



HAL
open science

“ LA CHEVELURE DES FEMMES ARTHURIENNES DANS LA PEINTURE DES PRERAPHAELITES ”

Virginie Thomas

► **To cite this version:**

Virginie Thomas. “ LA CHEVELURE DES FEMMES ARTHURIENNES DANS LA PEINTURE
DES PRERAPHAELITES ”. Université de Savoie. Le lien, la rupture, pp.77-86, 2007. hal-04180467

HAL Id: hal-04180467

<https://hal.science/hal-04180467>

Submitted on 12 Aug 2023

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

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

Virginie THOMAS

« LA CHEVELURE DES FEMMES ARTHURIENNES DANS LA PEINTURE DES PRERAPHAELITES »

En septembre 1848, sept jeunes artistes anglais décidèrent de se réunir et de créer la confrérie des préraphaélites (the Pre-Raphaelite Brotherhood). Ces jeunes artistes étaient les suivants : Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, Thomas Woolner, James Collinson, Frederick G. Stephens et William Michael Rossetti. Le but qu'ils s'étaient assigné était de purifier l'art en rejetant les critères prônés par la Royal Academy et en se tournant vers les maîtres du *Quattrocento* (Raphaël notamment comme le nom de leur confrérie l'indique). Ce retour vers des modèles antérieurs d'un point de vue technique s'est également accompagné d'un retour vers des sujets qu'ils qualifiaient de plus authentiques, comme l'histoire, la *Bible* et la littérature nationale, ce qui explique leur intérêt pour les légendes arthuriennes.

Cependant, l'enthousiasme de cette première confrérie s'est vite essoufflé. Ainsi, en 1857 une deuxième génération de préraphaélites a vu le jour et s'est organisée toujours autour de la figure dominante de D.G. Rossetti avec cette fois-ci comme nouveaux collaborateurs Edward Burne-Jones, William Morris, Arthur Hughes, J. Hungerford Pollen, Valentine Prinsep et Rodham Spencer Stanhope. Même si de nouveaux visages ont remplacé les anciens, ils ont conservé les mêmes convictions techniques et thématiques. Par conséquent, la littérature arthurienne a continué sa résurrection dans le domaine pictural et de nombreux autres artistes du XIX^e siècle ont choisi de se pencher sur ce sujet très en vogue à l'époque étant donné sa prodigieuse résurrection dans le domaine littéraire sous la plume de poètes emblématiques tels Alfred Lord Tennyson, Algernon Charles Swinburne, William Morris et Matthew Arnold. Enfin, notons que de nombreux peintres de l'époque se sont rapprochés des préraphaélites au niveau thématique mais également technique sans pour autant devenir membres de la confrérie. Nous conserverons néanmoins par commodité le terme de préraphaélites pour désigner les membres des deux confréries et les peintres qui les ont imités.

Ce qui ressort néanmoins de façon remarquable que ce soit avec la première ou la seconde confrérie est la place accordée à la représentation des femmes, et en ce qui nous concerne des femmes arthuriennes, mais également à la représentation de leur chevelure qui ne manque pas d'attirer l'œil du spectateur.

Nous verrons donc tout d'abord dans quelle mesure la chevelure des femmes arthuriennes peut être rapprochée de l'archétype du lien. Puis nous verrons qu'elle est le symbole d'une féminité menaçante. Enfin, nous confronterons peinture et société victorienne afin de mettre en relief la

rupture entre la représentation de la femme arthurienne dans l'art et le modèle de vertu imposé aux femmes de l'époque.

La chevelure comme lien

Les préraphaélites ont été véritablement inspirés par la représentation des femmes belles, mystérieuses et sensuelles qui hantent les légendes arthuriennes. Ce qui est le plus remarquable est que ces femmes à la sensualité débordante peuvent incarner des rôles d'*anima* négatives telles des sorcières ou des femmes tentatrices aux mœurs légères mais aussi des rôles de femmes sanctifiées telle la porteuse du Graal qui apparaît chez Rossetti dans un tableau intitulé *The Holy Grail*. Certes, la chevelure de cette femme n'est pas ce qui surprend le plus au premier regard mais elle constitue un attribut important de cette porteuse aux lèvres purpurines et aux pommettes délicatement rougies. Ainsi, la couleur des pommettes, des lèvres, de la chevelure mais également de la tunique permet de décliner les nuances d'un rouge qui n'est pas sans rappeler la passion, que ce soit celle du Christ et qui est directement évoquée par le Graal, ou le désir qu'elle peut susciter chez le spectateur. De même, rappelons que la colombe qui trône au-dessus de sa tête est le symbole du Saint Esprit mais il fut un temps où il était également le symbole de Vénus.

