



HAL
open science

LE PORTRAIT DE LA FEMME FATALE DANS L'OEUVRE DE FREDERICK SANDYS: ENTRE SEDUCTION ET SIDERATION

Virginie Thomas

► **To cite this version:**

Virginie Thomas. LE PORTRAIT DE LA FEMME FATALE DANS L'OEUVRE DE FREDERICK SANDYS: ENTRE SEDUCTION ET SIDERATION. L'Atelier, 2016, 8 (2). hal-04183480

HAL Id: hal-04183480

<https://hal.science/hal-04183480>

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.

LE PORTRAIT DE LA FEMME FATALE DANS L'ŒUVRE DE FREDERICK SANDYS : ENTRE SEDUCTION ET SIDERATION

Virginie THOMAS Lycée Champollion (CPGE)

Au XIX^e siècle, la société victorienne fut caractérisée par une approche dichotomique de la féminité symbolisée, par exemple, par l'opposition entre « The True and the False » qui fut le premier titre donné à *Idylls of the King* (1859-1885) du poète lauréat Lord Alfred Tennyson. Cette approche taxinomique fut un moyen pour la société victorienne de trouver des repères idéels afin d'essayer de catégoriser un être capable à la fois d'incarner la pureté maternelle mais également la tentation de la chair. Durant l'époque victorienne de nombreux peintres se concentrèrent sur la représentation du corps féminin et de son pouvoir de séduction, une thématique qui inspira tout particulièrement Frederick Sandys, au même titre que d'autres peintres plus célèbres de l'époque tel Dante Gabriel Rossetti.

Frederick Sandys naquit en 1829 à Norwich. Ce fut son père qui lui enseigna ses premiers rudiments en peinture, car il était lui-même portraitiste, avant de faire 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* qui était une parodie d'un tableau réalisé par John Everett Millais, un membre de la Confrérie Préraphaélite. Cette œuvre attira l'attention des Préraphaélites qui acceptèrent Sandys comme membre associé au début des années 1860. En 1868, une de ses toiles, *Medea* fut rejetée par la Royal Academy car elle fut jugée beaucoup trop choquante pour les mœurs victorienne. Sandys fut particulièrement affecté par ce 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 XX^e siècle que ses œuvres furent redécouvertes et célébrées à nouveau, tout particulièrement ses dessins à la craie, technique dans laquelle il excella.

Après cette brève présentation de cet artiste souvent méconnu, il convient à présent de se pencher sur le contenu des toiles qu'il peignit et de s'intéresser à ce qui put tant choquer la Royal Academy, notamment dans cette fameuse toile intitulée *Medea*. Sandys, comme son père, fut un portraitiste renommé qui choisit ce style de toile afin de pouvoir s'assurer une survie financière grâce au soutien de ses mécènes dont il faisait le portrait. Néanmoins, l'art du portrait devint aussi l'occasion pour Sandys de donner corps à son inspiration première : le corps et le visage féminins.

Par conséquent, ses œuvres donnèrent une place prépondérante aux portraits des épouses, ou mères de ses mécènes qu'il célébra tels des Anges du Foyer, pour reprendre le titre du célèbre poème de Coventry Patmore, en d'autres termes comme les icônes de la féminité victorienne idéale. Il n'est qu'à citer le portrait inachevé intitulé *Mrs Mary Elizabeth Barstow* (1867) qui met en scène une épouse de mécène. Le visage diaphane de l'aristocrate, la couleur bleutée de ses rubans et de ses mains reposant sur une boîte laquée aux motifs japonisants, associée à la couleur blanche de sa robe, lui confèrent une identité désincarnée, asexuée, évoquant le corps subtil de l'Ange du Foyer tel qu'il est défini par Sandra Gilbert et Susan Gubar :

At the same time, moreover, the aesthetic cult of ladylike fragility and delicate beauty – no doubt associated with the moral cult of the angel-woman – obliged “genteel” women to “kill” themselves (as Lederer observed) into art objects : slim, pale, passive beings whose “charms” eerily recalled the snowy, porcelain immobility of the dead.¹

Le personnage est représenté en train de coudre, ce qui illustre le statut particulier des femmes victoriennes aristocrates qui se devaient d'être les gardiennes de la sphère domestique dont elles se retrouvaient prisonnières, comme le suggère cette citation de Lord Alfred Tennyson : « Man for the field and woman for the hearth, / Man for the sword and for the needle she »². Certaines figures publiques, chantres de la morale de l'époque tels John Ruskin ou Sarah Ellis, n'hésitaient pas à refuser à la femme aisée toute existence en dehors de l'espace domestique, la condamnant à la passivité et à l'obéissance. Ainsi, contrairement à la femme ouvrière ou à la femme appartenant à la classe marchande qui étaient toutes deux contraintes ou amenées à sortir de la sphère domestique, la femme aristocrate n'avait pas d'autre espace pour exercer son influence. Il n'est qu'à citer John Ruskin qui définit comme suit l'identité féminine :

