

Introduction

Voir le viol dans les textes de la Renaissance, de l'Âge classique et des Lumières

VÉRONIQUE LOCHERT, ZOÉ SCHWEITZER
ET ENRICA ZANIN

Dans le spectacle *Cadela força*, présenté au festival d'Avignon en 2023, la metteuse en scène et performeuse brésilienne Carolina Bianchi absorbe sur scène du GHB (aussi appelé « drogue du violeur ») et offre son corps à la violence. Elle rend ainsi sensible toute l'horreur du viol à un public tétanisé. Un tel spectacle est impensable sur les scènes du théâtre moderne, qui s'épanouit en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle. Le viol ne peut être directement montré au public : il est généralement relégué dans les coulisses et son évocation confiée au seul discours. Cette invisibilité du viol sur scène pourrait faire croire que les violences sexuelles n'intéressaient guère les dramaturges ou que ces derniers contribuaient à leur effacement. Pourtant, les scènes de viol sont omniprésentes dans les textes produits de la Renaissance aux Lumières et leur diversité témoigne du rapport complexe que la littérature entretient avec ce sujet, qui la confronte à la brutalité du réel et l'engage dans les débats de la société. Longtemps méconnues ou délibérément écartées par de nombreux interprètes, les scènes de viol des littératures passées reviennent aujourd'hui au cœur de l'attention grâce au regard porté sur elles par de nouvelles générations de critiques, d'artistes et de membres du public. En témoignant par exemple les nombreuses mises en scène qui se réapproprient les œuvres du canon pour faire entendre leur dénonciation des violences sexistes. Longtemps dotée d'un enjeu essentiellement politique (la révolte du peuple contre l'aristocrate qui l'opprime), la *comedia* de Lope de Vega,

Fuente Ovejuna, se trouve aujourd'hui recentrée par les artistes sur le personnage de Laurencia, qui est violée par le Commandeur avant d'initier le mouvement de révolte final¹. Au sein du théâtre de Molière, *Tartuffe* et *Dom Juan* s'imposent aux metteurs en scène contemporains pour analyser les mécanismes d'emprise et de prédation dénoncés par notre époque². En 2024, David Bobée propose de « déboulonner le mythe de Don Juan », devenu l'emblème d'une masculinité toxique³, tandis que Macha Makaïeff transpose la pièce au siècle des Lumières afin de mettre en question « cet esprit français et cette religion de la jouissance que l'on a eus au XVIII^e siècle » dans « une société au bord du gouffre⁴ ».

Ces réinterprétations contemporaines, qui témoignent de la vitalité des œuvres littéraires anciennes, nous invitent à une lecture renouvelée de ces textes, mais aussi à une réflexion méthodologique sur la démarche du critique littéraire et les enjeux de l'interprétation. D'une part, est-il légitime de chercher des scènes de viol dans les productions artistiques d'une époque très éloignée de la nôtre et ne percevant pas les violences sexuelles comme nous ? D'autre part, pourquoi continuer à lire des œuvres qui ne correspondent plus à notre vision de la femme et véhiculent des représentations périmées des rapports de genre ? Cet ouvrage fait le pari que la rencontre entre les grilles de lecture contemporaines et les littératures de la première modernité est féconde et peut à la fois contribuer à une meilleure compréhension des textes et alimenter la réflexion contemporaine sur les rapports entre l'art et la culture du viol. Lire les textes d'autrefois avec les lunettes d'aujourd'hui n'est certes pas sans risque : à l'indifférence, voire à

1. Signalons la réécriture d'Eugenia Cano Puga au Mexique (*Laurencia*, 2011), le spectacle *Fuenteovejuna ou le courage des femmes*, produit par une troupe ivoirienne (Alma production, 2019) et les mises en scène de Luis Arellano avec de très jeunes acteurs et actrices (La Joven Compañía, 2015) et de Pepa Gamboa avec sept actrices gitanes analphabètes (Teatro español, Madrid, 2017).

2. *Tartuffe* a été mis en scène par Macha Makaïeff (*Tartuffe Théorème*) et par Ivo Van Hove en 2022. Ce dernier spectacle suscita de nombreuses critiques, notamment en raison du trouble éprouvé par Elmire face à l'agression de Tartuffe : voir Johan Faerber dans *Diacritik* (2 février 2022), <<https://diacritik.com/2022/02/02/le-tartuffe-divo-van-hove-une-imposture/>>.

3. Théâtre du Nord (Lille), 2024.

4. Mise en scène créée au TNP en mars 2024 ; propos rapportés sur France Info, <https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/le-dom-juan-de-macha-makeïeff-un-predateur-traque-dans-un-monde-qui-bascul_6415579.html>.

l'aveuglement, d'une critique qui n'a longtemps pas vu les viols, pourrait succéder une hypersensibilité aux violences sexuelles conduisant à accorder à ces motifs une importance démesurée dans les œuvres où ils apparaissent et à déformer par conséquent les enjeux de ces dernières. L'anachronisme raisonné, tel que l'a défendu Nicole Loraux et que l'ont pratiqué de nombreux chercheurs à sa suite⁵, semble pourtant constituer l'approche la plus pertinente pour restituer à ces scènes problématiques leurs significations et montrer l'intérêt des textes du passé pour la compréhension du présent.

La période qui va de la Renaissance aux Lumières constitue assurément une étape importante dans le développement d'une culture du viol dont les effets se font toujours sentir⁶. Porteuse du double héritage de l'Antiquité et de la Bible, elle relaie et développe de nombreux types et situations qui favorisent la constitution de stéréotypes de genre, de mythes du viol et de scripts sexuels. S'inspirant notamment de la mythologie, de l'histoire légendaire de Rome (de l'enlèvement des Sabines au viol de Lucrece), du roman d'aventures grec et des récits bibliques, les artistes de la première modernité européenne mettent en scène des jeunes filles vulnérables, enlevées et forcées par des hommes qu'excuse la force irrépessible de leur désir, des victimes consolées et des honneurs réparés par le mariage avec le violeur, des séducteurs suscitant l'admiration par leur audace et leurs exploits sexuels ou de belles endormies invitant les jeunes gens à saisir l'occasion qui s'offre à eux. Si ces scénarios mettent le lecteur ou la lectrice contemporain·e mal à l'aise, ils méritent d'être situés dans le contexte social, juridique, religieux et politique de leur époque pour être compris. Il importe aussi de prendre conscience de la variété et de la complexité des représentations des violences sexuelles dans la littérature de la Renaissance aux Lumières. Les œuvres produites au cours de ces trois siècles n'ont rien d'un bloc monolithique qui se contenterait de refléter les conceptions dominantes des rapports entre les sexes. Elles témoignent au contraire des tensions et des contradictions qui traversent la pensée et la société autour des questions de la

5. Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain*, n° 27, 1993, p. 23-39. Pour une mise en pratique de cette démarche, voir *Les Mots du genre*, numéro spécial de *Écrire l'histoire*, n° 20-21, 2021, en particulier les contributions de Didier Lett et Maxime Triquenaux.

6. Voir Valérie Rey-Robert, *Une culture du viol à la française*, Paris, Libertalia, 2019.

condition des femmes et de la liberté sexuelle, de la définition du droit et des valeurs morales. Les différents personnages et les multiples situations construits par les textes pour dire le viol permettent d'exprimer des réflexions et des interrogations qui contrastent souvent avec la réalité sociale, où le viol demeure un abus largement tabou. C'est cette pluralité des voix que les contributions réunies dans ce volume souhaitent mettre en valeur à travers la diversité des œuvres et des auteurs qu'elles abordent : on y trouvera des proies sans défense, mais aussi des femmes vengeresses, des séducteurs sans scrupule mais aussi des violeurs repentis ou châtiés ; on y verra les rôles inversés grâce aux jeux du travestissement et au *female gaze* mis en œuvre par certaines autrices ; on y découvrira que même l'œuvre d'un Voltaire ou d'un Sade recèle des scènes dénonçant les violences faites aux femmes. Partir du présent pour lire les œuvres du passé ne doit en effet pas seulement conduire à repérer les fondements de la culture du viol, à analyser ses formes et les raisons de son développement, mais aussi à prendre la mesure du pouvoir de critique et d'expérimentation qui caractérise la littérature, capable d'imaginer d'autres situations, propres à contrecarrer les mythes du viol.