Les femmes arthuriennes dans les toiles des préraphaélites sont donc des femmes sensuelles qu'elles soient anges ou démons et leur chevelure constitue un élément primordial de leur féminité. Cependant, cette chevelure apparaît de façon inquiétante tels des liens, des tentacules qui menacent ou capturent les héros masculins.

« La Belle Dame Sans Merci » est le titre d'un poème de John Keats, poète romantique, qui a énormément inspiré les peintres préraphaélites. Cette histoire ne met pas en scène de personnages arthuriens à proprement parler, il s'agit simplement d'un chevalier pris au piège par une magnifique jeune femme rencontrée dans les bois et dont il tombe éperdument amoureux, ce qui lui ôte tout pouvoir d'agir. Même si ce personnage n'est pas arthurien, nous avons choisi de l'inclure dans notre corpus car la présence du chevalier et le pouvoir ensorceleur de ce personnage la rend proche d'autres femmes arthuriennes cette fois-ci, telles Morgane ou Viviane, par exemple.

William Waterhouse a représenté le pouvoir ensorceleur de la Belle Dame Sans Merci dans son tableau éponyme de façon originale. En effet, ce pouvoir est traduit par la force de pénétration du regard de la Dame qui s'oppose au regard du chevalier effacé dans l'obscurité de son visage. Mais surtout le pouvoir dévastateur de cette femme est traduit par l'utilisation de sa chevelure comme d'un lien, d'un filet qui lui permet de prendre au piège le chevalier. Ce dernier semble doucement ployer pour finalement se noyer dans l'obscurité de ce monde végétal avec lequel la Belle Dame ne fait qu'un.

Plus étroitement lié au thème des légendes arthuriennes, le tableau de William Holman Hunt intitulé *The Lady of Shalott* est absolument incontournable en ce qui concerne la représentation de la

chevelure. Dans ce tableau, la Dame d'Escalot, personnage réélaboré au XIX^e siècle par Alfred Tennyson, a regardé à travers la fenêtre qui lui est interdite brisant ainsi le vœu qu'elle avait fait de ne jamais regarder le monde autrement qu'à travers le reflet de son miroir. Par conséquent, la malédiction se déchaîne et ce moment de tension intense est traduit par cette chevelure au mouvement aérien qui semble envahir progressivement la toile.

Dans ce tableau riche en symboles, la chevelure comme lien trouve un écho dans les fils de la toile que tisse la Dame et qui occupe presque toute la partie inférieure du tableau. Ainsi, ce personnage s'apparente à la figure mythologique d'Arachné, tisseuse hors pair. Mais il est à noter que la Dame d'Escalot n'est pas le seul personnage arthurien à évoquer la figure d'Arachné. En effet, Frederick Sandys a également choisi de représenter Morgane comme une tisseuse. Ainsi, dans le fond du tableau intitulé *Morgan Le Fay : Queen of Avalon*, nous distinguons un imposant métier à tisser alors que Morgane se trouve devant le résultat de son travail c'est-à-dire le manteau empoisonné qu'elle destine à Arthur. Une fois de plus, le personnage est représenté avec une chevelure qui semble se confondre avec le métier à tisser. D'autre part, le caractère maléfique de cette tisseuse est souligné par la présence de signes cabalistiques sur sa robe et par la peau de léopard dont elle est vêtue et qui suggère son animalité.

Revenons toutefois à La Dame d'Escalot telle qu'elle apparaît dans le tableau de Hunt. Ici la tisseuse est dans une posture de faiblesse. En effet, la Dame se trouve prise au piège de sa toile dont les multiples fils constituent tout autant de liens qui semblent prêts à l'enserrer. L'emprisonnement du personnage est d'ailleurs renforcé par les formes circulaires qui dominent le tableau : le miroir, les tableaux sur les murs et enfin la tapisserie.