And wherever a true wife comes, this home is always round her. The stars only may be over her head; the glowworm in the nightcold grass may be the only fire at her foot; but home is yet wherever she is; and for a noble woman it stretches far round her, better than ceiled with cedar, or painted with vermilion, shedding its quiet light far, for those who else were homeless. This, then, I believe to be, – will you not admit it to be, – the woman's true place and power? But do not you see that, to fulfil this, she must – as far as one can use such terms of a human creature – be incapable of error? So far as she rules, all must be right, or nothing is. She must be enduringly, incorruptibly good; instinctively, infallibly wise – wise, not for self-development, but for self-renunciation: wise, not that she may set herself above her husband, but that she may never fail from his side: wise, not with the narrowness of insolent and loveless pride, but with the

1 S., Gilbert et S., Gubar, *The Madwoman in the Attic*, 25.

2 A., Tennyson, « The Princess », 245.

passionate gentleness of an infinitely variable, because infinitely applicable, modesty of service – the true changefulness of woman.³

Un autre aspect remarquable du tableau est lié au fait que Mrs Mary Elizabeth Barstow est représentée avec en toile de fond un paysage comme on peut en trouver dans les œuvres de la Renaissance italienne : la nature utilisée à l'arrière-plan est une nature cultivée, domestiquée. Par conséquent, l'identité soumise de cette femme est renforcée par l'organisation symbolique de ce portrait qui illustre la fonction même du portrait en général définie par Louis Marin dans *De la Représentation*, c'est-à-dire d'une part pallier l'absence de l'objet représenté mais également mettre en évidence l'essence de sa présence, en l'occurrence ici domestiquée :

Le terme même de portrait est intéressant et révélateur : le « pro-trait » est ce qui est mis en avant, pro-duit, extrait ou abstrait de l'individu portraturé. C'est un modèle au sens épistémologique, mais c'est aussi ce qui est mis à la place de..., au lieu de..., ce qui est substitué à... Dans « portrait », le trait, le tracé renvoie à la trace, au vestige, au reste ou à la « ruine », mais aussi au dessin qui est un dessein et, en fin de compte, au pro-jet...⁴

Pourtant, à ces figures dociles et policées, Sandys ajouta une autre catégorie de portraits féminins célébrant cette fois l'antithèse du modèle précédent, c'est-à-dire une femme pleinement « sexuée », farouchement attachée à l'indépendance de son corps et de sa liberté : la Femme Fatale. En cela, Sandys œuvra comme nombre de ses confrères préraphaélites mais, contrairement à Dante Gabriel Rossetti ou William Holman Hunt qui choisirent de consacrer certaines de leurs toiles au sujet de la prostitution, Sandys choisit d'aborder le sujet du pouvoir séducteur féminin à travers la représentation récurrente de femmes mythologiques à la sensualité et à l'érotisme indéniables : Médée, Viviane, Iseut, Hélène, Judith... Dès lors, la question du désir devient incontournable, mais au désir féminin s'ajoute la question du désir masculin : ainsi, les toiles de Sandys devinrent un écran protégeant le peintre et les spectateurs contre le pouvoir potentiellement destructeur de la sensualité féminine, mais elles furent aussi utilisées comme un écran sur lequel le peintre et les spectateurs purent projeter leurs propres pulsions, dans un geste de sublimation artistique visant à satisfaire « l'appétit de l'œil »⁵, pour reprendre l'expression de Jacques Lacan.

Ces figures mythologiques présentent un certain nombre de traits communs : leur beauté sulfureuse, un fort pouvoir de séduction associé à une dimension létale indéniable. Ainsi, l'artiste ponctue ses toiles d'indices visant à mettre en garde le spectateur contre la nature mortifère de ces belles. Il n'est qu'à prendre l'exemple de *Vivien* (1863). Dans cette toile, une belle jeune fille brune, à l'allure hautaine nous est présentée les mains posées devant elle sur une balustrade aux motifs

3 J., Ruskin, *Sesame and Lilies*, 109-110.

4 L., Marin, *De la Représentation*, 206.

5 J., Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, 102.

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* (1859), *Regina Cordium* (1860) ou *Fair Rosamund* (1861). Par contre, contrairement aux héroïnes de Rossetti, la Vivien de Sandys est présentée 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 : ses lèvres, son collier et ses boucles d'oreille faits d'ambre, un coquelicot, une pomme et des signes japonisants sur son châle. Ces signes visant à mettre en garde le spectateur contre la nature mortifère de l'héroïne sont complétés par d'autres indices : la branche de laurier que Vivien tient à la main renforce son rapport avec la sorcellerie car le laurier était utilisé dans les rites prophétiques de l'Antiquité. De surcroît, elle permet d'évoquer les amours contrariées de Daphné et d'Apollon, à l'image de celles de Merlin et de Vivien qui connaissent aussi une fin tragique. 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'Eve, la grande tentatrice. Enfin, à l'arrière-plan les plumes de paon déployées autour du personnage symbolisent sa fierté et son arrogance⁶, 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.