REGARDS SUR LES VIOLS DU PASSÉ

Partir en quête des scènes de viol dans les œuvres littéraires, c'est poser d'emblée la question cruciale de la visibilité du viol, qui concerne non seulement les procédés littéraires de sa représentation mais aussi les modalités de sa perception et de sa réception. Il s'agit, d'une part, d'analyser comment et pourquoi le texte donne à voir le viol, mais aussi, d'autre part, d'interroger les réactions du public et le rôle joué par les interprètes qui regardent ces scènes ou refusent de les voir. La visibilité du viol dans la littérature repose en outre sur les définitions juridiques et les conceptions morales et philosophiques qui permettent de le penser. Il importe donc de prendre la mesure de la distance qui sépare ce que nous identifions aujourd'hui comme une violence sexuelle et ce qui était perçu comme tel au moment de la publication des textes. L'importance de cet écart, notamment sensible dans le vocabulaire employé pour désigner le viol, ne doit pas masquer l'existence de questionnements communs, qui autorisent à rapprocher œuvres anciennes et débats contemporains, d'autant plus que la littérature a

justement le pouvoir d'aller au-delà des pratiques du droit et d'initier de nouveaux questionnements, ouvrant à de nouvelles délimitations.

Dans les travaux des historiens et des critiques littéraires, la visibilité du viol est assez récente⁷. Le développement du féminisme et l'émergence d'approches sensibles au corps, à l'émotion, au genre et à l'éthique ont favorisé l'apparition de nouveaux objets d'étude : les violences sexuelles deviennent un sujet de réflexion à partir des années 1970, suscitent un regain d'intérêt dans les années 1990 et s'imposent à l'attention depuis la fin des années 2010. Notre ouvrage s'inscrit dans le prolongement de ces travaux qui ont commencé à écrire l'histoire du viol et à analyser ses représentations littéraires et artistiques.

Les mots et la chose

Pour plusieurs historiens, la période moderne correspond au moment où l'on passe d'« une législation protectrice de l'honneur masculin, fondée sur la notion de propriété » à « une législation protectrice de la victime⁸ ». Bien que la datation de ce tournant continue à faire débat, certains ne l'observant pas avant le xx^e siècle, la période qui va de la Renaissance aux Lumières constitue pour le moins un moment important de transition, caractérisé par l'attention croissante portée à la victime en tant que personne. La multiplicité des termes désignant alors le viol ne témoigne pas seulement des limites et des imperfections d'une conception des violences sexuelles qui demeure floue et insuffisante, mais aussi des efforts qui sont faits pour les décrire dans les différents contextes dans lesquels elles s'inscrivent. Ces mots donnent lieu à des définitions dans les textes de loi et les archives judiciaires, ainsi que dans les premiers dictionnaires élaborés à partir de la Renaissance, mais aussi dans les œuvres littéraires, qui apportent leur contribution à cette entreprise d'identification d'un type particulier de violence. La dénonciation de certaines formes de violence peut d'ailleurs précéder leur dénomination et leur définition : le viol conjugal n'a aucun statut

7. Voir le bilan critique proposé par Didier Lett, Sylvie Steinberg, Fabrice Virgili et Camille Noûs, « Éditorial. Les violences sexuelles au cœur de l'intime », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 52 (*Abuser, forcer, violer*), 2020, p. 7-19, <<https://doi.org/10.4000/clio.18646>>, et par nous-mêmes dans *La Fiction face au viol*, Paris, Hermann, 2024, p. 9-23.

8. D. Lett, S. Steinberg, F. Virgili et C. Noûs, art. cit., §5.

lexical aux XVII^e et XVIII^e siècles, ce qui ne l'empêche pas d'exister, d'être commenté, représenté, et même parfois sanctionné⁹.

Plusieurs études se sont déjà intéressées au lexique permettant de dire le viol du XVI^e au XVIII^e siècle, qui se caractérise par la coexistence de différents termes et par la polysémie de plusieurs d'entre eux¹⁰. Ces flottements de sens, qui peuvent nous donner l'impression d'une incapacité à saisir la violence sexuelle dans sa spécificité, sont révélateurs des différents domaines concernés par ses manifestations. Une première famille de termes, issue du mot latin *stuprum*, évalue le viol sur un plan moral et religieux et le considère comme un acte de luxure. Dans cette perspective, le violeur est coupable de céder à sa passion et d'entraîner sa victime au péché. Agresseur et agressée partagent donc la responsabilité de la faute, puisque l'un a cédé au désir et l'autre en a été contaminée. Le stupre désigne une relation sexuelle illicite avec une femme vierge : c'est un crime contre la pudeur, une atteinte à la chasteté, un péché capital, du même ordre que d'autres « espèces de luxure » comme l'adultère, l'inceste, le rapt ou la sodomie, qui sont lourdement punies. Ces éléments de définition font d'emblée apparaître l'importance du statut de la victime, qui est un critère plus déterminant que le recours à la violence : « Le viol apparaît avant tout comme un crime contre l'honneur des vierges, une atteinte à leur valeur morale et d'échange sur le marché matrimonial¹¹ ». Si la victime est une femme mariée, le viol s'efface derrière l'adultère, indépendamment du consentement ou non de la femme. De même, si la victime est un homme, le viol disparaît derrière le crime de sodomie, qui fait écran à la saisie des violences sexuelles subies par les hommes.

9. Voir Marion Philip, « Une action dont on rougit mesme dans les solitudes les plus secrètes » : enquête sur les violences sexuelles conjugales (Paris, XVII^e-XVIII^e siècle), *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 52, 2020, p. 93-117 et Caroline Muller, « Retirer les guillemets. À propos de l'étude du viol conjugal et du nécessaire anachronisme », 2016, <<https://consciencess.hypotheses.org/768>>.

10. Voir en particulier Stéphanie Gaudillat Cautela, « Questions de mot. Le "viol" au XVI^e siècle, un crime contre les femmes? », *Clio*, n° 24, 2006, <<http://journals.openedition.org/clio/3932>> ; Dietmar Rieger, « *Stuprum, raptio* et *raptus* dans la littérature française du Moyen Âge. L'exemple d'*Aiol* », in G. Vickermann-Ribémont et M. White-Le Goff (dir.), *Rapts : réalités et imaginaire du Moyen Âge aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 35-48.

11. Sylvie Steinberg, « De la Renaissance aux Lumières », in S. Steinberg (dir.), *Une histoire des sexualités*, Paris, PUF, 2018, p. 193.

Une autre famille de termes vient des mots latins *raptio* et *raptus* : « rapt » et « ravissement » en français, « rape » en anglais, « robo » en espagnol et « rapimento » en italien, qui évoquent l'action de s'emparer de quelque chose par la force. Ces mots qui associent le viol à l'enlèvement sont les plus fréquemment utilisés pour désigner les violences sexuelles, notamment dans les titres des pièces de théâtre abordant le sujet¹². Le viol est assimilé au vol d'un bien, enlevé à ses propriétaires légitimes (père ou époux de la victime), si bien qu'enlever une femme et la violer apparaissent comme des actes de même gravité. La pratique du rapt est cependant complexe et doit se comprendre dans le cadre des conceptions religieuse et civile du mariage dans la société moderne¹³. Alors que l'Église fait reposer le mariage sur le libre consentement des deux époux, les familles nobles s'efforcent de garder le contrôle sur les alliances matrimoniales, qu'elles imposent souvent à leurs enfants. Dès le Moyen Âge, l'enlèvement devient alors une stratégie permettant de se passer de l'accord des parents et de résister à des mariages arrangés¹⁴. Certains enlèvements sont mis en œuvre avec l'accord de la jeune fille, ce qui ne les rend pas moins graves aux yeux de la législation civile. Ils sont alors qualifiés de « rapt de séduction¹⁵ », par distinction avec les « rapt de violence ». Le terme de séduction, qui possède le sens

12. En France, les intitulés des pièces d'Alexandre Hardy déclinent différents aspects de la violence, de *Scédase ou l'hospitalité violée* à *Ariane ravie* et à *Lucrece ou l'adultère puni*. Les tragédies anglaises de la fin du xvii^e siècle affichent volontiers le sujet du viol, comme en témoigne la réécriture du *Titus Andronicus* de Shakespeare, qui devient *Titus Andronicus, or The Rape of Lavinia* sous la plume d'Edward Ravenscroft, voir Z. Schweitzer, « Fait, fable, fiction : le viol de Philomèle », in V. Lochert, Z. Schweitzer, E. Zanin, *La Fiction face au viol*, op. cit., p. 171-175. Le terme « ravissement » évoque le viol dans les tragédies du xvi^e siècle (*Dinah ou le ravissement*; *Sichem ravisseur*; cf. *El robo de Dina* de Lope de Vega), puis l'enlèvement dans les tragi-comédies pastorales de la première moitié du xvii^e siècle (Chiabrera, *Il Rapimento di Cefalo*, 1600; Corneille, *Le Ravissement de Florise*, 1632; La Morelle, *Endymion ou le ravissement*, 1627).

13. Sur le rapt, voir Danielle Haase-Dubosc, *Ravie et enlevée : de l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au xvii^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999 et G. Vickermann-Ribémont et M. White-Le Goff (dir.), *Rapts*, op. cit.