Une autre représentation de la Dame d'Escalot par John Waterhouse permet également de souligner les échos entre la chevelure et d'autres représentations de liens. Ainsi, le peintre a choisi comme Hunt de se pencher sur le moment fatidique lorsque la Dame se détourne du miroir pour regarder directement à travers la fenêtre Lancelot dont on aperçoit le reflet dans le fond de la toile. La tisseuse à la lourde chevelure se trouve une nouvelle fois représentée aux prises avec des liens. Tout d'abord, sa tapisserie est visible au fond de la toile mais est également évoquée par la navette qu'elle tient à la main et par les pelotes qui jonchent le sol à ses pieds ou qu'elle conserve dans sa robe. Enfin et surtout, sa progression semble être entravée par les liens qui ensèrent ses jambes et tentent de l'empêcher d'aller contempler Lancelot.

La chevelure de nombre de femmes arthuriennes évoque donc des liens, des tentacules qui visent à prendre au piège les hommes qui les approchent. Néanmoins, dans le cas de la Dame d'Escalot, cette tisseuse est elle-même prise au piège de sa toile. À présent nous allons voir que la chevelure de ces femmes sensuelles sert en fait à symboliser leur désir.

Une femme portant de longs cheveux est la représentation traditionnelle de Marie Madeleine, la grande pécheresse, celle qui fut prostituée avant d'être le premier témoin de la Résurrection de Jésus Christ. Chevelure et péché sont donc étroitement associés dans la peinture. Dès lors, la représentation de la chevelure de la Dame d'Escalot tend à symboliser l'éveil de la jeune fille aux pulsions sexuelles. En effet, cette dernière avait fait vœu de vivre seule dans une tour à l'abri de tout contact préservant ainsi sa pureté. Mais elle ne peut résister finalement à l'appel de son désir. Ainsi, John Waterhouse a peint trois tableaux qui représentent différents moments de cette tragédie. « *I am Half-Sick of Shadows* » *said the Lady of Shalott* met en scène la Dame avant qu'elle n'ait regardé par la fenêtre, avant d'avoir été tentée par Lancelot. Toutefois, c'est une femme à la pose lascive qui est représentée. Sa sensualité latente est renforcée par la couleur rouge de sa robe, couleur de la passion amoureuse. Néanmoins, il est intéressant de noter que sa chevelure est contenue entre ses bras telles ses pulsions sexuelles.

Dans *Lady of Shalott Looking at Lancelot*, le désir qui gagne progressivement du terrain est discrètement suggéré par la teinte rosée qui envahit la robe blanche de la jeune fille. Cependant, ce désir reste au stade naissant dans ce moment juste avant le déchaînement de la malédiction.

Par contre, dans *Lady of Shalott on Boat*, cette scène représente la malédiction en pleine réalisation. Ici, la Dame a pleinement succombé à son désir et ses cheveux dénoués affichent ostensiblement sa sensualité débridée. C'est sur une barque que la Dame s'apprête à faire son dernier voyage navigant sur le fleuve du royaume de Camelot transformé en fleuve du Léthé afin de subir la mort comme juste rétribution de son désir.

Dès lors, il n'est pas étonnant que les rares personnages vertueux des légendes arthuriennes telle Elaine d'Astolat, personnage qui apparaît chez Thomas Malory et remis à l'honneur par Tennyson, ait les cheveux nattés. Ce personnage qui incarne la pureté du sentiment amoureux dans la relation qui l'unit à Lancelot est ainsi représenté par Frampton portant sa chevelure embrigadée par des tresses comme sa sensualité. De plus, c'est un être pâle, désincarné qui nous est offert en modèle de vertu.

Nous avons donc pu voir que de multiples éléments picturaux nous permettent de mettre en parallèle l'archétype du lien et la chevelure qui dans les tableaux des préraphaélites devient l'illustration du désir de ces femmes et le symbole d'une féminité menaçante.

