s'oppose au féminin, la campagne à la ville, l'obscurité à la lumière, le noir au blanc, le papier encré au papier non-encré. Avant même que le lecteur du périodique américain arrive au dialogue énigmatique de la femme et aux tentatives de Hartright pour la comprendre, la femme en blanc est déjà identifiée sur la page comme un vide visuel, compréhensible seulement au travers ce qu'elle n'est pas.

La mise en page de la une du *Harper's* renforce cette association entre la femme anonyme et une page vide. Dans le coin en haut à gauche, la tête de chapitre montre un Professeur Pesca excité tenant une page presque blanche ; le texte identifie celle-ci comme la lettre confirmant à Hartright son emploi de maître de dessin à Limmeridge. Cependant, la lettre paraît tout d'abord comme un espace vide, un espace à remplir : un texte à lire, comme la femme en blanc. Plus tard, l'association de la femme en blanc avec l'espace blanc visuel se poursuit à travers les quarante semaines que dure la publication dans *Harper's* : même après avoir été identifiée comme Anne Catherick et avoir reconquis une identité biographique, la femme en blanc est constamment associée à la portion vide et non-encreée des illustrations.

L'illustration la plus importante à cet égard se présente dans la partie 6 : Hartright rencontre Anne accroupie devant la pierre tombale blanche de Mme Fairlie. Comme dans la partie 1, l'image est dominée par les contrastes. Obéissant à la suggestion de Mme Todd, Anne porte un manteau foncé pour cacher ses vêtements blancs ; ce détail, présent dans le récit et illuminant l'espace blanc de sa robe, devient le point focal de l'illustration. Hartright, qui est encore une fois représenté avec des

vêtements sombres, se tient à droite de la pierre tombale, qui apparaît en relief contre ses vêtements sombres et le manteau sombre d'Anne. L'effet visuel qui associe Anne à la tombe qu'elle nettoie prédit sa mort. L'illustration répète de façon significative l'association, dans la partie 1, de la femme en blanc avec le texte en soi : la légende indique qu'elle est engagée à « *cleaning the inscription* » de la pierre tombale de Mme Fairlie¹⁶. Elle effectue donc une tâche parallèle à celle des graveurs du périodique : elle s'occupe du sens créé par des espaces creux, par ce qui n'est pas là.

Comme dans la partie 1 où son dialogue est marqué par la répétition de la modalité interrogative, dans la partie 6, Anne est encore une fois caractérisée par un langage bizarrement répétitif. A ce moment du récit, il prend la forme de l'homologie – la répétition d'un mot jusqu'à la redondance. Son dialogue avec Hartright est ainsi dominé par le terme « *blanc* ». La répétition de ce mot renforce tout d'abord le sens, mais, paradoxalement, par un effet de saturation, le sens est évacué :

*Ah ! she was fond of white in her lifetime ; and here is white stone about her grave – and I am making it whiter for her sake. She often wore white herself; and she always dressed her little daughter in white. Is Miss Fairlie well and happy ? Does she wear white now as she used when she was a girl ?*¹⁷

Dans les illustrations et le texte verbal, la femme en blanc est donc liée à la répétition : l'image de l'espace blanc, la modalité interrogative, le mot « *white* » sont répétés. Et à chaque fois, le phénomène est associée avec le négatif ou le vide : la partie évacuée ou non-encrée de l'image, la question au lieu de la réponse, le mot duquel le sens a été supprimé.

Comme nous l'avons noté, l'histoire du roman tourne autour de l'identification de Laura avec la femme en blanc et progresse avec les tentatives de différenciation des deux femmes et le rétablissement de l'identité unique de Laura. Dans le récit, cette identification commence lorsque Marian lit à Hartright la lettre que Mme Fairlie a adressée à son mari. Celle-ci décrit l'arrivée d'Anne Catherick dans le village, lorsqu'elle était enfant. La lettre de Mme Fairlie révèle comment elle donna à Anne les vieux vêtements blancs de Laura et comment Anne, reconnaissante, promit « *to*

¹⁶ W. Collins, *The Woman in White*, *Harper's Weekly*, 31 décembre 1859, p. 841.

¹⁷ *Ibid.*, p. 842, nous soulignons.

always wear white »¹⁸. Pendant que Marian lit le passage, Hartright voit Laura passer sur la terrasse : « *There stood Miss Fairlie, a white figure, alone in the moonlight (...) the living image (...) of the woman in white !* »¹⁹. De même que les vêtements passent de Laura à Anne, l'identification de la femme en blanc passe de Laura (fille en blanc) à Anne (fille puis femme en blanc) et revient à Laura (femme en blanc).