14. Voir Kathryn Gravdal, *Ravishing Maidens: Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1991 et Sylvie Joye, *La Femme ravie. Le mariage par rapt dans les sociétés occidentales du Haut Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2012.

15. Florence Hoarau, « Le rapt de séduction dans la doctrine pénale des xvii^e-xviii^e siècles », in C. Borello, C. Regina, G. Vickermann-Ribémont (dir.), *Séduire du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 49-66; Sonia Vernhes

fort de « tromperie, abus, corruption¹⁶ », désigne ici une opération de subornation par laquelle un homme capte le patrimoine d'une famille, ce qui rend non pertinente la question de la volonté de la protagoniste féminine, réduite au statut de victime. L'existence de cette distinction entre deux types d'enlèvement ouvre néanmoins la voie à une réflexion sur le consentement féminin, ainsi que sur le rôle des pressions psychologiques (menace, emprise) qui ne sont guère prises en compte dans les définitions en usage du viol. Au xvii^e siècle, les juges se montrent attentifs aux manifestations de refus des femmes et l'Église considère que tout mariage suivant un rapt doit être annulé¹⁷.

La variété des termes anciens a laissé des traces dans les mots employés aujourd'hui pour désigner le viol : l'italien a retenu « *stupro* », l'anglais a conservé « *rape* », tandis que le français et l'espagnol ont progressivement confié aux mots « viol » et « *violación* », assez peu employés en ce sens à la période moderne, la désignation spécifique de la violence sexuelle. Le terme « viol » s'impose en France dans la seconde moitié du xviii^e siècle. En 1751, *L'Encyclopédie* comporte un article « Viol, violement, violation », qui réserve le premier terme à la désignation du « crime que commet celui qui use de force et de violence sur la personne d'une fille, femme ou veuve, pour la connaître charnellement, malgré la résistance forte et persévérante que celle-ci fait pour s'en défendre¹⁸ » et en 1791 le premier Code pénal français remplace le mot « rapt » par celui de « viol ».

À travers les mots employés pour le désigner se dessine une conception du viol qui présente plusieurs différences majeures avec notre définition contemporaine. La dimension sexuelle de la violence à l'œuvre dans le viol n'est pas centrale, à une époque d'« avant le sexe »

Rappaz, « "Rapt" et "séduction", poursuite d'un crime moral et sexuel à Genève au xv^e siècle », in G. Vickermann-Ribémont et M. White-Le Goff, *Rapts, op. cit.*, p. 87-103.

16. Dans le *Trésor de la langue française* de Jean Nicot (1606), « s'efforcer de séduire une fille » est traduit par « *attentare pudicitiam puellae* ». Dans le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), « séduire » signifie « tromper, abuser, faire tomber dans l'erreur », mais aussi « corrompre, débaucher ».

17. Voir D. Haase-Dubosc, « Des vertueux faits des femmes (1610-1660) », in C. Dauphin et A. Farge (dir.), *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 53-72.

18. Louis de Jaucourt, *L'Encyclopédie*, t. 17, 1765, p. 310.

ou d'« avant la sexualité¹⁹ », même s'il convient de ne pas minimiser les expériences sexuelles des hommes et des femmes de ces époques²⁰. Le viol constitue avant tout une violence sociale et un désordre moral qu'il importe de réprimer au nom de la religion et de l'ordre politique. Il est perçu comme une atteinte à l'honneur et comme une offense faite à la famille de la victime. La résolution économique et la réconciliation sociale comptent alors davantage pour « réparer » le viol que la prise en compte des dommages physiques et psychiques subis par la victime. Par ailleurs, la définition juridique du viol repose sur l'usage de la force et la résistance effective de la victime, qui doivent toutes deux être prouvées. Les verbes « forcer » en français et « forzar » en espagnol sont depuis le Moyen Âge les plus fréquents pour nommer l'action de violer, tandis que les textes de loi anglais caractérisent le viol comme une action faite « contre la volonté » de la victime²¹. Néanmoins, de nombreuses agressions se diluent face à la « certitude du consentement » qui domine dans les mentalités du temps²². Selon la physiologie de l'époque, les femmes sont naturellement enclines à la passion : si leur raison dit non, leur corps cède à l'attrait de la chair, même dans un contexte marqué par la contrainte et la violence²³. Pour être reconnue comme telle, la victime doit porter clairement sur son corps les traces de violence qui servent de preuve à sa résistance. Dans ce contexte,

19. Voir Kim M. Phillips et Barry Reay, *Sex before Sexuality. A Premodern History*, Cambridge, Polity, 2011 et Will Stockton et James M. Bromley (dir.), *Sex before Sex. Figuring the Act in Early Modern England*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

20. Comme y invite Jeffrey Weeks, *Écrire l'histoire des sexualités* [*What is Sexual History*, 2016], Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2019, p. 126. Voir aussi Valerie Traub, *Thinking Sex with the Early Moderns*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2015.

21. Edward Coke définit le viol comme « la connaissance charnelle illégale et le fait d'abuser de toute femme âgée de plus de dix ans contre sa volonté » (*The Institute of the Laws of England*, 1628, cité par Deborah Burks, *Horrid Spectacle: Violation in the Theater of Early Modern England*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2004, p. 152).

22. Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 54.

23. Voir Evelyne Berriot-Salvadore, *Un Corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2023 [1993], p. 113-119; S. Gaudillat Cautela, « Le corps des femmes dans la qualification de "viol" au XVI^e siècle », in C. McClive et N. Pellegrin (dir.), *Femmes en fleurs, femmes en corps. Sang, santé, sexualités, du Moyen Âge aux Lumières*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 249-276, ici p. 270.

il n'est pas étonnant que les procès pour viol soient rares, notamment parce qu'ils impliquent de rendre public un crime qui entache l'honneur de la victime et de sa famille et de prouver la résistance continue opposée à l'exercice de la force de la part du violeur.

On ne peut cependant en déduire que les violences sexuelles sont minimisées et banalisées. Certes, la qualification de viol dans le droit repose davantage sur le statut social de l'agresseur et de la victime que sur la nature de l'acte perpétré : le viol est d'autant plus lourdement condamné que la victime est jeune, vierge et appartient aux couches supérieures de la société. Mais le viol est pris au sérieux sur le plan moral comme sur le plan pénal : il est considéré comme une transgression grave, comme un crime qui donne lieu à des sanctions sévères, pouvant aller jusqu'à la peine de mort. S'il est vrai que la majorité des viols ne sont pas dénoncés devant les tribunaux, du fait du renoncement des victimes ou d'arrangements à l'amiable, lorsqu'ils le sont, les affaires sont généralement traitées avec toute la diligence possible²⁴. De plus, si le droit pénal « vise avant tout le maintien de l'intégrité et de la cohésion de l'État royal, de la religion et de la société qui les accompagne, la société faisant peu de cas de l'individu », certaines dispositions, concernant notamment l'octroi de dédommagements, témoignent de la prise en compte des torts subis par les victimes²⁵. Les archives judiciaires laissent aussi entrevoir le rôle joué par des « matrones » examinant le corps des victimes pour établir les dommages physiques subis et par des réseaux d'alliances féminines qui opposent leur solidarité à la violence exercée par les hommes²⁶. C'est donc une réalité complexe que dessinent les travaux des historiens, fondés sur les sources juridiques et les archives de procès : la femme y apparaît à la fois forte (dans sa capacité à résister et à dénoncer) et faible (réduite au statut d'objet, incapable pénalement) ; son consentement est souvent considéré comme non

24. L'analyse de trente et une affaires criminelles entre 1695 et 1780 conduit Enora Peronneau Saint Jalmes à remettre en question l'idée que la justice d'Ancien Régime traiterait les violences sexuelles avec désinvolture (*Crimes sexuels et société à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, Perrin, 2021, notamment p. 121 et p. 298).

25. Voir Éric Wenzel, « Quelle place pour la victime dans l'ancien droit pénal? », in Benoît Garnot (dir.), *Les Victimes, des oubliées de l'histoire?*, Rennes, PUR, 2000, p. 19-29.

26. Voir Nicole Gonthier, « Les victimes de viol devant les tribunaux à la fin du Moyen Âge d'après les sources dijonnaises et lyonnaises », *Criminologie*, n° 27, 1994, p. 9-32.

pertinent ou acquis d'avance, mais son refus est essentiel pour faire la différence entre ce qui est viol et ce qui ne l'est pas.

