



HAL
open science

LA FEMME FATALE DANS L'OEUVRE DE FREDERICK AUGUSTUS SANDYS (1829-1904) : LE REFLET DE MEDUSE

Virginie Thomas

► **To cite this version:**

Virginie Thomas. LA FEMME FATALE DANS L'OEUVRE DE FREDERICK AUGUSTUS SANDYS (1829-1904) : LE REFLET DE MEDUSE. Cyril Devès. La Femme Fatale: de ses origines à ses métamorphoses plastiques, littéraires et médiatiques, Centre de recherche et d'histoire inter-médias de l'École Émile Cohl, pp.148-156, 2020. hal-04183381

HAL Id: hal-04183381

<https://hal.science/hal-04183381>

Submitted on 19 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.

LA FEMME FATALE DANS L'ŒUVRE DE FREDERICK AUGUSTUS SANDYS (1829-1904) : le reflet de Méduse

Virginie Thomas CPGE Champollion

La femme fatale dans la société victorienne fut incarnée par la maîtresse entretenue ou la prostituée qui, toutes deux, constituaient une menace pour la stabilité de la cellule familiale placée sous la coupe protectrice et chaste de l'« ange du foyer », pour reprendre le titre du célèbre poème de l'époque écrit par Coventry Patmore *The Angel in the House* (1854-1862). Cette vision taxinomique et antithétique divisait la féminité en deux catégories « *the true and the false* », comme en témoigne le premier titre donné au cycle de poèmes arthuriens qui allait devenir par la suite *Idylls of the King* (1859-1885) sous la plume du poète lauréat Alfred Tennyson. Dans cette œuvre, « *the true* » est l'épouse fidèle, la figure tutélaire matriarcale, telle la Dame du lac, alors que « *the false* » est l'épouse infidèle, la séductrice, en d'autres termes la femme fatale. Cette vision binaire de la femme dans son identité sociale ou littéraire se retrouve, bien évidemment, dans sa représentation picturale de l'époque, et tout particulièrement dans l'œuvre des préraphaélites. La Confrérie préraphaélite vit le jour en septembre 1848 grâce à sept jeunes artistes anglais qui décidèrent d'unir leurs talents : 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 le classicisme prôné par la Royal Academy, et en se tournant vers les maîtres du Quattrocento. Ce retour vers des modèles antérieurs visait à reconquérir une perfection technique qui reposait sur la vivacité des couleurs obtenue en peignant sur un fond de peinture blanche fraîche, et la minutie des détails toujours réalisés d'après nature. Le réalisme extrême qu'ils prônaient se mêla, paradoxalement, à une très forte présence du symbolisme dans leurs toiles dont les sujets étaient extraits, pour la plupart, de la littérature nationale, d'où leur intérêt, par exemple, pour les légendes arthuriennes. Peu osèrent représenter la femme fatale dans sa dimension sociale, c'est-à-dire sous les traits de la maîtresse ou de la prostituée. Les rares toiles préraphaélites que l'on peut trouver sur ce sujet sont *The Awakening of Conscience*¹ de William Holman Hunt et *Found*² de Dante Gabriel Rossetti. En revanche, les représentations mythologiques, sublimées de femmes fatales sont légion, les toiles des préraphaélites étant peuplées de sirènes, de sorcières, de belles dames sans merci en tout genre.

De nombreux peintres s'inspirèrent de la Confrérie préraphaélite, même s'ils n'en devinrent pas membres officiellement : parmi eux figure Frederick Augustus Sandys, dont la peinture fut très clairement influencée par celle de Dante Gabriel Rossetti qui l'accusa de plagiat de ses idées de composition, même si l'œuvre de Sandys ne connut pas le même succès, ni la même postérité que son maître malgré sa supériorité technique. Frederick Sandys naquit en 1829 à Norwich. Son père lui enseigna ses premiers rudiments en peinture, car il était lui-même portraitiste, puis il fit ses armes à la Norwich School of Design. Dans les années 1850, Sandys décida de partir pour Londres. En mai 1857, il exposa une toile intitulée *The Nightmare*³ qui était une parodie d'un tableau réalisé par John Everett Millais, membre de la Confrérie préraphaélite. Cette œuvre qui caricaturait les préraphaélites attira leur attention et ils acceptèrent Sandys comme membre associé au début des années 1860. En 1868, une de ses toiles, *Medea*⁴ fut rejetée par la Royal Academy car elle fut jugée beaucoup trop choquante pour les mœurs victoriennes. Sandys fut particulièrement affecté par ce

1 William Holman Hunt, *The Awakening of Conscience*, 1853, huile sur toile, 76,2 × 55,9 cm, Londres, Tate Gallery, inv. T02075.