Visuellement, les illustrations du *Harper's Weekly* soulignent cette identification en transférant l'espace blanc qui définit Anne, la première femme en blanc, à Laura, sa jumelle visuelle. Dans ces images, Laura est de la même façon constamment présentée comme une figure blanche. Elle apparaît soit en relief devant un arrière-plan soit dans un effet de contraste avec la forme sombre de sa demi-sœur Marian. L'agencement des deux sœurs, d'une femme en blanc avec une femme en noir, constitue un motif visuel frappant de paires répétées. L'association de Laura avec le creux et le vide symbolise son statut officiel de femme mariée et prépare les lecteurs pour le moment où le comte Fosco et Percival Glyde voleront finalement son identité. Grâce à leur stratagème, comme nous l'avons expliqué, ils échangent Anne et Laura : ils mettent en scène la mort de Laura et font passer Laura pour la folle Anne Catherick. Ils tentent d'escroquer les biens de Laura en enterrant Anne Catherick dans la tombe marquée d'une pierre au nom de Laura. D'une manière singulière, certains détails du transfert d'identité paraissent incohérents : comme le critique du *Times* le relève, l'histoire est temporellement impossible, toutefois, visuellement, Anne et Laura ont été régulièrement représentées par la même technique de l'espace blanc, (elle-même une forme d'évacuation ou de création de vide). L'identification des deux femmes a ainsi préparé le lecteur à cet amalgame des identités.

La scène la plus saisissante du roman a lieu lorsque Hartright, en deuil, se rend sur la tombe de Laura (qui s'avèrera être en définitive la tombe d'Anne). Alors qu'il arrive, il voit deux femmes voilées approcher : Marian et Laura. Cependant, Hartright ne reconnaît pas cette dernière jusqu'à ce qu'elle lève son voile au moment où elle se tient juste au-dessus de la pierre tombale sur laquelle la date de sa mort est inscrite.

¹⁸ *Ibid*, 10 décembre 1859, p. 796.

¹⁹ *Ibid*, p. 796.

Dans cette scène-pivot du roman, le trope verbal de répétition atteint son paroxysme. Hartright prend alors le style auparavant associé à Anne Catherick :

*I saw, at the end, the date of her death; and, **above it** – **Above it**, there were lines on the marble, there was a name among them which disturbed my thoughts of her. I went round to the other side of the grave, where there was **nothing** to read – **nothing** of earthly vileness to force its way between her spirit and mine.*

*I knelt down by the tomb. **I laid my hands, I laid my head** on the broad white stone, and closed my weary eyes **on the earth around, on the light above**. I let her come back to me. **Oh, my love! my love!** my heart may speak to you now! It is **yesterday again since we parted—yesterday, since your dear hand lay in mine – yesterday, since my eyes looked their last on you. My love! my love!** [...]*

*Beyond me, in the burial-ground, standing together in the cold clearness of the lower light, I saw **two women**. They were **looking toward the tomb; looking towards me***

Two.

*They came a little on; and **stopped** again. Their **vails** [sic] were down, and hid their faces from me. When they **stopped**, one of them raised her **vail**. In the still evening light I saw the face of Marian Halcombe.*

***Changed, changed** as if years had passed over it! The eyes large and wild, and looking at me with a strange terror in them. The face worn and wasted piteously. Pain and fear and grief written on her as with a brand.*

*I took one step towards her from the grave. **She never moved – she never spoke.** (...)*

*The woman with the veiled face moved away from her companion and came toward me slowly. Left **by herself**, standing **by herself**, Marian Halcombe spoke. It was **the voice** that I remembered – **the voice** not changed, like the frightened eyes and the wasted face.*

*"**My dream! my dream!**" I heard her say those words softly in the awful silence. She sank on her knees, and raised her clasped hands to the heaven. "**Father!** strengthen him. **Father!** help him, in his hour of need."*

*The woman **came on** – slowly and silently **came on**. I looked **at her – at her**, and at none other, from that moment (...)*

The woman lifted her veil.

Sacred
TO THE MEMORY OF
LAURA,
LADY GLYDE –

***Laura, Lady Glyde**, was standing by the inscription, and was looking at me over the grave²⁰.*

Ce passage est saturé par les figures de la répétition : 1) l'anaphore, où les mots se répètent au début de phrases ; 2) l'épistrophe, où les mots se répètent à la fin de phrases ; 3) l'anadiplose, où le premier mot de la phrase répète le dernier mot de la phrase précédente ; 4) l'épanalepse, où un terme ou un segment de phrase sont

²⁰ *Ibid.*, 19 mai 1860, p. 311.

répétés. L'effet est similaire à l'homologie parce qu'après une certaine saturation, le sens est évacué au lieu d'être renforcé. Le passage crée donc son effet sensationnel en évoquant le tic verbal de répétition d'*Anne* sur la tombe de *Laura* (qui est en réalité la tombe d'*Anne*) alors que Hartright voit *Laura* (sans la reconnaître).