Le viol en littérature

C'est dans l'espace ouvert par ces tensions et ces hésitations que s'inscrit le rôle joué par la littérature. Les œuvres de fiction permettent d'aborder ce qui échappe à l'archive juridique, d'explorer différentes configurations des relations entre victimes et agresseurs, d'envisager plusieurs manières de représenter les enjeux de la violence sexuelle. Elles suscitent l'intérêt des historiens et des juristes, qui cherchent à y saisir la sensibilité du temps en complément des archives. Georges Vigarello convoque fréquemment la littérature dans son livre, révélant ainsi l'importance de ses représentations face au silence des sources, mais il lit surtout dans les œuvres produites de la Renaissance aux Lumières le reflet d'une mentalité qui nie aux femmes la capacité de dire non : selon lui, « les premiers récits modernes [donnent] l'image d'une brutalité convaincante et acceptée²⁷ ». Pourtant, face à une société et une institution judiciaire marquées par le déni du viol, c'est à la littérature (et aux témoignages) qu'il revient de « mettre devant les yeux la brutalité du réel », de recueillir la plainte de la victime et de lui témoigner l'attention qu'elle mérite en proposant des récits d'expériences singulières²⁸. Du xvi^e au xviii^e siècle, la littérature n'offre pas une vision homogène et cohérente des violences sexuelles, de même que la société est traversée de tensions et de débats et que la condition des femmes ne suit pas une évolution linéaire vers le progrès. On peut penser que les représentations littéraires ont joué un rôle non négligeable dans la lente évolution des mentalités qui conduit à prendre conscience de la gravité du viol et de la souffrance de la victime. La diversité de ces représentations en Europe de la Renaissance aux Lumières a déjà donné lieu à d'importants travaux. Plusieurs ouvrages collectifs ont adopté une perspective transhistorique, qui met en lumière à la fois la permanence du motif du viol, de la mythologie grecque au cinéma contemporain, et la spécificité de son traitement dans différents contextes historiques

27. G. Vigarello, *Histoire du viol, op. cit.*, p. 57.

28. Telle est la thèse défendue pour notre époque par Denis Salas dans *Le Déni du viol. Essai de justice narrative*, Paris, Michallon, 2023. L'ancien magistrat s'appuie sur de nombreuses références littéraires, principalement empruntées à la littérature du xix^e siècle.

et culturels²⁹. D'autres se sont centrés sur la période moderne. Dans *Viol et ravissement à la Renaissance* (2013) sont analysés les parcours textuels de plusieurs figures emblématiques, comme Lucrece, Philomèle et Psyché, et les procédés mis en œuvre pour représenter le viol, en particulier au théâtre³⁰. Ce sont principalement des œuvres narratives qui sont analysées dans *Viol et littérature (XVI^e-XIX^e siècle)* (2017) : histoires tragiques, roman pastoral, contes et nouvelles publiés dans la France du XVII^e siècle et témoignant d'une sensibilité aux violences sexuelles qui contraste avec le déni dont elles font l'objet dans la société du temps³¹. À ces deux projets collectifs s'ajoutent de nombreux articles et monographies portant sur un auteur ou un genre littéraire précis. On rendra ici rapidement compte des principaux apports de ces travaux, en mettant l'accent sur les œuvres qui ne sont pas abordées dans les contributions qui suivent.

C'est d'abord dans la nouvelle que les scènes de viol abondent à la Renaissance. Lu, traduit et imité dans toute l'Europe, le *Décameron* de Boccace (1350) ne raconte pas moins de vingt-et-un viols au cours des cent nouvelles³². Souvent décrits de manière explicite et crue, ils constituent généralement un ressort comique efficace, en particulier grâce au procédé du *bed trick*. Le traitement du viol prend une coloration différente dans *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre, publié en 1559. Pour Patricia Cholakian, le motif du viol devient la matrice centrale du recueil en raison de la tentative de viol subie par l'autrice elle-même³³. Il est en tout cas certain que le regard féminin qui se déploie à la fois dans la narration et dans la réception des récits, au sein de l'assemblée mixte formée par les devisants et devisantes, considère avec plus de gravité les violences subies par les femmes, dans un

29. Voir Lynn A. Higgins et Brenda R. Silver (dir.), *Rape and Representation*, New York, Columbia University Press, 1991 ; Frédéric Chauvaud, Lydie Bodiou, Myriam Soria (dir.), *Le Corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, PUR, 2016.

30. A. Debrosse, M. Goupil-Lucas-Fontaine, A. Lionetto, D. Robin, A. Tamburini et H. Vu Thanh (dir.), *Viol et ravissement à la Renaissance, Le Verger*, n° 4, 2013, <<http://cornucopia16.com/blog/2014/01/21/le-verger-bouquet-iv-viol-et-ravissement/>>.

31. Nathalie Grande (dir.), *Viol et littérature XVI^e-XIX^e siècle, Tangence*, n° 114, 2017.

32. Voir Enrica Zanin, « Le viol de la nouvelle au roman », in V. Lochert, Z. Schweitzer, E. Zanin, *La Fiction face au viol, op. cit.*, en particulier p. 82-104.

33. Patricia Cholakian, *Rape and Writing in the Heptameron*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991.

contexte moral et religieux également plus affirmé. Au siècle suivant, le dispositif est repris et transformé par l'écrivaine espagnole María de Zayas dans ses recueils de nouvelles *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) et *Desengaños amorosos* (1647). Les récits, uniquement pris en charge par des femmes dans le second volume, sont centrés sur des protagonistes féminines et décrivent avec force leurs souffrances et leurs malheurs, si bien que Lisis, la principale destinataire des récits, décide finalement de se retirer dans un couvent. Là où Cervantès met la fiction au service de son héroïne violée, dont l'histoire se dénoue heureusement dans *La force du sang*³⁴, Zayas déploie un discours féministe explicite et sollicite les émotions des lecteurs et lectrices face aux terribles mauvais traitements subis par les femmes³⁵.

Le viol s'invite aussi sur scène dans le théâtre humaniste français, mais surtout dans les théâtres espagnol et anglais, qui s'émancipent davantage des préceptes aristotéliens et des exigences de vraisemblance et de bienséance qui en découlent pour les dramaturges français et italiens. En Espagne, le viol figure dans les intrigues des tragédies de la fin du xvi^e siècle puis dans des drames palatins s'inscrivant dans la nouvelle esthétique de la *comedia nueva*. Sa signification est alors principalement d'ordre politique : le viol est commis par un tyran, qui manifeste ainsi son incapacité à se contrôler, et la victime représente ses sujets maltraités. La critique s'est principalement intéressée à la célèbre *comedia* de Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, dont l'interprétation s'est récemment recentrée sur le viol subi par Laurencia entre la deuxième et la troisième journée, et au théâtre de Calderón, qui se distingue par l'attention qu'il porte aux souffrances des victimes³⁶. En Angleterre

34. L'interprétation de cette nouvelle, où la jeune fille finit par épouser son violeur, a fait couler beaucoup d'encre. Voir notamment Elizabeth Rhodes, « Living with Rodolfo and Cervantes's "La fuerza de la sangre" », *Modern Language Notes*, vol. 133, n° 2, 2018, p. 201-223 et Sonia Velazquez, « Viol, silence et littérature : comment partager la lecture de "La force du sang" de Cervantes », site *Transitions*, 2019, <<http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/litterature-et-trauma/n-30-s-velazquez-viol-silence-et-litterature-comment-partager-la-lecture-de-la-force-du-sang-de-cervantes.html>>.

35. Voir Guiomar Hautcœur, « Lire les *novelas* de María de Zayas aujourd'hui : défense des femmes et pensée du genre », *TRANS-*, Journées d'études, « Comparative Literature and Gender », 2018, <<http://journals.openedition.org/trans/1901>>.

36. Dès 1979, Barbara Mujica met en valeur la lucidité avec laquelle Calderón aborde « la psychologie du violeur et l'effet du viol sur la victime » (« The Rapist and his Victim: Calderón's *No hay cosa como callar* », *Hispania*, n° 62, 1979, p. 30).

également, la présence importante du viol dans le théâtre jacobéen puis dans le théâtre de la Restauration s'explique en partie par le contexte politique et religieux. Transgression majeure, atteinte aux biens et à l'honneur de la famille, il apparaît comme l'expression d'un pouvoir abusif et tyrannique³⁷. Outre Shakespeare, qui consacre un long poème au viol de Lucrece (*The Rape of Lucrece*, 1594) et dont la première tragédie, *Titus Andronicus* (1594), contient un viol atroce, inspiré de celui de Philomèle, la critique s'est particulièrement intéressée à l'adaptation scénique du viol de Lucrece par Thomas Heywood³⁸ (*The Rape of Lucrece*, 1638) et à *The Changeling* de Thomas Middleton et William Rowley (composée en 1622), où la nature des violences subies par les personnages est plus ambiguë, chargée de significations multiples, invitant à explorer la complexité des liens entre contrainte et consentement, féminité et masculinité³⁹. À la Restauration, l'accès des femmes à la profession de comédienne donne une nouvelle portée aux scènes de viol, qui abondent dans la comédie comme dans la tragédie. Si leur multiplication peut s'expliquer en partie par le plaisir voyeuriste qu'y prennent les spectateurs, le motif conserve une dimension politique et une portée sociale, alors que s'exacerbent les tensions sociales entre hommes et femmes aussi bien que les rivalités littéraires entre auteurs et autrices⁴⁰.