Les ocelles du paon jouent un rôle plus complexe dans la composition du tableau supplantant le regard manqué de Vivien. En effet, il est intéressant de noter que le spectateur ne peut avoir accès au regard de l'héroïne car cette dernière est représentée de profil. Par conséquent, les ocelles de paon confrontant directement le regard du spectateur 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 du spectateur et celui potentiellement réifiant de l'héroïne. La Gorgone se trouve

6 « C'est seulement par la suite que les bestiaires médiévaux attribuent au paon une signification négative, liée au fait qu'il aime beaucoup à se pavaner, exhibant son plumage, faisant la roue et regardant autour de lui d'un air prétentieux : le paon est ainsi devenu un symbole d'orgueil et d'arrogance ». L., Impelluso, *La Nature et ses symboles*, 309

ainsi privée de son principal attribut méduséen, le pouvoir restant de la sorte du côté du spectateur : « ...Sandys portrayed her as passive as the others ; men hold the power of decision whether or not to submit to the modestly offered temptations »⁷ . Néanmoins, bien que le spectateur échappe au regard de Vivien, il n'échappe pas à celui du tableau en raison des très nombreuses ocelles de paon présentes en toile de fond et qui renvoient à l'échange de regards manqué entre le spectateur et Vivien : « Le portrait extrait et expose la présence immobile, immuable et muette, éternelle et instantanée du fond. Le fond est un regard »⁸.

Helen of Troy (1867) présente le portrait d'une jeune fille à la moue boudeuse renforcée par son regard sombre coiffé d'un froncement de sourcils digne de ceux peints par Le Caravage, mais également typique des portraits de Femmes Fatales de Sandys. Ce tableau n'est pas sans évoquer encore une fois l'œuvre de Dante Gabriel Rossetti qui peignit en 1863 une toile également intitulée *Helen of Troy* dans laquelle une jeune femme à la chevelure blonde abondante est représentée. Les cheveux de l'héroïne de Sandys sont également animés par les tourbillons de ses boucles mais sa chevelure se distingue de celle de l'héroïne de Rossetti par sa teinte rousse. Le choix de la couleur de ses cheveux n'est certainement pas anodin car les cheveux roux sont l'apanage des démons, de l'hypocrisie, du mensonge et de la trahison depuis le Moyen Âge. Ces attributs semblent correspondre à la vision du personnage par Sandys qui met ainsi en exergue sa trahison de Ménélas, l'abandon de ce dernier pour Pâris et sa responsabilité dans la guerre de Troie. La nature létale d'Helen est suggérée, comme pour Vivien, par des touches de rouge : le vermillon de ses lèvres, les perles de corail qui ornent son cou et la rose rouge qu'elle arbore fièrement dans sa chevelure. Dans l'Antiquité, les roses avaient une connotation mortifère car la Fête des Roses faisait partie intégrante des célébrations consacrées aux morts. Malgré tous ces signes néfastes, la sensualité d'Helen n'en reste pas moins attirante et quasiment palpable en raison de ses formes callipyges, dénudées semblant prêtes à déborder du premier plan. Néanmoins, Sandys protège une fois de plus le spectateur de la séduction ensorcelante et du pouvoir réifiant du personnage en détournant le regard de l'héroïne qui se trouve ainsi offerte en pâture au regard du spectateur dans toute la vulnérabilité de sa chair. Ce tableau est l'antithèse d'une autre toile de Sandys, *King Pelles' Daughter Bearing the Sangrael*, témoignant du jeu habile qu'opère le peintre avec le regard de ses héroïnes : une autre moue boudeuse est présentée dans ce tableau de 1861 mais le regard est dirigé directement vers le spectateur l'invitant à contempler la coupe ayant servi à recueillir le sang du Christ. La féminité présentée dans *King Pelles' Daughter Bearing the Sangrael* est l'incarnation de l'abnégation au service de Dieu, la fille du Roi Pelles étant l'heureuse élue qui enfante le meilleur chevalier au monde, Galaad, fils de Lancelot du Lac : nul besoin, par conséquent, de détourner le

7 D., Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art*, 185.

8 J.-L., Nancy, *Le Regard du portrait*, 76.

regard de cette femme docile dont la vie ne sert qu'à l'accomplissement de la volonté divine. Tout autre est la situation d'Helen qui devient un simple objet de contemplation, de consommation voluptueuse offert en pâture à l'œil.