Au même moment, le récit illustré du *Harper's* supprime toute perspective pour la figure de *Laura* : elle n'est plus en trois dimensions mais plate, représentée par un espace blanc avec seulement un contour. Paradoxalement, cette représentation visuelle associe la jeune femme à un fantôme ou à un revenant au moment exact où elle apparaît pourtant en chair et en os. De plus, le récit annule le sens de l'inscription sur la pierre tombale : si *Laura* est vivante, alors les lettres noires gravées sont littéralement et métaphoriquement creuses.

A partir de ce moment, le roman devient une investigation de ces contradictions pour mettre fin à leurs effets sensationnels. Décédée, *Anne* disparaît du présent temporel de l'histoire ; elle n'apparaît plus que dans des analepses. Dans les illustrations, l'amalgame troublant de sa représentation visuelle avec celle de *Laura* disparaît : son image gagne progressivement en épaisseur et en profondeur : *Laura* gagne peu à peu en consistance physique. et les illustrations montrent de plus en plus de traits noirs. D'une manière remarquable, Hartright n'emploie jamais un procédé juridique pour démontrer que *Laura* n'est pas morte. Marian et lui ont recours à la narration : ils racontent l'*histoire* de la conspiration, et fournissent des preuves visuelles : ils *montrent* *Laura* aux locataires de la propriété pour prouver son identité. Ils ne produisent donc pas des preuves légales mais une multiplicité d'histoires, qui se substituent l'une à l'autre. C'est seulement après avoir offert ces preuves narratives qu'ils peuvent légitimement effacer au ciseau le nom de *Laura* sur la pierre tombale, laissant un espace vide qui portera plus tard celui d'*Anne*.

Terminer sur un espace vide constitue la modernité de ce texte. Si, comme Daly le note, la fiction sensationnelle manifeste sa modernité par son refus de cacher la technologie derrière sa propre production, alors la version périodique illustrée de *The Woman in White* en procure l'exemple même. Comme nous l'avons vu, les illustrations d'*Anne* et de *Laura* sont liées par cette technique commune de l'impression qui obtient le blanc par un espace vide, ce qui, dans l'ère des gravures imprimées, signifiait du blanc. Hartright peut certes affirmer la présence de *Laura*,

mais, dans le même temps, le processus d'impression manifeste cette présence grâce à une absence. De plus, bien qu'Hartright et Marian tentent d'affirmer l'identité *unique* de Laura, dans l'ère de la production de masse, son image est en définitive soumise à la répétition et donc à la multiplicité. Même le dénouement de l'intrigue – qui dépend de la découverte de Hartright : Sir Percival a contrefait son propre baptistaire pour hériter de son titre – ne repose jamais sur des preuves légales. En effet, le baptistaire est brûlé dans le feu même qui tue Sir Percival. Tous deux périssent ensemble, l'original et le faux disparaissant en même temps. Encore une fois, Hartright et Marian ne peuvent que construire une nouvelle histoire pour remplacer la première. Le roman revendique donc une identité unique à travers une multiplication de récits.

Les femmes en blanc de Whistler et du *Harper's Weekly* attirent donc toutes les deux l'attention sur les circonstances matérielles de leur production : celle de Whistler par la visibilité de la peinture et du coup de pinceau, celle du *Harper's* par la thématization du double, du contrefait, du récit multiplié, de l'image répétée de l'espace vide. Cependant, la peinture de Whistler affirme simultanément sa singularité comme œuvre d'art marquée par la main même de l'artiste, alors que l'image de Laura dans *Harper's* affirme la prolifération de copies identiques, cette multiplication même que Hartright tente de dissiper. L'image de la femme en blanc dans ce périodique contredit donc l'effort du roman pour présenter une identité singulière, l'ère industrielle la répétant interminablement en ses copies.