La chevelure ou le symbole d'une féminité menaçante

La chevelure apparaît comme une arme dont les femmes arthuriennes font usage contre les hommes qu'elles rencontrent. Dans les tableaux de Waterhouse et de Hunt les cheveux de ces femmes se déploient tels des tentacules ou telle la toile d'une araignée. Or, ces comparaisons associent la chevelure à des images négatives qui évoquent les propos suivants de Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* à propos de « l'aspect premier du lien et du

symbolisme de première instance. Ce symbolisme est purement négatif : le lien c'est la puissance magique et néfaste de l'araignée, de la pieuvre et aussi de la femme fatale et magicienne »¹. Il est intéressant de remarquer que l'ensemble des attributs qui accompagnent les femmes arthuriennes que nous avons décrites, et tout particulièrement la Dame d'Escalot qui les regroupent tous, peuvent se résumer à la chevelure, la toile, le miroir et l'eau. Nous avons déjà mentionné précédemment la dimension symbolique négative qui accompagne les cheveux et les fils de la toile. En ce qui concerne le miroir, nous pouvons reprendre la remarque suivante de Gilbert Durand : « La chevelure est liée au miroir dans toute l'iconographie des « toilettes » de déesses ou de simples mortelles. Le miroir chez de nombreux peintres est élément liquide et inquiétant »². En d'autres termes, le miroir peut être apparenté à de l'eau figée. Or, l'élément aquatique est dans les tableaux qui nous intéressent omniprésent : la Dame d'Escalot fait un voyage sur l'eau jusqu'à Camelot juste avant de mourir, Morgane est, comme le souligne Gilbert Durand d'un point de vue étymologique, « née de la mer »³. Enfin, la position de la Belle Dame Sans Merci dans le tableau de Waterhouse par exemple n'est pas sans rappeler celle d'une sirène.

L'eau est donc un élément important de l'univers symbolique des femmes arthuriennes. Or, le complexe d'Ophélie de Gaston Bachelard permet d'établir un lien étroit entre chevelure et eau. Ainsi, dit-il dans *L'Eau et les rêves* : « il apparaît bien clairement que ce n'est pas la forme de la chevelure qui fait penser à l'eau courante, c'est son mouvement. La chevelure peut être celle d'un ange du ciel : dès qu'elle *ondule*, elle amène naturellement son image aquatique »⁴. D'ailleurs, remarquons que certaines représentations de la Dame d'Escalot ne sont pas sans rappeler celle d'Ophélie dont la chevelure s'unit aux flots comme dans la toile éponyme de John Everett Millais. Dans un tableau du même artiste intitulé *The Lady of Shalott*, l'artiste a choisi de laisser flotter la chevelure du personnage dans l'eau ne formant plus qu'un seul élément. Ce lien est d'ailleurs renforcé par le décor végétal qui s'unit au décor aquatique et qui rappelle la phrase suivante de Bachelard : « Au bord des eaux, tout est chevelure »⁵.

Chevelure et eau sont donc liées dans la mesure où elles permettent toutes deux d'évoquer la féminité dans ce qu'elle a de plus mystérieux et de plus menaçant et comme le souligne Bachelard : « L'image synthétique de l'eau, de la femme et de la mort ne peut pas se disperser »⁶.

Ainsi, un certain nombre d'attributs associés à des femmes arthuriennes semble se faire écho et finalement symboliser une seule et même réalité : la féminité. Les propos suivants de Durand permettent une fois de plus d'associer étroitement chevelure, lien, eau et féminité : « On voit que le

¹. Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, 107.

². *Ibid*, 98.

³ *Ibid*, 242.

⁴. Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, 117.

⁵. *Ibid*, 117.

⁶. *Ibid*, 117.

même isomorphisme court à travers les symboles de Scylla, des sirènes, de l'araignée ou de la pieuvre. Et le symbolisme de la chevelure semble venir renforcer l'image de la féminité fatale et thériomorphe. La chevelure n'est pas reliée à l'eau parce que féminine, mais bien féminisée parce que hiéroglyphe de l'eau, eau dont le support physiologique est le sang menstruel »⁷.

La chevelure, la toile, le miroir et l'eau témoignent donc d'un sentiment d'inquiétude face à la femme et au pouvoir destructeur qui lui est associé. En cela les femmes arthuriennes illustrent le concept freudien de la femme castratrice.