37. Voir D. Burks, *Horrid Spectacle, op. cit.* et Jennifer Airey, *The Politics of Rape: Sexual Atrocity, Propaganda Wars, and the Restoration Stage*, Lanham, University of Delaware Press, 2012.

38. Voir Paulina Kewes, « Roman history and early Stuart drama: Thomas Heywood's *The Rape of Lucrece* », *English Literary Renaissance*, n° 32, 2002, p. 239-267 et Janice Valls-Russell, « Ravishing the bride from the classical page to the early modern stage: Thomas Heywood's *The Rape of Lucrece* », *Arrêt sur scène*, n° 8, 2019, <<http://journals.openedition.org/asf/674>>.

39. D. Burks, « "I'll want my will else": *The Changeling* and women's complicity with their rapists », *English Literary History*, n° 62, 1995, p. 759-790; Frances E. Dolan, « Re-reading Rape in *The Changeling* », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, n° 11, 2011, p. 4-29; Christine Varnado, « "Invisible Sex!": What Looks Like the Act in Early Modern Drama? », in W. Stockton et J. M. Bromley (dir.), *Sex before Sex, op. cit.*, p. 25-52.

40. Voir Jean Marsden, *Fatal Desire: Women, Sexuality and the English Stage, 1660-1720*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.

Au XVIII^e siècle, le viol devient une scène topique du roman⁴¹, point culminant de la confrontation entre le libertin et la prude⁴². Pour Frances Ferguson, le renouvellement du genre romanesque au début du XVIII^e siècle repose sur la représentation de l'intimité subjective, qui permet une nouvelle compréhension de la violence sexuelle, dépassant les jugements énoncés par la société et par le droit⁴³. Avec *Pamela* (1740) et *Clarissa* (1748), Samuel Richardson invente le roman psychologique en décrivant de l'intérieur les tourments de jeunes filles qui défendent leur vertu face aux assauts de jeunes aristocrates sûrs de leur pouvoir de séduction. Clarissa Harlowe ne cesse de défendre son libre arbitre face aux pressions exercées par sa famille, qui veut la marier contre son gré, et à celles du jeune libertin, Lovelace, qui la courtise, la séquestre et finit par la violer, pensant ainsi mettre fin à ses résistances. Mais refusant toute compromission, la jeune fille va jusqu'à mourir d'une violence qui apparaît ainsi comme socialement irréparable. À l'inverse, dans le roman libertin, la violence est minimisée par la mise en valeur du « moment » à saisir et par le plaisir que finit par trouver la victime. Autour du traitement, grave ou léger, du viol se creuse ainsi l'écart entre roman libertin et roman sentimental, roman d'hommes et roman de femmes. Ces catégories sont cependant à manier avec prudence. Certains épisodes, comme ceux de la séduction de Cécile et de la présidente de Tourvel par Valmont dans *Les Liaisons dangereuses*, abordés par plusieurs articles dans ce volume, continuent à diviser les interprètes et à susciter le débat autour de l'articulation entre pratiques sociales et enjeux littéraires.

Notre volume embrasse l'ensemble de la période qui va de la Renaissance aux Lumières : il s'agit à la fois de mettre en évidence les mutations culturelles qui lui sont propres et d'enrichir le tableau de

41. Voir Henri Lafon, « De "l'entreprise" au "crime" : romanciers, romancières et le topos du viol » et Christophe Martin, « De la théorie du moment à l'hypothèse du viol : romanciers et romancières face à un topos romanesque jusqu'à *La Nouvelle Héloïse* », in S. van Dijk et M. van Strien-Chardonneau (dir.), *Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800. La question du « gender »*, Louvain, Peeters, 2002, respectivement p. 295-306 et p. 307-317.

42. Voir James Fowler, *The Libertine's Nemesis. The Prude in Clarissa and the roman libertin*, Oxford, Legenda, 2011.

43. Frances Ferguson, « Rape and the Rise of the Novel », *Representations*, n° 20, 1987, p. 88-112.

la littérature d'Ancien Régime, dans lequel le XVIII^e siècle a tendance à concentrer l'attention, en raison de la libération sexuelle qui le caractérise et du développement de la littérature libertine, culminant avec l'œuvre sulfureuse du marquis de Sade. Les ambiguïtés et les limites de « l'héritage des Lumières⁴⁴ », en particulier pour les femmes⁴⁵, sont au cœur du débat actuel, qui cible plusieurs auteurs, de Voltaire à Sade, qui mériteraient d'être « débouloonnés », voire « brûlés⁴⁶ ». Les philosophes des Lumières semblent en effet avoir été peu sensibles aux violences faites aux femmes : Rousseau entretient l'idée que la femme consent toujours, même quand elle dit non⁴⁷, et Voltaire conseille à la justice de ne pas perdre de temps avec les affaires de viol⁴⁸. Face à ces propos choquants, les œuvres de fiction apparaissent cependant comme plus complexes et plus nuancées. Les articles de Christine Hammann, Justine Mangeant et Clara Filippé réunis ici montrent que certains textes de Voltaire et de Sade manifestent une grande attention aux torts subis par les victimes, de même que Florence Lotterie a montré la complexité des analyses du sexisme de Rousseau⁴⁹. Le tournant ambigu que marque le XVIII^e siècle, identifié comme l'époque de la naissance de l'individualisme, se comprend mieux dans le prolongement des deux siècles antérieurs, où les comportements sont dominés par de forts impératifs moraux et de puissantes règles sociales. À la Renaissance se développe un discours moral d'origine chrétienne, qui prescrit la maîtrise des désirs dans le droit fil du contrôle des passions prôné par le stoïcisme antique. Le code de l'honneur, qui régit les conduites aux XVI^e et XVII^e siècles, contribue à la silencieuse des victimes, sacrifiées au bien de la communauté, mais constitue aussi un rempart contre la

44. C'est le titre de l'ouvrage d'Antoine Lilti : *L'Héritage des Lumières. Ambivalences de la modernité*, Paris, Seuil, 2019.

45. Florence Lotterie, *Le Genre des Lumières. Femme et philosophe au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

46. Voir les titres provocateurs de deux colloques organisés en 2024 : « Débouloonner les Lumières ? » (dir. Joël Castonguay-Bélanger, Sorbonne nouvelle, paru dans *Dix-huitième siècle*, n° 57, 2025), et « Faut-il brûler Voltaire ? » (dir. Linda Gil et Gerhardt Stenger, Cerisy-la-Salle), en écho au *Faut-il brûler Sade ?* de Simone de Beauvoir.

47. Voir la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1758, p. 155, note 37.

48. Voltaire, *Prix de la justice de l'humanité*, article 15 : « Du viol » (1777).

49. F. Lotterie, « Un "sexisme intelligent" ? Études de genre et usages de Rousseau », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 74, 2018, p. 55-69.

violence débridée du désir, comme le suggère Marguerite de Navarre⁵⁰. La critique de cette morale exigeante, perçue comme aliénante, et la contestation des normes sociales, largement misogynes, ouvrent la voie à la libération du désir, mais celle-ci profite davantage aux hommes qu'aux femmes. Tout au long de la période, la représentation des violences sexuelles articule enjeux moraux, politiques et sociaux et les tensions sont fortes entre individu et société, contrainte et liberté. À travers la représentation du séducteur sans scrupule s'exprime une dénonciation des abus de l'aristocratie ; à travers celle des femmes qui leur résistent se dessinent les prémisses d'une émancipation féminine face à des réalités et à des normes qui restent bien établies.

SCÈNES DE VIOL : ENTRE EXHIBITION ET ESCAMOTAGE

Centré sur les scènes de viol construites par les œuvres littéraires, cet ouvrage prend pour objet la représentation problématique, si ce n'est impossible, d'une violence qui ne cesse d'échapper au regard. La scène de viol n'est en effet pas une scène comme les autres. Ce n'est pas un moment théâtral prisé et aisément repérable comme les scènes de duel ou de balcon⁵¹, car le viol est le plus souvent repoussé hors de la scène : il s'est produit avant le début de la pièce ou est rejeté dans les coulisses, entre deux actes. Ce n'est pas non plus une scène romanesque au sens narratologique du terme, où le temps du récit se ralentit pour coïncider avec le temps de l'histoire. Dans les contes et les romans, c'est souvent l'ellipse ou la gaze qui l'emportent face à un acte impossible à décrire en détail. Ainsi, dans le roman-fleuve qu'est la *Clarissa* de Richardson, le viol de l'héroïne n'est suggéré qu'en deux lignes, dans la lettre la plus brève du roman. Cela n'empêche pas le viol soustrait au regard ou masqué par l'euphémisme d'occuper parfois

50. Dans la nouvelle 42 de *L'Heptaméron*, la discussion fait apparaître l'écart entre l'interprétation des hommes, fondée sur le désir de faire céder les femmes à l'amour, et celle des femmes, qui revendiquent le droit de repousser leurs amants en mettant en avant leur honneur. Sur l'honneur, voir Hervé Drévilion et Diego Venturino (dir.), *Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne*, Rennes, PUR, 2011.