Les critiques de l'époque victorienne, comme H. L. Mansel, détestaient la fiction sensationnelle ; Mansel lui reproche « *a commercial atmosphere (...) redolent of the manufactory and the shop* ». Il accuse les maisons d'édition de faire de la fiction un produit commercial pouvant être l'objet de tirages infinis – « *so many yards of printed stuff, sensation-pattern, to be ready by the beginning of the season* »²¹. Pour lui, la fiction à sensation est un produit industriel, diffusé en masse à partir d'un modèle pour satisfaire la demande du marché. Beaucoup plus tard, Pierre Bourdieu décrira cela non comme une œuvre d'art mais plutôt comme « le produit d'un système de

²¹ H. L. Mansel, cité dans M.E. Braddon, *Aurora Floyd*, ed. R. Nemesvari and L. Surridge, Peterborough, Broadview, 1998, p. 574.

production culturelle à grande échelle »²². Ce débat a également été étendu à d'autres genres. Notamment, comme l'évoque Lorrain Janzen Kooistra, John Ruskin s'était insurgé contre l'illustration de Gustave Doré pour l'*Elaine* (1866) d'Alfred Tennyson, parce que « *The artist's army of engravers were merely cogs in the machine of mass production, churning out illustrated book after illustrated book* »²³.

Dans ce débat sur la valeur de l'art de masse, la fiction de Collins appartient à ce que Walter Benjamin a nommé « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »²⁴. Le *Saturday Review* considérait son talent comme mécanique : « *He is (...) a very ingenious constructor; but ingenious construction is not high art, just as cabinet-making and joining is not high art* »²⁵. Pareillement, Margaret Oliphant a évoqué « *the machinery* » des scènes sensationnelles de *The Woman in White*²⁶. En particulier, elle accuse Collins d'avoir créé avec comte Fosco un traître « *destined to be repeated to infinitude* ». Ironiquement, Collins percevait Fosco comme un original parce qu'il était composé « *in opposition to the recognised type of villain* »²⁷. Mais cette revendication d'originalité admet tout de même que Fosco dérive bien d'un stéréotype. L'analyse d'Oliphant mentionnant les copies et les reproductions à l'infini renvoie au stéréotype tel qu'il existait au milieu du siècle : comme une technique d'impression, c'est-à-dire, comme une plaque de fonte destinée à la reproduction mécanique de texte et d'images qui permettait aux imprimeurs de dupliquer la typographie comme une image infiniment reproductible, une image qui pouvait être « répétée à l'infini » pour un marché de masse. Elle décrit donc Fosco comme

[...] *unquestionably, destined to be repeated to infinitude, as no successful work can apparently exist in this imitative age without creating a shoal of copyists; and with every fresh imitation the picture will take more and more objectionable shades. The violent stimulant of series publication – of weekly publication, with its necessity for frequent and rapid recurrence of piquant situation and startling incident – is the thing of all others most likely to develop the germ, and bring it to full and darker bearing* ²⁸.

²² P. Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, 3e série, vol.22, 1971, p. 106.

²³ L. J. Kooistra, *Poetry, Pictures, and Popular Publishing : The Illustrated Gift Book and Victorian Visual Culture 1855-1875*, Athens, Ohio UP, 2011, p. 240.

²⁴ W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

²⁵ Anonyme, [Review], dans W. Collins, *The Woman in White*, eds. M.K. Bachman and D.R. Cox., Peterborough, Broadview, 2006, p. 629.

²⁶ M. Oliphant, dans W. Collins, *The Woman in White*, *Ibid.*, p. 640.

²⁷ E. Yates, dans W. Collins, *The Woman in White*, *Ibid.*, p. 648.

²⁸ M. Oliphant, dans W. Collins, *The Woman in White*, *Ibid.*, p. 642.

Ainsi, *The Woman in White* dépend de doubles et de répétitions tant au niveau du récit (personnages doublés, images répétées, contrefaçon) que du style (question répétées, anaphore, anadiplose, épanalepse, épistrophe et homiologie). Le dénouement du roman, qui insiste sur l'unicité de Laura et sur la « vraie » identité de Percival, tente de consolider la valeur de l'original. Mais l'insistance du texte sur le double et sur la répétition thématise aussi, par mégarde, les plaintes des critiques qui souligne le caractère inséparable du feuilleton et des techniques de reproduction mécanique. Pour ces critiques, la reproductibilité ou la répétition font partie intégrante du genre : Fosco n'est pas unique, mais infiniment reproductible ; la femme en blanc engendre des copies ; et le roman incite à des parodies, des adaptations sur scène, et la vente de produits commerciaux. La femme en blanc apparaît donc comme un symbole fondamental dans les années 1860 de l'ère durant laquelle la reproduction en masse de l'imprimé devient possible et durant laquelle un lectorat de masse donne à la fiction sensationnelle une dimension commerciale. Elle représente le spectre qui hante l'œuvre d'art de cette période : la figure de la répétition ébranle cette pensée que la valeur esthétique n'est présente que dans l'image unique et non-répétée.