Dans un tableau d'Edward Burne-Jones intitulé *The Beguiling of Merlin*, Nimüe/Viviane est représentée en train d'emprisonner Merlin dans un buisson d'aubépines dans la forêt de Brocéliande qui semble progressivement l'engouffrer. Le pouvoir de cette femme est suggéré par sa position debout alors que Merlin se tient couché dans une position léthargique les mains pendant le long de son corps, le visage pâle et son regard à peine levé vers Nimüe. À l'opposé, Nimüe paraît l'écraser du poids de son regard. Merlin sort vaincu de ce combat dont l'enjeu est le savoir magique symbolisé par le livre qu'elle tient dans ses mains. L'arme utilisée par cette femme pour parvenir à ses fins fut sa sensualité, sa féminité rendue perceptible à travers le voile de son vêtement qui laisse entrevoir les courbes de son corps. Ce qui est le plus remarquable cependant est le fait que sa longue chevelure soit couronnée de serpents. En cela, bien évidemment, Nimüe se rapproche de la figure de Méduse et évoque le complexe de castration. Ainsi, comme le souligne Freud : « La vue de la tête de Méduse rend rigide d'effroi, change le spectateur en pierre. Même origine tirée du complexe de castration et même changement d'affect. Car devenir rigide signifie érection, donc, dans la situation originelle, consolation apportée au spectateur. Il a encore un pénis, il s'en assure en devenant lui-même rigide. »⁸ Cette rigidité est d'ailleurs illustrée par celle de Merlin qui, comme pétrifié, perd toute capacité d'agir.

Les femmes arthuriennes dont nous avons étudié les représentations apparaissent donc comme des êtres menaçants dont les attributs renvoient au mystère de leur féminité et à son pouvoir castrateur. Telle est la représentation que les préraphaélites semblent avoir adopté majoritairement en ce qui concerne les femmes arthuriennes. Néanmoins, il est important de se rappeler que ces artistes étaient également des hommes inscrits dans une société digne d'intérêt : la société victorienne. Or, à présent nous allons voir que la relation entre la femme et le terme de lien trouve un tout autre écho dans la société que dans la peinture de l'époque.

La femme dans la société victorienne

La représentation dans la peinture préraphaélite de femmes à la beauté sensuelle s'inscrit en complète rupture avec l'identité « accordée » aux femmes dans la société victorienne. En effet, la

⁷. DURAND, *Les Structures anthropologiques ...*, op.cit., 105.

⁸. Sigmund FREUD, « La Tête de Méduse » dans *Résultats, idées, problèmes II, 1921-1938*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, 49.

sensualité est bannie pour une femme respectable c'est-à-dire mariée ; elle est réservée aux femmes de peu de vertu, autrement dit aux prostituées. Les femmes victoriennes sont liées, enchaînées à un mari et à un modèle de femme vertueuse à laquelle le désir est interdit. Nous passons donc du lien illustré par la chevelure qui emprisonne l'homme dans la peinture au lien du mariage qui emprisonne la femme dans la société. En d'autres termes une rupture s'instaure entre le lien féminin comme tentacules menaçants dans la peinture au lien comme joug sécurisant pour l'homme dans la société.

La femme victorienne en tant qu'épouse et mère se doit d'incarner une sorte de rocher auquel les hommes peuvent se raccrocher emportés par les flots tumultueux du matérialisme, du darwinisme et du désir. La femme victorienne est cet « ange de la maison » pour reprendre l'expression de Coventry Patmore et la sensualité est bannie de cet enclos. Comme le montre Duncan Crow dans *The Victorian Woman* en citant John Ruskin « She was the guardian angel of respectability. In John Ruskin's phrase she was the queen in a 'walled garden', who must refine man's baser instincts by giving an all-encompassing desexualized womb into which he could retreat - 'home is always around her »⁹.