2 Dante Gabriel Rossetti, *Found*, 1865-1869, huile sur toile, 75 × 88 cm, Wilmington, Delaware Art Museum.

3 Frederick Augustus Sandys, *The Nightmare*, 1857, zincotype sur papier, 34 × 48,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 22.19. 149

4 Frederick Augustus Sandys, *Medea*, 1866-1868, huile sur toile, 46 × 61 cm, Birmingham, Museum and Art Gallery, inv. 1925P105.

refus et décida d'abandonner la peinture à l'huile et de se consacrer exclusivement au dessin à la craie. Malgré son rejet par la Royal Academy, il demeura un artiste reconnu par ses pairs jusque dans les années 1880, période à laquelle sa production artistique commença à décliner, ses œuvres devenant moins nombreuses mais aussi d'une qualité inférieure. Il mourut le 25 juin 1904, presque oublié par la critique. Ce fut seulement à la fin du XXe siècle que ses œuvres furent redécouvertes et célébrées à nouveau, tout particulièrement ses dessins à la craie, technique dans laquelle il excella et qui avait fait sa gloire auprès de ses mécènes.

L'œuvre de Sandys se caractérise par cette dualité entre sa pratique de la peinture à l'huile et le dessin, et également dans la mesure où sa production se divise essentiellement en deux catégories, les portraits de mécènes visant à célébrer l'harmonie familiale et donc, par conséquent, l'aura de l'ange du foyer, et ses représentations de femmes, pour la plupart fatales, issues de la mythologie, de l'histoire et de la littérature nationale. Les représentations de ses mécènes ou de leur famille, qu'il s'agisse des épouses ou des enfants, visaient à mettre en avant la respectabilité des hommes, l'innocence des enfants ou la docilité des femmes-fleurs qu'il créa. Prenons l'exemple du portrait de *Muriel Alice Sandys*⁵, épouse de Hugh Sandys, le seul fils parmi les nombreux enfants de Frederick Sandys ayant survécu. Ce portrait de Muriel Alice Sandys, selon toute vraisemblance, fut réalisé comme cadeau à l'occasion de leur mariage. La pureté de la jeune femme est suggérée par la blancheur immaculée de son châle éthéré et par la teinte bleutée de sa robe, mais également des pendants qu'elle porte. Le bleu est, bien évidemment, la couleur mariale par excellence, et ce lien archétypal est renforcé par la présence d'iris bleus à l'arrièreplan. Ainsi, pour citer Lucia Impelluso, l'iris est « communément considéré comme une des fleurs de la Vierge Marie, et il remplace parfois le lys dans les représentations de l'Annonciation, spécialement chez les artistes des Pays-Bas [...]. En raison de la forme particulière de ses feuilles, l'iris peut aussi évoquer la douleur éprouvée par la Vierge Marie lors de la mort de son fils sur la croix et souvent comparée à une épée qui transperce le cœur⁶ ». En cela, le portrait de Sandys évoque de nombreuses représentations de la Vierge avec des iris à l'arrière-plan telle *La Vierge Marie à l'Enfant avec quatre anges*⁷ de Gérard David.

Les femmes-fleurs de Sandys sont bien loin de la pseudo-artificialité de celles qui peuplent l'art décadent ; au contraire elles visent à suggérer la fragrance d'une nature et d'une beauté domptées à l'image également du portrait de Julia Caldwell⁸. Ainsi, la demoiselle âgée à l'époque de seize ou de dix-sept ans, et fille d'un couple de riches Américains en séjour en Angleterre, est représentée vêtue pour aller au bal ou pour être présentée à la cour arborant une rose à son bustier à laquelle fait écho un rosier en boutons sur sa gauche, symbole de sa jeunesse en fleur. À l'arrière-plan, Sandys ajouta un paravent doré sur lequel est dessinée une grue prenant son envol, telle Julia Caldwell sur le point d'entrer dans le monde de la maturité par le biais d'une quête matrimoniale. Le décor à l'arrière-plan est surtout dominé par la représentation d'un énorme buisson de myrte qui était traditionnellement associé à Vénus et qui est devenu le symbole de la fécondité. Mais le symbolisme du myrte a évolué, notamment à la Renaissance, pour devenir en raison de son feuillage persistant toujours vert le symbole de la fidélité et de l'amour éternel, « c'est à ce titre qu'il figure dans des allégories matrimoniales. En raison de la délicatesse et de la couleur blanche de ses fleurs, le myrte est associé à la Vierge Marie, et il symbolise en particulier sa pureté et son humilité⁹ ». Cette pureté trouve, bien évidemment, un écho dans la blancheur immaculée de sa robe de soie, de ses gants, de sa peau laiteuse et de l'éventail en nacre qu'elle tient à la main et qui est censé symboliser les vertus maternelles par son aspect laiteux. Ce portrait de Julia Caldwell fut reçu