Toutefois, le spectateur n'échappe pas une fois de plus au regard du tableau, pour reprendre le concept développé par Jean-Luc Nancy, qui selon lui peut apparaître sous différentes formes, une perle, un anneau, l'œil d'un animal, un miroir, une bouche rouge... :

Ce regard du tableau double le regard du portrait (mais tout regard est double, un œil à soi, un œil à l'autre). Il prend des formes innombrables pour multiplier ou pour intensifier le regard du personnage, tout en le déportant ou transposant en regard de la peinture même : la lampe dans ce Lotto, mais dans *Auguste Pellerin* le tableau accroché au mur ou bien la touche rouge de la décoration au revers du veston, ailleurs ce sera une perle, une bague, l'œil d'un animal, un miroir, la pointe d'un sein, une loupe, un reflet dans un cuivre, la bouche rouge ou encore la mise en évidence d'un autre dessin, voire du regard même de la Peinture en allégorie, comme dans l'un des autoportraits de Poussin : manières multipliées de faire de la peinture le regard du regard, sa garde, sa mise en vue et son rencontre. Manières de *tirer l'œil – de le tirer à soi hors de soi*.⁹

Les taches rouges qui essaient le portrait d'Helen sous la forme de perles de corail, de fleurs à la rotondité parfaite, ou les boucles dans sa chevelure sont autant de substituts au regard manqué de la jeune fille. Ces derniers visant à « tirer l'œil à soi hors de soi » sont la parfaite illustration du processus même de la séduction qui consiste à détourner, égarer, « se-ducere ». L'œil du spectateur ne peut être attiré par le regard détourné d'Helen mais l'est inexorablement par l'œil du tableau qui supprime ainsi le regard envoûtant de cette irrésistible séductrice tout en le doublant du regard complice du peintre posé sur sa victime médusée.

Le chef d'œuvre de Sandys, *Medea* (1866-68) met en scène la figure de la Femme Fatale par excellence. Depuis le XVI^e siècle les artistes ont été vivement inspirés par la figure de cette sorcière mais c'est au XIX^e siècle que sa représentation connut son apogée la réduisant à un rôle de femme meurtrière vampiresque. Le tableau de Sandys est représentatif de cette mode du XIX^e car Médée est dépeinte alors qu'elle prépare sa vengeance à l'encontre de la fille du Roi de Corinthe pour laquelle Jason l'a abandonnée. Comme Vivien, elle est dépeinte derrière un parapet en marbre mettant au premier plan son action destructrice, en l'occurrence un petit brasero lui permettant de préparer son poison. L'expression de son visage traduit sa douleur mais aussi sa détermination furieuse à assouvir sa vengeance, non seulement contre sa rivale mais aussi contre ses propres enfants nés de son union avec Jason. Son geste de lacération contre sa propre chair peut être considéré comme un indice proleptique annonçant le meurtre futur de sa propre progéniture.

9 J.-L., Nancy, *Le Regard du portrait*, 77.

Comme dans *Vivien*, la toile est saturée d'indices mortifères contrebalançant le pouvoir de sa beauté envoûtante. Ainsi, sa nature mortifère est symbolisée par son collier de corail qui ressemble à des gouttes de sang. D'autres symboles inquiétants abondent dans le tableau : au premier plan, des instruments de sorcellerie reliés par un fil rouge sang (un plat en terre cuite surmonté d'une salamandre stylisée, une statuette égyptienne utilisée durant les rites funéraires, une raie séchée, des crapauds copulant sur des manuscrits couverts de signes cabalistiques et un coquillage rempli de sang). L'arrière-plan du tableau, évoquant un paravent japonais, artefact très en vogue au XIXe siècle, est également rempli d'indices mortifères, notamment 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. Dans le ciel doré, des signes astrologiques peuvent être discernés, notamment celui du Scorpion. La lune est à moitié cachée par la présence d'une chauve-souris, l'animal du monde de la sorcellerie.

Toute la tension de la toile repose sur l'écho entre les illustrations à l'arrière-plan qui évoquent le passé funeste de Médée – la trahison de son propre père, le meurtre de son frère pour que Jason et les Argonautes puissent dérober la Toison d'Or et s'échapper – et le futur que le personnage prépare au premier plan créant ainsi une toile en trois dimensions. Le personnage déploie donc une féminité menaçante dont est cependant protégé le spectateur grâce au regard détourné de Médée, ce qui permet de transformer le personnage en simple objet de contemplation offert en pâture à l'œil du spectateur qui fait alors l'expérience d'un moment de satisfaction du regard par le biais de la contemplation du tableau. Lacan souligne l'effet pacifiant qui survient lors de la contemplation d'un tableau et *a fortiori* d'un portrait qui correspond à la rencontre entre celui qui regarde et ce qui est regardé :

Le peintre, à celui qui doit être devant son tableau, donne quelque chose qui, dans toute une partie, au moins, de la peinture, pourrait se résumer ainsi –*Tu veux regarder? Eh bien, vois donc ça !* Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien de la peinture. Quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt, du regard¹⁰.

Cet effet apollinien de la peinture est illustré dans la toile de Sandys grâce au détournement du regard médusant de l'héroïne qui se trouve offerte au spectateur pour une contemplation sereine de sa beauté néfaste. Par contre, l'abondance de symboles mortifères empêche le spectateur de faire l'expérience d'un complet abandon au pouvoir séducteur de Médée.