L'emploi du terme « desexualized » illustre la dichotomie qui a été instaurée entre l'épouse « désexuée » sous le joug masculin et les prostituées associées au désir. Ainsi, « The prostitute was the enemy of sexual purity. She was also in many ways its product. For Victorians sexual fears and sexual idealism were often counter-productive in effect, creating both a supply of potential customers for the prostitute and also a situation in which she was paradoxically not only the enemy, but the ally, of the purity ideal. »¹⁰

Les hommes dans la société victorienne espèrent faire taire le désir que peut susciter une femme en le réduisant au monde condamné et secret de la prostitution. À l'opposé, dans la peinture, c'est ce désir même qui vient à occuper la première place dans la représentation de femmes arthuriennes en tant que femmes désirables et ouvertement désirées. Nous allons donc pour finir nous interroger sur le rôle joué par l'art victorien face au pouvoir du désir.

Deux possibilités s'offrent à nous afin d'envisager le rôle de la représentation de la sensualité féminine dans la peinture victorienne. Tout d'abord, la peinture peut avoir joué un rôle didactique. En effet, elle a pu servir à montrer aux hommes victoriens à quels dangers conduit la chair. Des chevaliers robustes ou même Merlin, réputé pour sa grande sagesse, ont été anéantis par une simple femme. La méfiance est donc de mise dans les rapports avec des femmes sensuelles et désirables car elles sont capables de conduire un homme respectable à sa perte. Ce message se présente en

⁹. Duncan CROW, *The Victorian Woman*, Londres, George Allen and Unwin Ltd, 1971, 52.

¹⁰. Eric TRUDGILL, *Madonnas and Magdalens. The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*, Londres, William Heinemann Ltd, 1976, 119.

parfaite adéquation avec la moralité victorienne qui sépare les femmes en deux catégories : les madones à épouser et les Marie Madeleine à rejeter.

Cependant, une autre interprétation peut être considérée si nous envisageons les tableaux des préraphaélites comme l'un des rares espaces qui étaient laissés aux artistes mais aussi aux spectateurs pour affronter leurs fantasmes et purger leur désir. Lacan parle dans *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* d'« appétit de l'œil ». Ce terme nous invite à établir un lien avec l'appétit sexuel que pouvaient ressentir des hommes condamnés à partager la couche de femmes insipides et frigides. Dès lors, peut-être cette peinture est-elle apparue comme un moyen de soulager, d'apaiser et de reconforter à la fois artistes et spectateurs. Laissons la parole à Lacan sur ce sujet pour terminer :

D'une façon vague et précise à la fois, et qui ne concerne que les succès de l'œuvre, Freud formule que, si une création du désir, pure au niveau du peintre, prend valeur commerciale - gratification qu'on peut tout de même qualifier de secondaire - c'est que son effet a quelque chose de profitable pour la société, pour ce qui, de la société, tombe sous son coup. Restons encore dans le vague pour dire que l'œuvre, ça les apaise, les gens, ça les reconforte, en leur montrant qu'il peut y avoir quelques-uns qui vivent de l'exploitation de leur désir. Mais pour que ça les satisfasse tellement, il faut bien qu'il y ait aussi cette autre incidence, que leur désir, à eux, de contempler y trouve quelque apaisement.¹¹

Pour conclure nous pouvons donc dire que la représentation de la chevelure de la femme arthurienne dans la peinture préraphaélite ne prend tout son sens que dans une mise en perspective symbolique mais également historique. En effet, art et société à l'époque victorienne se trouvent en opposition et non en rupture dans la mesure où la peinture peut être perçue comme un instrument de soulagement au mal être de l'homme. Le lien apparaît donc sous de multiples aspects : comme arme menaçante de la féminité dans la peinture, comme joug social dans le mariage et enfin comme mise en relation nécessaire entre l'art et la société qui le produit.

Bibliographie

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

CROW Duncan, *The Victorian Woman*, Londres, George Allen and Unwin Ltd, 1971.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

FREUD Sigmund, « La Tête de Méduse » dans *Résultats, idées, problèmes II, 1921-1938*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, 1941, 1948, 1950, 1952, 1985.

LACAN Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

¹¹. Jacques LACAN, *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1973, 102.

MANCOFF Debra N, *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York, Garland Publishing, 1990.

TRUGDILL Eric, *Madonnas and Magdalens. The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*, Londres, William Heinemann Ltd, 1976.