5 Frederick Augustus Sandys, *Muriel Alice Sandys*, 1903, dessin à la craie de couleur, 57 × 44,5 cm, collection privée.

6 Impelluso, *La Nature et ses symboles*, Paris, éditions Hazan, 2004, p. 96.

7 Gérard David, *Vierge à l'Enfant avec quatre anges*, 1505, huile sur bois, 63,2 × 39,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1977.1.1

8 Frederick Augustus Sandys, *Julia Smith Caldwell*, 1889, huile sur toile, 112 × 75 cm, collection privée.

9 Lucia Impelluso, *La Nature et ses symboles*, op. cit., p. 55.

de façon très distanciée par la critique car, pour la fin du XIXe siècle, ce type de représentation était déjà démodé figeant le modèle dans une pose de poupée.

Ces deux toiles donnent un aperçu de l'approche de Sandys dans sa représentation de la féminité telle qu'elle pouvait lui être inspirée par ses proches ou bien commanditée par ses mécènes et qui correspondait, par conséquent, à son activité « nourricière ». Néanmoins, un autre pan de son art et de son inspiration est lié à la représentation de femmes fatales par le biais de la mise en scène de séductrices mythologiques. La toute première huile sur toile que Sandys consacra à ce type de personnage dans sa carrière est intitulée *Queen Eleanor*¹⁰. Elle met en scène la vengeance de la reine Aliénor d'Aquitaine sur Rosamonde Clifford, maîtresse d'Henri II d'Angleterre. La source d'inspiration provient de « Fair Rosamond », une ballade écrite par Thomas Percy dans *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) et qui raconte que Rosamonde vivait dans un lieu retiré où le roi pouvait lui rendre visite à sa guise. Ce repaire était situé au cœur d'un labyrinthe dont seul le roi connaissait l'accès, mais Aliénor le suivit et utilisa un fil d'Ariane afin de retrouver Rosamonde qu'elle empoisonna. Cette histoire de jalousie meurtrière était très populaire dans le cercle préraphaélite et même plus tard dans la peinture néoclassique britannique de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle ; cependant les artistes choisissaient généralement de mettre à l'honneur non pas la meurtrière mais la victime comme en témoignent les toiles de Dante Gabriel Rossetti de 1861, d'Arthur Hughes de 1854, ou de John William Waterhouse de 1916. Il est intéressant de noter que Sandys lança sa carrière grâce au portrait de cette femme fatale car *Queen Eleanor* fut sa première huile sur toile à être exposée à Londres et à être achetée par James Anderson Rose qui devint l'un de ses mécènes. Contrairement aux portraits de femmes étudiés précédemment, la féminité représentée ici n'est pas statique, la reine Aliénor s'avance hardiment vers le spectateur comme en témoignent ses cheveux qui volent au vent. Elle tient dans chacune de ses mains les instruments de sa vengeance : dans la main gauche une dague assortie du fil rouge qui l'a guidée jusqu'au repaire de Rosamonde. Dans sa main droite, se trouve la coupe qui contient selon toute vraisemblance le poison qui lui permettra d'éliminer sa rivale. La jeunesse et la fraîcheur du personnage tranchent avec sa détermination, et son pouvoir létal est suggéré, en sus des attributs mortifères qu'elle tient, par les symboles celtiques qui ornent sa robe, sa couronne et la coupe inscrivant la reine dans la tradition d'un savoir cabalistique. Mais, surtout, Aliénor présente un froncement de sourcils qui deviendra une caractéristique de ses femmes fatales et qui n'est pas sans évoquer les froncements de sourcil des personnages mis en scène par Le Caravage.