51. Voir la revue *Arrêt sur scène*, dont les numéros envisagent différents types de scènes au théâtre.

le centre de l'œuvre et de peser sur l'ensemble de son interprétation. Aucune évidence descriptive, donc, face aux scènes de viol, comme le souligne Anne Grand d'Esnon, mais une tension permanente entre présence et absence, visibilité et invisibilité, expression et silence. Cette tension peut permettre d'ignorer le viol, de refuser de le voir, mais elle peut aussi exacerber la frustration du spectateur ou susciter le malaise de la lectrice et amener par là à interroger le sens de la violence.

La notion de scène invite à poser deux questions importantes en lien avec la visibilité du viol. La première est d'ordre visuel, conformément à l'origine théâtrale de la notion : comment le viol se donne-t-il à voir ? La seconde est d'ordre structurel, car la scène possède une certaine autonomie, mais constitue aussi un élément qui occupe une fonction dans l'ensemble formé par l'œuvre : la scène de viol est-elle un tableau détachable, une image qui fascine et qu'on peut considérer pour elle-même ou sa signification dépend-elle de sa place dans le récit ou l'intrigue dramatique ? Cette question est au cœur des débats critiques contemporains : alors que l'interprétation a pu avoir tendance à minorer l'importance du viol dans certaines œuvres en raison de sa subordination au conflit politique ou à la situation tragique représentés, la critique féministe focalise l'attention sur la scène de viol et lui refuse toute fonctionnalité, toute « utilité » narratologique ou dramaturgique qui conduirait à en justifier et par là à en banaliser la représentation.

Au théâtre, le viol donne rarement lieu à une scène et même lorsque c'est le cas, il peut demeurer invisible. Dans la tragédie *Scédase ou l'hospitalité violée* d'Alexandre Hardy, commentée par Nathalie Grande et Juliette Cherbuliez, deux jeunes filles sont violées et assassinées par les deux hommes auxquels elles ont accordé l'hospitalité en l'absence de leur père. Le dialogue dramatique, dépourvu de didascalie, fait entendre les protestations des jeunes filles et suggère que le public assiste à la scène de viol, mais le lecteur peut aussi penser que leurs cris viennent des coulisses, atténuant ainsi la portée de cet acte de violence. Les obstacles, matériels et moraux, à la représentation effective du viol sur scène et les difficultés posées à l'interprète contemporain relèvent selon Nathalie Grande des mécanismes d'invisibilisation des violences sexuelles. Le théâtre met cependant en œuvre des procédés scéniques permettant de rendre le viol visible à travers différents signes que le public est habitué à décoder. Si la scène de viol elle-même est souvent escamotée, sa préparation et ses conséquences sont exposées. Dans les comédies anglaises et françaises comme dans les drames

espagnols, l'intrusion illicite d'un homme dans l'espace clos de la demeure privée apparaît comme la transposition spatiale du viol. L'enlèvement y constitue également un prélude évident à la violence : arrachée aux siens, trainée de force, la victime quitte la scène en laissant le public imaginer la suite. Lorsqu'elle revient ensuite sur scène, comme Isabel dans *El alcalde de Zalamea* de Calderón, la jeune fille, aux cheveux dénoués et aux vêtements déchirés, porte sur elle les marques visibles du viol, dont l'horreur est portée à son paroxysme dans *Titus Andronicus* de Shakespeare où Lavinia réapparaît mutilée. Le théâtre partage ces codes visuels avec l'art pictural, qui développe différentes manières de montrer ou de suggérer la violence, du viol de Lucrece, abondamment représenté par les peintres de la Renaissance, jusqu'au fameux *Verrou* de Fragonard⁵². Comparant textes et gravures, Justine Mangeant et Juliette Cherbuliez confirment que le viol conduit « aux frontières du visible » et propose une scène qui est « transgression de la performance⁵³ », plutôt que spectacle de la violence. Dans les œuvres narratives également, la scène de viol se dérobe fréquemment. Dans les romans pré-sadiens d'Humbert du Queyras, seules des tentatives de viol sont narrées, mais elles suffisent à convoquer un imaginaire érotique transgressif lié à la séquestration (M. Closson). Dans les contes de La Fontaine comme dans ceux de Voltaire, la violence est suggérée plus qu'elle n'est décrite, la scène attendue est voilée de gaze ou soudain soustraite au regard, déjouant ainsi l'attente du lecteur. Dans d'autres œuvres, en revanche, le viol s'exhibe : des nouvelles de Boccace à la littérature libertine, érotique, voire pornographique du XVIII^e siècle, les scènes de viol, donnant lieu à des descriptions crues, riches en détails, livrent une vision désinvolte de la violence, souvent abordée sur un ton léger.

Quelle est la meilleure manière de dire le viol, en le montrant ou le voilant ? Suggérer le viol risque d'en atténuer la portée, voire de l'invisibiliser, surtout aux yeux d'un public ayant perdu les codes de la représentation oblique, mais cela témoigne aussi de la gravité reconnue à un acte jugé difficile, voire impossible à représenter. La scène escamotée est refusée au regard voyeuriste d'un public en quête d'excitation, mais

52. Voir Diane Wolfthal, *Images of Rape. The "Heroic" Tradition and its Alternatives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

53. Selon la formule de Stéphane Lojkine, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

aussi épargnée au regard empathique de spectatrices et de lectrices qu'elle risquerait de choquer ou de révolter. Si elle masque l'acte du viol, elle en rend mieux sensibles les conséquences physiques et psychologiques, car « le viol excède toujours sa scène », comme le note Juliette Cherbuliez. Inversement, l'exhibition du viol dans le genre de la nouvelle ou dans la poésie érotique peut être porteuse d'un discours plus ambigu qu'il n'y paraît. Il serait trop simple d'associer les scènes explicites au public masculin, tandis que l'escamotage et le voile trouveraient leur justification dans une destination féminine. La gaze du conte en vers préserve la pudeur de dames conviées à l'expérience galante de la lecture, mais constitue aussi un excitant supplémentaire en invitant lecteurs et lectrices à imaginer la scène suggérée. Elle satisfait aussi le goût aristocratique, désireux de garder ses distances avec la grossièreté et la brutalité de l'accouplement forcé (M. Rosellini).

LE VIOL AU PRISME DES GENRES LITTÉRAIRES

Abordant une grande variété de genres narratifs, dramatiques et poétiques, les articles ici rassemblés montrent combien le sujet du viol joue un rôle important dans la poétique des genres, dont il met à l'épreuve le pouvoir de représentation. Allégorisé, le viol alimente le discours métalittéraire, comme c'est le cas dans les prologues des comédies humanistes (J. Sagnier). Dans chaque genre littéraire, la représentation du viol est tributaire d'une longue tradition, remontant souvent à l'Antiquité, et d'une importante codification. Motif littéraire récurrent, le viol possède une étonnante polyvalence : il peut être le sujet d'une histoire tragique aussi bien que d'un conte facétieux, d'une tragédie aussi bien que d'une comédie ou d'une pastorale, d'un roman sentimental comme d'un roman libertin ou s'inviter dans la poésie épique.

Dans chacune de ses manifestations littéraires, le viol convoque les codes, et parfois les subvertit, tout en entrant en résonance avec les réalités sociales, les pratiques juridiques et les débats philosophiques et moraux qui lui sont contemporains. Ainsi, le mariage qui clôt heureusement la comédie à la Renaissance, après que la jeune fille a été enlevée ou abusée par celui qui devient son mari, n'est pas seulement le dénouement traditionnel exigé par la comédie. Il exprime aussi les tensions caractérisant alors les pratiques matrimoniales : l'enlèvement

est parfois une stratégie permettant aux jeunes gens de se marier en échappant aux injonctions familiales ; le mariage avec l'agresseur constitue le moyen privilégié de réparer l'honneur perdu de la famille après un viol ; il fait aussi l'objet de nouvelles recommandations, notamment dans le cadre de la Réforme, valorisant des relations plus affectueuses et plus égalitaires entre conjoints. Lorsqu'il unit un violeur à sa victime, le mariage typique de la fin de comédie se colore parfois d'une certaine amertume, suscitant un rire grinçant.