Par conséquent, la menace que semble constituer le regard de la Femme Fatale nous

10 J., Lacan, *Le Séminaire. Livre XI*, 93.

permet d'envisager ce personnage caractéristique de la peinture de Sandys comme une survivance artistique de la figure mythologique de Méduse et de son regard pétrifiant. D'ailleurs, le fait que Sandys ait très souvent choisi de représenter ses héroïnes parées de bijoux en corail est un indice révélateur. Lucia Impelluso rappelle que dans *Les Métamorphoses*, Ovide imagine une légende selon laquelle le corail serait né du contact entre le sang de Méduse et la mer :

Ovide raconte que Persée, après avoir tué Méduse et libéré Andromède, dépose la tête de la gorgone sur une couche d'algues tirées de la mer pour lui éviter la rudesse du contact direct avec le sable dur : les algues fraîchement coupées absorbent de leur moelle spongieuse le sang du monstre et durcissent, et les nymphes de la mer, constatant ce prodige, le répètent sur plusieurs autres algues, qu'elles jettent dans la mer comme des semences et qui se multiplient : de là vient la caractéristique du corail d'être flexible sous l'eau et de durcir au contact de l'air.¹¹

Dans une toile intitulée *The Pearl* (1860-65), écho de la célèbre toile de Vermeer *La Jeune Fille à la Perle* (1665), Sandys associe encore plus étroitement le personnage de la Femme Fatale et de Méduse en mettant en scène une voluptueuse jeune fille en pleine contemplation de son reflet dans un miroir. La sensualité érotique de sa pose est indéniable et est mise en relief par la peau laiteuse dénudée de la jeune fille et par la palette de couleurs du tableau qui tend à faire de la satisfaction de l'œil un substitut à la satisfaction impossible des pulsions haptiques du spectateur. Ainsi Jacqueline Lichtenstein fait de la couleur le plaisir suprême de l'œil et le substitut scopique de la séduction de la chair :

Le plaisir de la couleur est certes un plaisir de l'œil ; il l'est même au suprême degré. Mais dans la mesure où il naît du spectacle de la chair, il s'exprime d'emblée sous la forme d'un désir de toucher qui jamais ne franchit la limite que l'ordre de la représentation lui impose, un sentiment qui jamais ne s'accomplit dans un véritable sentir. . . . Devant les tableaux des grands coloristes, le spectateur a l'impression que ses yeux sont des doigts.¹²

Néanmoins, ce qui est le plus remarquable dans la toile est le fait que le spectateur semble être transformé en une survivance de Persée qui peut s'adonner pleinement à son plaisir scopique en contemplant le reflet et le regard de la jeune fille dans son miroir / bouclier sans craindre le regard pétrifiant de cette gorgone pétrifiée. La perle blanche portée par la jeune fille à l'oreille gauche (qui est évoquée aussi de façon subtile dans la nacre utilisée pour constituer le cadre du miroir et qui se dit en anglais « mother-of-the-pearl ») peut être alors considérée comme le symbole, présent

11 L., Impelluso, *La Nature et ses symboles*, 345.

12 J., Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, 181-82.

comme dans tant d'autres toiles de Sandys, du regard du tableau, cet œil complice du peintre contemplant les spectateurs, victimes involontaires de la beauté ensorcelante de ses héroïnes et de la palette de l'artiste.

Les tableaux de Femmes Fatales peints par Sandys offrent donc aux spectateurs la possibilité de se confronter à la question du désir, et tout particulièrement de leur désir. Cependant, cet acte de confrontation ne se limite pas aux spectateurs car la représentation de ces Femmes Fatales devint aussi un moyen pour Sandys de se confronter à sa propre intimité. Ainsi, la vie dissolue de Sandys est devenue aussi célèbre que son œuvre. Après avoir abandonné sa femme à Norwich, le peintre eut de nombreuses liaisons adultères tumultueuses à Londres. Tout d'abord avec Mary Emma Jones, une actrice, puis il succomba au charme ensorceleur de Keomi, une gitane. Enfin, il retourna auprès de Mary Emma Jones avec laquelle il passa le reste de sa vie maritalement – bien qu'il n'ait jamais divorcé de son épouse légale – et avec laquelle il eut dix enfants. Il utilisa Mary Emma Jones et Keomi comme modèles pour ses tableaux de femmes fatales : Keomi posa pour *Medea*, *La Belle Isolde*, *Vivien* et *Judith*. La chevelure abondante de Mary Emma Jones fascina tant Sandys qu'il lui demanda de poser pour incarner Marie Madeleine, ses cheveux permettant d'incarner le pouvoir de séduction de cette pécheresse repentie. Sandys l'utilisa également dans sa série de dessins à la craie intitulée *Proud Maisie* qui inspira l'artiste treize fois de 1864 à 1904, mais aussi dans le tableau intitulé *Love's Shadow* (1867). Dans chacune de ces œuvres, il mit en scène sa maîtresse dans une attitude semibestiale, mordant à pleines dents soit une mèche de cheveux dans le cas de *Proud Maisie*, soit un bouquet de myosotis pour *Love's Shadow* alors que son regard détourné réifie la nature menaçante de la féminité offerte au spectateur et au peintre.