Ce froncement de sourcils annonce celui d'Hélène dans *Helen of Troy*¹¹ de 1867 qui est, sans conteste, celui le plus marqué de ses femmes fatales. Il est associé à une moue boudeuse qui fait d'Hélène une héroïne capricieuse dont la vanité est liée à un pouvoir séducteur suggéré, l'intimité révélée par sa nudité et par l'abondance de sa chevelure défaite. Ce tableau fut beaucoup décrié lors sa première exposition publique pour son manque de structure, notamment liée à l'absence d'ossature au niveau des épaules ; cependant, la représentation de sa chair laiteuse fut célébrée, au même titre que celle de sa chevelure rousse ondulée. Le modèle utilisé pour Hélène fut Mary Emma Jones, une des deux principales maîtresses et muses de Sandys qu'il avait rencontrée en 1862. Mary Emma Jones était une actrice qu'il rencontra lors d'une tournée et qu'il utilisa, notamment, en raison de sa chevelure remarquable. Sandys fit de Mary Emma Jones une de ses incarnations fétiches de la femme fatale dans ses toiles, toutefois elle remplit également le même rôle dans la vie de Sandys. En effet, Sandys épousa Georgiana Creed en 1853 mais, quelques années plus tard, il succomba au charme fatal de Mary Emma Jones avec laquelle il vécut maritalement, sans avoir divorcé de sa première épouse, et avec laquelle il eut dix enfants. Le dessin à l'encre intitulé *Helen and Cassandra*¹² met aussi en scène Hélène sous les traits de Mary Emma Jones et

10 Frederick Augustus Sandys, *Queen Eleanor*, 1858, huile sur toile, 40,6 × 30,5 cm, Cardiff, National Museum of Wales, inv. NMW A 185.

11 Frederick Augustus Sandys, *Helen of Troy*, 1867, huile sur toile, 38,4 × 30,5 cm, Liverpool, Walker Art Gallery, inv. 2633.

12 Frederick Augustus Sandys, *Helen and Cassandra*, 1866, dessin à l'encre, 17,5 × 12,4 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. E.1388-1910.

l'associe encore plus clairement à la figure de la séductrice incapable de contrôler sa sensualité suggérée par ses épaules dénudées, sa pose lascive, mais surtout la mèche de cheveux qu'elle mordille. Ce motif de la mèche de cheveux mordillée, inspirée encore une fois de l'œuvre de Dante Gabriel Rossetti et de la pose d'Elizabeth Siddal dans son aquarelle *The Return of Tibullus to Delia*¹³, se retrouve dans de nombreuses toiles ou dessins de Sandys comme dans *If*¹⁴ ou encore sa série de dessins à la craie intitulée *Proud Maisie*¹⁵ qui inspira l'artiste treize fois de 1864 à 1904. Dans chacune de ces œuvres, il mit en scène sa maîtresse dans une attitude semi-bestiale, mordant à pleines dents une mèche de cheveux. L'obsession de Sandys, mais aussi des peintres préraphaélites, au sujet de la représentation des cheveux féminins dans leurs toiles est représentative d'une époque qui accordait une place prépondérante, presque fétichiste, à cet attribut naturel et à la signification à accorder au soin ou à l'absence de soin qui pouvait lui être prodigué. Ainsi une femme de mauvaise vie était une femme qui négligeait de brosser, de soigner sa chevelure, mais c'était également une femme qui dédaignait de porter ses cheveux savamment domptés en chignon, affichant sur la place publique une chevelure dénouée et soulignant, de la sorte, le rôle catégorisant de la coiffure, comme le remarque Galia Ofek :

I suggest that the cultural production of hair signs which dichotomized, classified and catalogued women, had a similar function in Victorian society. Images in paintings, like in scientific texts and fashion plates, turned women's hair into a signifier, a sign that embodied a system of differentiation between species, genders and types of women. As an important sign in a developing system of classification, women's hair mediated and negotiated the ideological construction of female sexuality, in accordance with Deborah Cherry's observation that "[r]epresentations of women in visual culture... participated in the management of sexuality¹⁶".

Par conséquent, toutes les toiles de Sandys ou des préraphaélites mettant en scène une femme arborant des cheveux dénoués visaient à suggérer soit l'intimité du gynécée ou du boudoir dans laquelle le peintre nous faisait pénétrer, soit la sensualité débordante de l'héroïne représentée. Afin de mieux percevoir l'indécence de cette chevelure libérée, il n'est qu'à faire un rapprochement avec d'autres toiles de Sandys mettant en scène des héroïnes à la chevelure remarquable telle *Danaë in the Brazen Chamber*¹⁷, une gravure de 1866-1867 considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de Sandys, qui montre une héroïne à la sensualité débordante, ou la figure biblique de Marie-Madeleine traditionnellement représentée avec une abondante chevelure et que Sandys représenta également dotée d'une longue toison dans deux de ses toiles de 1859¹⁸ et 1862¹⁹. Dans *On n'y voit rien*, Daniel Arasse souligne combien cette chevelure est connotée sexuellement :