Viol et comique

C'est dans le registre comique que la présence de scènes de viol nous paraît aujourd'hui la plus problématique. Il existe pourtant une longue tradition de représentation de l'abus sexuel sur un mode léger, dans des textes visant à faire rire. Dans la lignée des conseils de séduction donnés par Ovide dans son *Ars amatoria*, des contes facétieux et fabliaux du Moyen Âge⁵⁴ ou des scénarios licencieux des nouvelles de Boccace, se développe une veine fortement misogyne, où le viol constitue un ressort comique apprécié, étant entendu que la victime n'y trouve finalement que du plaisir. Dans la comédie française de la Renaissance, la jeune fille doit faire face à l'autorité de son père, qui veut la marier contre son gré, à la violence de celui qui dit l'aimer, mais l'enlève ou la force pour s'assurer de pouvoir l'épouser, et parfois aux manipulations de son frère, qui l'utilise comme monnaie d'échange pour satisfaire ses propres désirs⁵⁵. Si la violence se fait plus discrète dans la comédie française du siècle suivant, elle joue un rôle central dans la comédie anglaise, en particulier dans les pièces produites sous la Restauration, qualifiées de *sex comedies* par la critique (G. Vickermann-Ribémont). Exploitant la présence nouvelle du corps des actrices sur scène, les dramaturges anglais érotisent le viol tout en désamorçant le malaise : longuement préparé, le viol est finalement empêché ou contrebalancé par des éléments comiques qui le mettent à distance. Les contes en vers et en prose des XVII^e et XVIII^e siècles, qui cultivent souvent

54. Voir Camille Brouzes, « Comique et violences sexuelles dans les fabliaux et les pastourelles du Moyen Âge : quels outils d'analyse? », *Malaises dans la lecture*, juillet 2019, <<https://malaises.hypotheses.org/1018>>.

55. Comme l'a montré Mélanie Fruitier dans sa communication, « À l'assaut des jeunes premières : le viol comme stratégie matrimoniale dans les comédies françaises de la seconde moitié du XVI^e siècle » (colloque *Scènes de viol*, 4-6 octobre 2023).

l'obscénité dans l'espace réservé d'une connivence masculine, rendent le viol acceptable en tant que péripétie nécessaire à la production de l'effet comique (M. Rosellini) et en tant qu'instrument de l'initiation au plaisir des femmes : il n'est plus alors qu'« un petit mal pour un grand bien », selon la célèbre formule de Voltaire (C. Hammann). C'est la même veine misogyne et obscène que cultive le poète vénitien Baffo, dans des vers où la femme n'est qu'une proie offerte aux insatiables désirs du « je » masculin (B. Rattini).

L'inclusion du viol dans le registre comique implique d'en atténuer la violence et d'en minorer les conséquences et tend donc à sa banalisation. Néanmoins, le comique, dans sa dimension satirique et subversive, peut aussi inviter à porter un regard critique sur le sort fait aux femmes dans la société, dénonçant la corruption des mœurs, l'égoïsme et la brutalité des hommes. La comédie tend alors vers la tragi-comédie et le conte satirique vers le roman sensible. Dans *Les Napolitaines* de François d'Amboise, le viol dont Virginie est la victime n'est édulcoré par aucun des procédés habituels : il est désigné comme « un lâche tour » par la chambrière qui décrit l'état pitoyable dans lequel se trouve la jeune fille, réduite au silence dans la suite de l'intrigue. Dans les comédies élisabéthaines comme dans les tragi-comédies françaises de la première moitié du XVII^e siècle, le travestissement permet d'explorer et d'inverser la distribution genrée de la vulnérabilité et de l'agressivité (E. Lacombe). À la Restauration, la dramaturge anglaise Aphra Behn reprend les codes de la comédie à la mode, mais son traitement des scènes de viol, mettant en lumière la vulnérabilité des femmes dans une société dominée par l'intérêt, confère un ton plus grave à ses pièces. La prise au sérieux du viol va de pair avec la prise en compte du public féminin dans les contes de Jean de La Fontaine, qui se distingue de ses successeurs par un traitement beaucoup plus nuancé des violences faites aux femmes (M. Rosellini). Parmi les contes de Voltaire, *L'Ingénu* est le seul à quitter le ton désinvolte pour évoquer un viol aux conséquences funestes : c'est au genre de la tragédie que le philosophe emprunte alors ses procédés (C. Hammann).

Viols tragiques

La tragédie constitue en effet un modèle important pour toute représentation sérieuse du viol. Bien qu'aucun viol ne fasse le sujet d'une tragédie dans l'Antiquité grecque (du moins dans le corpus qui nous est parvenu), le motif apparaît dans de nombreuses tragédies

à partir de la Renaissance, où l'épisode romain du viol de Lucrèce connaît une fortune toute particulière. En Espagne et en Angleterre, au XVI^e siècle, le viol « est une manifestation dramatiquement très rentable de la tyrannie : le corps féminin fonctionne comme une métonymie de tous les vassaux abusés par l'arrogance d'un puissant incapable de se limiter et de les respecter » (F. Antonucci). Dans le contexte des conflits civils et religieux qui déchirent l'Europe, le corps violenté de la victime se charge d'une forte dimension symbolique, entrant en résonance avec les représentations véhiculées par d'autres textes, comme les martyrologues, mais laissant souvent peu de place à la réalité humaine et sociale de la violence sexuelle. En France, le sujet est plus rare et Laudun d'Aigaliers est le seul théoricien à mentionner le viol parmi les malheurs propres à être représentés par la tragédie dans son *Art poétique* (1598)⁵⁶. Entre 1570 et 1620, plusieurs pièces prennent néanmoins le viol pour sujet, ce qui leur permet notamment de donner la parole à des personnages féminins, d'interpeller le public et de lui faire éprouver des émotions intenses (N. Hugot). Au XVII^e siècle, le viol disparaît de la scène tragique française, où sa seule possibilité suffit à faire échouer une pièce, comme le déplore Corneille au sujet de *Théodore*⁵⁷. Il revient en revanche sur le devant de la scène dans la tragédie anglaise à partir de la Restauration, tandis qu'en Espagne, Calderón parvient à aborder le sujet avec une subtilité nouvelle, en transposant les relations sentimentales des personnages de la *comedia* dans l'univers de la tragédie.

L'association entre sentiment et tragédie se révèle également féconde dans les genres narratifs. Le modèle tragique permet d'associer à la thématique amoureuse, souvent reléguée dans l'univers inférieur de la comédie ou du roman et traitée avec licence et complaisance, de hautes exigences morales et de profonds enjeux existentiels. C'est en étudiant le contexte social et moral et en explorant les conséquences psychologiques d'un viol que Samuel Richardson renouvelle l'écriture romanesque au milieu du XVIII^e siècle. Le modèle tragique lui permet de valoriser la grandeur morale de l'héroïne, qui contraste fortement

56. Voir Céline Fournial, « Viol et ravissement sur la scène française : défi dramaturgique et évolution du théâtre sérieux », *Le Verger*, n° 4, 2013, <<http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/07/VBQIV-FOURNIAL.pdf>>.

57. Voir V. Lochert, « Le viol, une fiction impossible ? », in V. Lochert, Z. Schweitzer, E. Zanin, *La Fiction face au viol, op. cit.*, p. 53-54.

avec les intérêts matériels guidant sa famille et avec la désinvolture du séducteur⁵⁸. De manière similaire, dans *L'Ingénu* de Voltaire, Mademoiselle de Saint-Yves finit par succomber, après s'être soumise à la violence de Saint-Pouange pour faire libérer celui qu'elle aime. Au cours du XVIII^e siècle, l'écart se creuse entre le roman libertin, où le viol n'est qu'une bonne occasion à saisir, et le roman sentimental, où il donne lieu à de terribles drames personnels (D. Dupau, L. Nizard). Suscitant généralement le mépris des critiques, les œuvres sentimentales, souvent écrites par des autrices et particulièrement appréciées du lectorat féminin, interrogent les relations entre hommes et femmes en analysant le rapport problématique entre sexe et sentiment amoureux. Elles explorent aussi des issues alternatives à l'irréparabilité du viol dans la tragédie en envisageant que le violeur puisse être un homme sensible et bon ou que la victime puisse éprouver de l'amour pour son agresseur (G. Lansen).

À travers les différents registres employés pour représenter le viol se pose la question du dénouement : une histoire de violence sexuelle peut-elle avoir une fin heureuse ? Moment-clé de l'œuvre dramatique, contraint par les codes génériques, le dénouement propose une interprétation de la scène de viol. Si le modèle tragique connaît une fortune particulière, c'est qu'il prend la violence au sérieux et qu'il montre la gravité d'un crime doté d'une portée morale et politique. Néanmoins, l'issue funeste qui le caractérise condamne le plus souvent la victime à la mort, qui peut s'accompagner d'une vengeance sanglante. Pour éviter une telle fin, certaines œuvres s'en tiennent à la tentative de viol, qui facilite la réconciliation, ou trouvent différents moyens d'édulcorer la violence afin de permettre une issue heureuse, qui prend habituellement la forme du mariage. Si de telles conciliations nous paraissent parfois inacceptables, en particulier lorsque la victime tombe amoureuse de son agresseur, elles ont l'intérêt de mettre en valeur la résilience de la femme abusée et d'envisager que celle-ci puisse mener une existence heureuse malgré la violence qu'elle a subie⁵⁹.