Les représentations de la féminité par Sandys peuvent être analysées comme un moyen pour le peintre de dompter à la fois le désir féminin en le transformant en objet de représentation mais aussi son propre désir. Dans sa représentation de *Mary Magdalene* (1862) mettant en scène Mary Emma Jones, les larmes de la pénitente présentée à la fois de dos et de profil, le regard détourné, ne visent-elles pas à purifier le personnage mais aussi indirectement Sandys de son désir adultère ? De même, les papillons brodés sur sa robe japonisante représentent la rédemption de Marie Madeleine, le papillon étant le symbole pour le christianisme des âmes ressuscitées, mais ils peuvent également indirectement représenter l'espoir du peintre de transformer sa relation adultère avec Mary Emma Jones en union officielle comme il tentera de le faire en 1867 en faisant passer leur couple pour M. et Mme Neville¹³. Quant à Keomi, la maîtresse gitane de Sandys, elle fut associée à des personnages

13 « By 1867, when they had adopted the names « Mr and Mrs Neville » to add a veneer of respectability to their commonlaw relationship which had now produced their first child – Sandys never got a divorce from his Norwich wife, Georgiana Creed – Mary Emma and her astounding hair had become his principal muse ». B. Elzea, *Frederick Sandys. A Catalogue Raisonné*, 20.

aussi maléfiques que Médée mais aussi Morgane, la demi-sœur d'Arthur. Sandys choisit de représenter cette dernière avec les traits de Keomi dans une toile intitulée *Morgan le Fay* (1863) mettant en scène l'héroïne en pleine élaboration d'un sortilège maléfique. En effet, Morgane est dépeinte, comme à l'accoutumée dans les toiles de Sandys, de profil, tournée de façon funeste vers la gauche. Cependant, cette fois-ci, il ne s'agit pas d'un portrait car elle est présentée en pied alors qu'elle s'apprête à empoisonner un manteau qu'elle a tissé pour son demi-frère Arthur. Morgane, personnage très ambivalent au Moyen Âge dans les légendes arthuriennes, alternant entre soutien pour son demi-frère ou personnage plus néfaste comme cet épisode l'atteste, est devenue au XIXe siècle l'incarnation parfaite de « The False » dans *Idylls of the King* de Lord Alfred Tennyson, bien que l'épisode représenté ici soit tiré directement de l'œuvre de Thomas Malory *Le Morte d'Arthur* (1485). L'intention de Morgane est de tenter de mettre fin au pouvoir de son demi-frère et la représentation par Sandys montre l'action dévastatrice de l'héroïne alors qu'elle couvre le manteau de flammes par le biais d'un instrument au style oriental. De petites flammes s'échappent du tissu alors que, la main levée, elle semble accompagner son geste d'une incantation. L'arrière-plan renforce l'atmosphère de sorcellerie : en effet, une frise de dieux antiques égyptiens se mêle à des motifs celtiques et japonais. Le métier à tisser présent sur la droite du tableau rappelle l'origine du manteau et fait de Morgane une Parque moderne tissant le destin de son demi-frère. Les deux chouettes perchées sur le métier à tisser associent la nature funeste de Morgane au savoir qu'elles symbolisent également. Le pouvoir de Morgane né de sa maîtrise des sciences occultes est suggéré par les symboles pictes qui ornent sa robe ainsi que la robe d'Arthur, de même que par la statuette du dieu Ganesh qui se trouve sur la gauche de la toile posée sur une commode ouvragée. Hormis l'abondance de symboles mettant en garde le spectateur contre la nature néfaste de Morgan, un autre lien peut être fait entre *Vivien* et *Morgan le Fay* car ces deux toiles partagent le même modèle, Keomi, et parce que les mêmes motifs apparaissent sur le châle de Vivien et sur le jupon de Morgane dans un dessin préliminaire de 1863. Dans la version finale de cette toile Sandys choisit d'ajouter à la robe de Morgane une peau de léopard créant un lien avec un autre de ses dessins à l'encre mettant en scène Cléopâtre, séductrice irrésistible (« Cleopatra Dissolving the Pearl », 1862). La couleur dorée qui émane du tissu jaune de sa robe et de la peau de léopard trouve un écho dans les flammes que Morgane promène sur la robe d'Arthur mais aussi dans le feu du soleil couchant. Ces tons chauds représentent le feu sensuel et destructeur censé habiter Morgane mais symbolisent aussi le feu du désir que Keomi parvint à éveiller chez Sandys par le biais d'un pouvoir de séduction ensorceleur qui le conduisit au bord du gouffre. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la dernière représentation de Keomi par Sandys avant leur rupture fut Médée, muse, sorcière et amante destructrice par excellence. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette toile est considérée comme le point d'orgue de la carrière de Sandys qui ne produisit plus d'autre œuvre de la même

intensité:

When critics announced that it was his best work to date, no one realized that Medea was not a way-station towards other masterpieces, but virtually the end of the line. Why did Sandys' s oil painting, both subject pictures and portraits, suddenly peter out and finally stop after this high point? Did Sandys believe that he could never surpass this achievement? Did the betrayal by the Royal Academy and the subsequent scandal inhibit further efforts? Or did he simply lack the funds for painting materials, a consequence of patrons who were soon to prefer the cheaper chalk portraits and fancy heads instead of oil versions? The answer probably lies in a combination of all three.¹⁴

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 tel qu'il se trouve illustré dans son œuvre *Medusa Head* (1875). Dans ce dessin à la craie rouge et noire, 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 chevelure sensuelle et abondante, de même que le regard doté d'un pouvoir réifiant sont des éléments récurrents dans la peinture de Sandys et visent à symboliser le pouvoir de séduction potentiellement destructeur de la Femme Fatale qui est capable de captiver les mâles imprudents, et les réduire en objets de désir manipulables à l'envi. Même si Sandys choisit de protéger ses spectateurs du regard gorgonéen de ses Femmes Fatales en détournant leur regard, elles conservent – comme dans *Proud Maisie, Danaë* (1866-67) ou *Valkyrie* (1868-1873) – une abondante chevelure serpentine évocatrice de la coiffe de serpents ornant la tête de Méduse et elles sont très souvent représentées le cou paré d'un collier de corail, symbole du pouvoir castrateur hérité de leur lien archétypal avec la Gorgone. Le regard du spectateur se trouve constamment pris dans un double mouvement : tout d'abord, d'attrance par le biais du fort pouvoir de séduction érotique de l'héroïne représentée, mais aussi de frustration car le désir du spectateur reste inassouvi, de multiples mises en garde symboliques contre ces Gorgones en puissance freinant un plein abandon. Ainsi, dans *Danaë*, la pose lascive de l'héroïne éponyme, ses yeux mi-clos, la plénitude des formes que le voile transparent de sa robe laisse apparaître, sa longue chevelure défaite annoncent l'érotisme de sa rencontre avec Zeus, qui d'ailleurs apparaît nu dans la toile située à la droite de Danaë. Tous ces éléments invitent le spectateur à s'abandonner à sa pulsion scopique ; toutefois, les boucles serpentes de son abondante chevelure et la statuette représentant une sphynge située dans une position parfaitement symétrique par rapport au pied droit de Danaë conduisent subtilement le spectateur à ne pas succomber pleinement à la séduction de cette féminité gorgonéenne.

14 B., Elzea, *Frederick Sandys. A Catalogue Raisonné*, 18.

La fascination de Sandys pour le personnage de Méduse est un symptôme du malaise du peintre face au désir féminin, que ce soit celui qu'elle pouvait ressentir ou bien susciter. En cela, Sandys se révèle le porte-parole du *zeitgeist* du XIXe. En effet, les hommes victoriens étaient confrontés à un paradoxe face à l'identité féminine. D'un côté, les femmes étaient censées incarner au sein de l'univers domestique un modèle asexué, d'autant plus mis en relief par le développement du culte marial lié au Renouveau Evangélique du XIXe siècle. D'un autre côté, elles étaient toujours considérées comme les descendantes honteuses d'Eve : « There was ambiguity thinking about women, too: though they were lauded as men's conscience and as repositories of virtue, they were also held to be easily corruptible. Eve, not Adam, had been tempted by the serpent, and this showed that women were innately sinful »¹⁵. La représentation culturelle et artistique de la féminité comme une figure à la Janus engendra une forme de méfiance constante à l'encontre de la femme et du désir qu'elle pouvait éveiller, illustrée par le double mouvement qui s'opère dans les toiles de Sandys entre séduction et mise en garde contre leur potentiel de sidération. Néanmoins, bien que les toiles de Sandys restent une forme de mise en garde contre le pouvoir potentiellement méduséen de la sensualité féminine, l'artiste n'hésita pas à s'affranchir du modèle idéal victorien de la respectabilité maritale afin de s'abandonner pleinement au pouvoir de séduction de ses deux modèles, passant de Mary Emma Jones à Keomi avant de revenir à Mary Emma Jones malgré son premier mariage avec Georgiana Creed le 28 mai 1853.