En tout cas, ces cheveux-là, il y en a trop ; c'est un excès de son corps. Ils servent à cacher, d'accord. Ils cachent ce qu'on voit d'habitude, la peau. Mais, en même temps, ils montrent tout ce qui est venu du dedans et s'est répandu au-dehors... ils détournent

13 Dante Gabriel Rossetti, *The Return of Tibullus to Delia*, 1867, aquarelle, 48,6 × 58,7 cm., collection privée.

14 Frederick Augustus Sandys, *If*, 1866, dessin à l'encre sur papier, 13,6 × 18,3 cm, Birmingham, Museums and Art Gallery, inv. 1906P844.

15 Frederick Augustus Sandys, *Proud Maisie*, 1893, dessin à la craie, 38 × 28 cm, collection privée.

16 Galia Ofek, *The Representation of Hair in Victorian Literature and Culture*, Londres et New York, Routledge, 2009, p. 69.

17 Frederick Augustus Sandys, *Danaë in the Brazen Chamber*, gravure, 1888, 18,4 × 12,1 cm, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 55.1354.

18 Frederick Augustus Sandys, *Mary Magdalene*, 1858-1860, huile sur toile, 32,7 × 26 cm, Wilmington, Delaware Art Museum, inv. 1935-31.

19 Frederick Augustus Sandys, *Mary Magdalene*, 1862, huile sur toile, 29,2 × 24,8 cm, Norwich, Norwich Castle and Art Gallery, inv. 1951.235.1210.

l'attention, ils font oublier les poils en montrant d'autres, beaucoup d'autres, beaucoup plus longs. C'est ce que les psys appellent la prise en considération de la figurabilité : quand vous ne pouvez pas vous représenter quelque chose, quand c'est interdit, vous substituez autre chose qui y ressemble, d'une manière ou d'une autre. Voilà tout. Les cheveux de Madeleine, c'est la figurabilité de ses poils... ils font voir son intimité sauvage ou sa sauvagerie intime, c'est pareil. Et comme Madeleine s'adresse à toutes les femmes, vous vous rendez compte, ce sont toutes les femmes qui doivent penser qu'avec leurs toisons, elles sont de vraies sauvages, des mangeuses d'homme, des cannibales. Elles ont intérêt à bien se tenir, c'est moi qui vous le dis, et à se retenir, avec leur toison²⁰.

Dans la toile de Sandys, Helen déploie donc une sexualité clairement identifiable par les spectateurs mais le constat est d'autant plus frappant dans un dessin à la craie réalisé entre 1869 et 1872²¹. Le visage de l'héroïne est flou, à l'état inachevé, vraisemblablement en raison d'une dispute avec Dante Gabriel Rossetti qui l'accusait de plagier ses œuvres. Mais, ce qui est remarquable ici est que la chevelure envahit quasiment tout l'espace de la toile et recouvre complètement le corps d'Helen dont la nudité cachée semble finalement être bien plus révélée par cette toison que dans l'huile sur toile étudiée précédemment. Les langues de feu qui couronnent sa tête symbolisent à la fois le feu du désir qui est censé habiter cet être foncièrement charnel et sexuel, mais également celui du peintre ou du spectateur ainsi projeté sur la toile.

D'autres représentations de femmes fatales permettent de lier les deux attributs soulignés précédemment, le froncement de sourcil à la Caravage et l'abondante chevelure, grâce à la mise en scène de l'autre maîtresse de Sandys, la gitane Keomi originaire de Norwich avec laquelle il entretint une liaison pendant cinq ans à partir de 1860 et qu'il fit poser pour plusieurs incarnations de femmes fatales telles *Judith*²², *Morgan Le Fay*²³, *Vivien*²⁴, mais surtout *Medea* (1866-1868). Par le biais de l'utilisation de Keomi dans ses différentes toiles, Sandys ajoute une autre caractéristique à sa femme fatale : une chevelure brune, écho de la catégorisation de l'identité féminine établie par la société victorienne elle-même, pour citer Galia Ofek :

Dark-haired women were often construed as more libidinous and as governed by sexual or criminal passions. That women with dark and profuse hair were often described by male scientists as criminal, aggressive or wanton may have resulted from what Rose Weitz analyzes as western culture's association of 'blonde hair with childlike purity and dark hair with sexiness and passion'²⁵.

Penchons-nous à présent sur l'une des toutes premières représentations de Keomi sous le pinceau de Sandys qui lui fit incarner l'héroïne du peuple hébreu, Judith. Alors que le Moyen Âge avait fait de Judith une préfiguration de la Vierge Marie, l'incarnation de la vertu triomphant du vice, l'héroïne dépeinte par Sandys tranche par la noirceur de ses cheveux, mais aussi par l'obscurité qui cache la moitié de son visage tourné vers la droite. Il est ainsi impossible de saisir pleinement l'expression de son regard qui semble trahir à la fois sa détermination, mais également une forme d'effroi à l'aune du geste horrifiant que Judith s'apprête à accomplir. L'identité de l'héroïne juive semble osciller entre incarnation de la vertu, symbolisée par la couronne qui ceint sa

20 Daniel Arasse, *On n'y voit rien*. Descriptions, Paris, éditions Denoël, 2000, p. 118-122.

21 Frederick Augustus Sandys, *Helen of Troy*, 1869-1872, dessin à la craie, 74,93 × 57,15 cm, collection privée.

22 Frederick Augustus Sandys, *Judith*, 1860, huile sur toile, 40 × 30 cm, collection privée.

23 Frederick Augustus Sandys, *Morgan Le Fay*, 1863-1864, 43,7 × 61,8 cm, Birmingham, Museums and Art Gallery, inv. 1925P104.

24 Frederick Augustus Sandys, *Vivien*, 1863, huile sur toile, 64 × 52,5 cm, Manchester, Art Gallery, inv. 1925.70.

25 Galia Ofek, *The Representation of Hair in Victorian Literature and Culture*, op. cit., p. 61.

tête, et puissance meurtrière symbolisée par le collier de corail à son cou dont le pendentif évoque le sang versé à venir. Il est, toutefois, à noter que Judith inspira à nouveau Sandys en 1863-1864 pour la réalisation d'un dessin à l'encre intitulé *Judith and Holofernes*²⁶ qui témoigne de l'intérêt grandissant de Sandys à l'époque pour l'Antiquité et le néoclassicisme. Sandys semble avoir utilisé à nouveau Keomi comme modèle et la même ambiguïté quant à la définition de l'identité féminine dépeinte dans ce dessin émerge. En effet, Holoferne est représenté orné d'une guirlande de vigne autour de son cou suggérant la débauche à laquelle il s'est livré, ce que renforce la coupe de vin qu'il tient à la main et la peau de léopard sur laquelle il est couché. À l'arrière-plan à droite, sa cruauté est suggérée par la représentation de la torture de prisonniers. En cela, Judith semble s'inscrire dans la tradition médiévale faisant du personnage l'incarnation de la vertu terrassant le mal, ce que suggère également la couronne de fleurs qu'elle porte autour du cou. Toutefois, Judith se tient également sur une peau de bête rappelant ainsi l'argument sensuel utilisé par l'héroïne afin de gagner la tente d'Holoferne. Mais surtout, la pose de Judith représentée en pied confère à cette femme une présence dominatrice qui n'est pas sans évoquer une autre héroïne présentée de plein pied, Cléopâtre, dans *Cleopatra Dissolving the Pearl*²⁷. Judith et Cléopâtre incarnent une féminité autoritaire et menaçante en raison du pouvoir de séduction ensorceleur que leur charme leur permet d'exercer sur les personnages masculins présents dans les dessins, ou sur les spectateurs.

Dans *Medea* (1866-1868), la fameuse toile que la Royal Academy refusa d'accrocher en raison de la présence de crapauds copulant au premier plan, Keomi fut mise en scène pour la dernière fois dans ce qui est souvent considéré comme la représentation par excellence de la femme fatale chez Sandys mais également le point d'orgue de la carrière de cet artiste qui ne produisit plus d'autre œuvre de la même intensité par la suite. Nous retrouvons les attributs caractéristiques de la femme fatale : la chevelure brune et le terrible froncement de sourcil de l'héroïne renforcé par le geste inquiétant de sa main qui s'apparente à un geste d'automutilation et qui trahissent tous deux la force incontrôlable de la vengeance que foment Médée à l'encontre de la fille du roi de Corinthe, pour laquelle Jason l'a abandonnée, mais aussi ses propres enfants, nés de son union avec Jason. La toile est saturée d'indices mortifères contrebalançant le pouvoir de sa beauté envoûtante : des instruments de sorcellerie reliés par un fil rouge sang au premier plan et, à l'arrière-plan dans la frise située au-dessus de la tête de Médée, des cobras, des dieux égyptiens à tête d'animaux, des scarabées, des chouettes qui sont le symbole du monde de la nuit, mais aussi les animaux sacrés de Lilith, auxquels s'associe le dragon, gardien de la Toison d'or qui semble se tapir derrière l'épaule de Médée prêt à bondir sur sa proie, telle l'héroïne sur ses victimes. Comme dans quasiment toutes les représentations de femmes fatales de Sandys, l'héroïne porte un collier de corail qui ressemble à des gouttes de sang. Le choix de cet attribut n'est pas anodin car il crée un lien archétypal avec la figure de Méduse. En effet, dans le Livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide elle est censée être responsable de l'apparition du corail né du contact entre son sang et la mer :