Les tableaux de Frederick Sandys mettent donc en scène des héroïnes dont la beauté ou l'érotisme attirent inexorablement l'œil du spectateur. Le regard est saisi mais afin d'éviter son complet dessaisissement, Sandys prit soin d'accompagner ses tentatrices de mises en garde contre leur nature menaçante, mais surtout il prit soin de les méduser en déviant leur regard. Cette caractéristique des portraits de femmes gorgonéennes peintes par Sandys permet de susciter le désir du spectateur tout en le maintenant inassouvi. Ce double mouvement témoigne du pouvoir hypnotique du regard qui loin d'être complètement annihilé se trouve déplacé et supplanté par le regard du tableau, sorte d'œil complice ou compatissant du peintre sur ses victimes. La toile devient un écran apotropaïque qui permet aux spectateurs et à l'artiste de faire l'expérience de la séduction tout en évitant l'épreuve de la sidération que la rencontre avec l'Altérité féminine implique, « Un portrait n'est-il pas d'abord, et pour finir, un rendez-vous? »¹⁶.

15 J., Perkin, *Victorian Women*, 229.

16 J.-L., Nancy, *Le Regard du portrait*, 82.

Oeuvres citées:

Tableaux du corpus:

SANDYS, FREDERICK. *Cleopatra Dissolving the Pearl*. Dessin à l'encre. Birmingham Museums and Art Gallery, 1862.

SANDYS, FREDERICK. *Danaë*. Dessin à la craie. Bradford Art Galleries and Museums, 1866-1867.

SANDYS, FREDERICK. *Helen of Troy*. Peinture à l'huile. Walker Art Gallery, Liverpool, 1867.

SANDYS, FREDERICK. *King Pelles' Daughter Bearing the Vessel of the Sangrael*. Peinture à l'huile. Leicester Galleries, 1861.

SANDYS, FREDERICK. *Love's Shadow*. Peinture à l'huile. Collection privée, 1867.

SANDYS, FREDERICK. *Mary Magdalene*. Peinture à l'huile. Delaware Art museum, Ca 1858-60.

SANDYS, FREDERICK. *Medea*. Peinture à l'huile. Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham, 1866-68.

SANDYS, FREDERICK. *Medusa Head*. Dessin à la craie noire et rouge sur papier vert. Victoria and Albert Museum, 1875.

SANDYS, FREDERICK. *Morgan le Fay*. Peinture à l'huile. Birmingham Museums and Art Gallery, 1863-1864.

SANDYS, FREDERICK. *Mrs Elizabeth Barstow*. Peinture à l'huile. Collection privée, 1867.

SANDYS, FREDERICK. *The Pearl*. Peinture à l'huile. Collection privée, 1860-65. SANDYS, FREDERICK. *Proud Maisie*. Dessin au crayon et à la craie rouge sur papier. Victoria and Albert Museum, 1868.

SANDYS, FREDERICK. *Valkyrie*. Peinture à l'huile. Williamson Art Gallery and Museum, 1868-1873.

SANDYS, FREDERICK. *Vivien*. Peinture à l'huile. City Art Galleries, Manchester, 1863.

Autres tableaux mentionnés :

ROSSETTI, DANTE GABRIEL. *Bocca Baciata*. Peinture à l'huile. Museum of Fine Arts, Boston, 1859.

ROSSETTI, DANTE GABRIEL. *Fair Rosamund*. Peinture à l'huile. National Museums and Galleries of Wales, 1863.

ROSSETTI, DANTE GABRIEL. *Helen of Troy*. Peinture à l'huile. Hamburger Kuntsthall, 1863.

ROSSETTI, DANTE GABRIEL. *Regina Cordium*. Peinture à l'huile. Johannesburg Art Gallery, 1860.

VERMEER, JOHANNES. *La Jeune fille à la perle*. Musée du Mauritshuis, La Haye, 1665.

Livres:

- COVENTRY, PATMORE. *The Angel in the House*. Londres : Macmillan and Co, 1866. ELZEA, BETTY. *Frederick sandys. A Catalogue Raisonné*. Woodbridge : Antique Collector's Club, 2001.
- GILBERT, SANDRA ET SUSAN GUBAR. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1984.
- IMPELLUSO, LUCIA. *La Nature et ses symboles*. Trad. D. Férault. Paris : Editions Hazan, 2004.
- LACAN, JACQUES. *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Editions du Seuil, 1973.
- LICHTENSTEIN, JACQUELINE. *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris : Flammarion, 1999.
- MALORY, THOMAS. *Le Morte D'Arthur*. 1485. 2 vols. Londres : Penguin Books, 1969.
- MANCOFF, DEBRA. N. *The Arthurian Revival in Victorian Art*. New York : Garland Publishing, 1990.
- MARIN, LOUIS. *De la Représentation*. Paris : Seuil / Gallimard, 1994.
- NANCY, JEAN-LUC. *Le Regard du portrait*. Paris : Editions Galilée, 2000.
- PERKIN, JOAN. *Victorian Women*. Londres : John Murray, 1993.
- RUSKIN, JOHN. *Sesame and Lilies*. 1865. Londres : George Allen and Unwin Ltd, 1919.
- TENNYSON, ALFRED. *Idylls of the King*. 1859-1885. Londres : Penguin Books, 1996.
- TENNYSON, ALFRED. *Tennyson's Poems*. Vol 1. Londres : Everyman's Library, 1965.