La tête aux serpents, il ne faut pas l'abîmer sur le sable dur,
 Il amollit le sol de feuilles et de petites branches nées sous l'eau
 L'adoucit : il y pose le visage de Méduse, fille de Phorcys.
 La petite brindille nouveau-née imbibée de moelle encore vive
 Prend la force du monstre, se durcit au toucher,
 Reçoit raideur nouvelle dans les branches et le feuillage.
 Les nymphes de la mer veulent encore du miracle,
 Elles sont ravies, ça marche avec un tas de petites brindilles :
 Dures comme elles sont, elles les jettent dans l'eau.
 Maintenant c'est le corail qui a pris cette nature,
 Touché par l'air il a pris la dureté, ce qui était

26 Frederick Augustus Sandys, *Judith and Holofernes*, 1863-1864, dessin à l'encre, 57,15 × 34,29 cm, collection privée.

27 Frederick Augustus Sandys, *Cleopatra Dissolving the Pearl*, 1862, dessin à l'encre, 184,5 × 11,5 cm, Birmingham, Museums and Art Gallery, inv. 1906P832.

Algue dans les mers devient par-dessus les mers pierre²⁸.

Nulle surprise, par conséquent, qu'en raison de ce lien archétypal, la question du regard féminin subisse un traitement tout à fait remarquable dans les toiles de Sandys. Ainsi, les représentations de femmes fatales sont souvent faites de profil ou de trois quarts et chaque regard se trouve systématiquement dévié préservant le spectateur du pouvoir réifiant de ces Méduses médusées. Il n'est qu'à citer l'exemple de *Vivien* (1863) : dans cette toile, Keomi nous est présentée les mains posées devant elle sur une balustrade aux motifs indiens. Ce type de composition, très fréquent dans les toiles de la Renaissance, avait été remis au goût du jour par Dante Gabriel Rossetti dans ses portraits tels *Bocca Baciata*²⁹, *Fair Rosamund*³⁰ ou *Regina Cordium*³¹. Par contre, contrairement aux héroïnes de Rossetti, la Vivien de Sandys à l'allure hautaine est peinte de profil, le regard détourné, donnant au spectateur la possibilité d'assouvir sa pulsion scopique tout en restant à l'abri du pouvoir réifiant de cette Gorgone en puissance. En effet, Vivien est une héroïne menaçante dans les légendes arthuriennes, une femme manipulatrice responsable de la disparition de Merlin qu'elle n'hésita pas à séduire, afin de lui soutirer ses connaissances magiques, avant de le conduire à sa perte. La nature létale de ce personnage est suggérée par les très nombreuses touches de rouge qui ponctuent le tableau, mais aussi par la branche de laurier que Vivien tient à la main car elle renforce son rapport avec la sorcellerie, étant donné que le laurier était utilisé dans les rites prophétiques de l'Antiquité. L'histoire de Merlin et de Vivien est également suggérée par la fleur de coquelicot qui repose sur la balustrade devant l'héroïne : en effet, cette fleur est traditionnellement associée au sommeil et évoque le sommeil éternel auquel Vivien condamne Merlin. Le pouvoir destructeur de la séductrice est, de plus, renforcé par les pétales de coquelicot et de laurier qui tombent sous l'action néfaste de ses doigts. La pomme présente au premier plan sur la balustrade fait de Vivien une descendante d'Ève, la grande tentatrice. Enfin, à l'arrière-plan, les plumes de paon déployées autour du personnage symbolisent sa fierté et son arrogance, tout en l'associant au mauvais œil des forces occultes. Un procédé de saturation est donc mis en œuvre dans le tableau par le biais de l'accumulation de symboles mortifères afin de contrebalancer le fort pouvoir de séduction de Vivien et de rappeler au spectateur sa nature profondément létale. Néanmoins, les ocelles du paon jouent un rôle plus complexe dans la composition du tableau supplantant le regard manqué de Vivien. Comme le spectateur ne peut avoir accès au regard de l'héroïne représentée de profil, les ocelles de paon viennent à jouer le rôle de substitut du regard détourné de Vivien. Le fait de peindre Vivien de profil est un moyen habile pour Sandys d'offrir une femme fatale en pâture à la pulsion scopique du spectateur tout en évitant la rencontre entre le regard de ce dernier et celui potentiellement réifiant de l'héroïne. La Gorgone se trouve ainsi privée de son principal attribut méduséen, le pouvoir restant de la sorte du côté du spectateur, comme le suggère Debra Mancoff : « ... Sandys portrayed her as passive as the others ; men hold the power of decision whether or not to submit to the modestly offered temptations³². » Néanmoins, bien que le spectateur échappe au regard du portrait, pour reprendre le titre de l'essai de Jean-Luc Nancy, il n'échappe pas à celui du tableau, en raison des très nombreux ocelles de paon présents en toile de fond et qui renvoient à l'échange de regards manqué entre le spectateur et Vivien.

Le désir féminin semble être, aux yeux de Sandys, une menace périlleuse pouvant le conduire, à l'image de Persée, à se retrouver confronté à un pouvoir gorgonéen qui l'inspira à trois

28 Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Marie Cosnay, Paris, éditions de l'Ogre, 2017, p. 122.

29 Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859, huile sur toile, 32,1 × 27 cm, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 1980.261.

30 Dante Gabriel Rossetti, *Fair Rosamund*, 1861, huile sur toile, 51,9 × 41,7 cm, Cardiff, National Museum of Wales, inv. NMW A 169.

31 Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium*, 1866, huile sur toile, 59,7 × 49,5 cm, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, inv. 2196.

32 Debra N. Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York, Garland Publishing, 1990, p. 185.

reprises en 1875 dans son œuvre *Medusa Head*³³ qu'il réalisa sous la forme de plusieurs dessins, dont deux à la craie rouge et noire. Dans ces dessins, trois éléments menaçants dominant : la chevelure abondante qui entoure la tête et cache le cou détaché du reste du corps, les serpents ondulants qui coiffent le personnage, et enfin le regard terrible et pétrifiant de Méduse. La représentation de cette tête détachée du corps de la Gorgone devient une nouvelle forme de décapitation, cette fois artistique permettant de contrecarrer son pouvoir pétrifiant. La menace symbolique que représente Méduse dans les dessins de Sandys est définie par Galia Ofek dans les termes suivants : « *The very movement of her phallic hair, and the coiling, hissing snakes, defy containment : any attempt to determine the boundaries between in and out, private and public spheres, feminine and masculine is likely to fail*³⁴. » L'impossibilité de contenir cette avalanche de cheveux coiffant ce visage androgyne correspond donc à la difficulté grandissante pour la société victorienne de définir la place de la femme qui, par le biais de ses revendications et de ses victoires sociales et politiques, occupe une place grandissante dans la sphère publique, bien éloignée de l'idéal de l'ange du foyer. Nulle surprise, par conséquent, que Sandys ait choisi de se pencher sur la figure de Méduse, à l'époque même où Edward Burne-Jones, autre peintre préraphaélite, se lançait lui aussi dans son cycle consacré à Persée qui se conclut par la représentation réalisée onze ans après celle de Sandys de la tête de Méduse décapitée dans *The Baleful Head*³⁵.

La vie et l'œuvre de Frederick Sandys furent donc marquées par la figure de la femme fatale, notamment lors de ses années de gloire artistique jusque dans les années 1880. Le lien archétypal établi entre la femme fatale et la figure de Méduse par Sandys aura une forte influence sur le symbolisme européen, il n'est qu'à citer l'œuvre d'Odilon Redon ou d'Aubrey Beardsley, et témoigne du pouvoir visionnaire de Sandys qui se pencha dès la seconde moitié du XIXe siècle sur la représentation de cette nouvelle féminité éprise de liberté et dotée d'une forme d'autonomie pétrifiante.

33 Frederick Augustus Sandys, *Medusa Head*, 1875, dessin à la craie, 72,7 × 54,6 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. P.18-1909.

34 Galia Ofek, *The Representation of Hair in Victorian Literature and Culture*, op. cit., p. 73.

35 Edward Burne-Jones, *The Baleful Head*, 1886-87, huile sur toile, 150 × 130 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. 3110