58. Voir James A. Smith, *Samuel Richardson and the Theory of Tragedy: Clarissa's Caesuras*, Manchester, Manchester University Press, 2016.

59. L'enquête menée par E. Peronneau Saint-Jalmes sur le devenir des victimes après le procès montre que nombre d'entre elles mènent une existence normale et restent intégrées à la communauté (*Crimes sexuels et société à la fin de l'Ancien Régime*, *op. cit.* p. 256-260).

Circulations et hybridations

La première modernité constitue une étape importante dans l'histoire de l'interprétation et de la transmission des textes. Alimentée par la redécouverte de l'Antiquité, dont les œuvres font l'objet d'éditions savantes et de traductions dans les différentes langues européennes, la Renaissance est aussi marquée par les débats religieux suscités par la lecture de la Bible, également éditée et traduite. Le développement de la langue vulgaire ouvre un nouvel espace européen où la culture classique commune s'articule à des spécificités nationales de plus en plus revendiquées : la circulation des œuvres littéraires donne lieu à des phénomènes féconds d'adaptation et de transposition, permettant d'acclimater au contexte culturel local sujets et formes venant de l'étranger. Les scènes de viol rendent particulièrement sensible l'importance de ces phénomènes de circulation : au fil de leurs reprises, elles voient leurs significations profondément modifiées et il n'est pas rare que cette évolution aille dans le sens d'une édulcoration de la violence initialement représentée.

Dans la Bible, où les scènes de viol proprement dites sont relativement rares⁶⁰, la traduction et le commentaire peuvent faire apparaître des violences qui étaient peu sensibles au départ. Camille Signes analyse comment un viol prend forme dans la traduction d'un passage du *Cantique des cantiques* par Jean de la Croix, qui charge le texte d'enjeux genrés auxquels se confrontent les commentateurs-rices ultérieurs. De même, l'épisode marginal de Suzanne surprise au bain par des vieillards (Daniel 13) fait l'objet de nombreuses réécritures et d'abondants commentaires, conduisant à l'amplification et à la diffusion de la scène, qui connaît une grande fortune dans la tradition picturale (A. Debrosse). Au théâtre, le passage de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la scène espagnole du XVII^e siècle au contexte prérévolutionnaire français donne en revanche lieu à une forte minoration de la violence subie par Isabel. Lorsque Collot d'Herbois reprend le sujet en 1778 pour en faire d'abord un drame, puis une comédie, « il oblitère et affaiblit presque complètement le motif central du viol », ce qui lui permet d'aboutir à un dénouement heureux, où le mariage se substitue à la vengeance (C. Couderc). Cette version édulcorée, qui postule le plaisir

60. Le viol de Dinah (Genèse 34) et le viol de Tamar (Samuel 13) ont fait l'objet de plusieurs adaptations théâtrales, au XVI^e siècle en France et au XVII^e siècle en Espagne.

de la victime, tombant amoureuse de son agresseur, met en relief par contraste la sensibilité de Calderón à la souffrance d'Isabel.

L'émancipation par rapport à la tradition et aux codes de représentation passe souvent par une hybridation générique qui rend possibles d'autres représentations du viol. Au théâtre, c'est ainsi dans le genre nouveau et hybride de la pastorale que sont imaginées certaines des représentations les plus subversives de la violence sexuelle. Échappant aux règles de la tragédie et de la comédie, la pastorale se définit comme un genre moderne, adapté au public mixte des théâtres et accessible aux autrices. Dans la péninsule italienne, c'est le principal genre dramatique dans lequel s'illustrent des femmes, qui s'approprient les modèles élaborés par Guarini et le Tasse. La violence peut alors s'y retourner contre le satyre, qui devient la victime de la nymphe par l'effet de renversements particulièrement réjouissants (S. Miglierina). Dans l'œuvre de Voltaire, c'est aussi le mélange des genres qui produit les représentations les plus subtiles du viol. *L'Ingénu* quitte la désinvolture du conte satirique pour emprunter au roman sensible et à la tragédie, tandis que *La Pucelle d'Orléans* se présente comme une épopée travestie, parodiant les épisodes topiques du roman d'aventures et du récit historique. Dans ce dernier texte, l'auteur aborde la violence de l'histoire en ayant recours aux motifs de la fiction (J. Mangeant). De même, dans *La Clélie*, Madeleine de Scudéry convoque le viol de Lucrèce pour confronter la brutalité du réel à la fiction amoureuse qui s'élabore dans l'espace du roman (P. Philips).

RÉCEPTIONS, D'HIER À AUJOURD'HUI

Représenter le viol peut apparaître comme une violence faite par l'auteur à son public. En le confrontant, de manière parfois crue, à la brutalité sexuelle ou en traitant la violence sur un ton léger et désinvolte, le texte heurte la sensibilité d'une partie du public, mais produit aussi des effets de sidération ou de révolte, parfois recherchés pour assurer le succès de l'œuvre. Il interroge aussi la position du lecteur ou du spectateur en jouant avec ses attentes ; il dénonce son voyeurisme en lui refusant le spectacle attendu ou en inversant les rôles. La représentation des violences sexuelles met à l'épreuve la cohésion du public, traversé de fractures sociales et genrées. Elle défie la capacité de la littérature à rendre l'expérience partageable, comme le suggère ce commentaire de

Crébillon sur l'incapacité de l'auteur à rendre compte d'une expérience féminine : « Pour bien exprimer la colère de la Princesse, et rapporter ici tout ce qu'elle dit à Jonquille, il faudrait s'être trouvé dans la même situation ; on laisse donc aux lecteurs femelles cet endroit à remplir⁶¹ ». Le pouvoir de la fiction consiste cependant précisément à créer une communauté d'expérience entre lecteurs mâles et femelles, entre membres d'un même public réuni au théâtre ou conversant dans un salon. Du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle, le public des œuvres littéraires s'élargit et se diversifie sous l'effet des progrès de l'imprimerie, de l'édition et de la traduction et du développement des théâtres commerciaux. De nouvelles stratégies de séduction sont alors mises en place par les auteurs, tenus de prendre en compte la mixité du public pour réussir. Nombreux sont ceux qui affichent leur désir de plaire aux dames, qui apparaissent comme les destinataires privilégiées des nouvelles et des romans. D'autres cultivent la connivence masculine au sein des cercles lettrés ou dans la sociabilité des cafés. Cette division des publics, qui explique certaines différences dans le traitement littéraire du viol, est cependant rarement stricte. En France, le mouvement culturel de la galanterie qui s'épanouit dans la seconde moitié du ^{xvii}^e siècle consiste notamment à prendre en considération la présence des femmes dans le public et à les placer au cœur de la sociabilité produite par la réception des œuvres. Le soin que prend La Fontaine d'éviter les scènes de viol dans ses *Contes* est révélateur de son désir de toucher un lectorat mixte. Même Voltaire, avant de publier son conte *La Bégueule*, où une femme mariée découvre le plaisir en étant violée par un charbonnier, le soumet au jugement de lecteurs et lectrices de son entourage : les réactions de plusieurs dames, contrastant avec celles des hommes, le conduisent à publier le conte dans une version édulcorée (M. Rosellini). Quant à la poésie obscène de Baffo, publiée sur des feuilles volantes et lue publiquement dans les cafés de Venise, elle n'est pas réservée aux oreilles masculines : certes moins nombreuses que les hommes dans ces lieux publics, les femmes pouvaient aussi y entendre ces textes et y prendre un certain plaisir (B. Rattini).

Pour continuer à lire ces textes aujourd'hui, il faut d'abord comprendre comment ils étaient lus autrefois. Exploitées par tous les genres littéraires, les scènes de viol sont destinées à produire une

61. Crébillon, *Tanzai et Néadarné, Œuvres complètes, t. 1*, éd. J. Sgard, Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 415, cité par Doriane Dupau.

grande variété d'effets : la terreur et la compassion dans la tragédie, le rire de connivence et le plaisir érotique dans les textes libertins, mais aussi l'indignation et la révolte, en particulier dans les œuvres à portée politique. Certains de ces effets nous sont aujourd'hui inaccessibles. La représentation du viol, dans les tragédies anglaises du XVII^e siècle, prend sens dans un contexte politique et religieux très éloigné de notre époque marquée par la déchristianisation et où règne la démocratie. Elle est fréquemment chargée d'une portée didactique et d'une valeur exemplaire : cette perspective est particulièrement importante à une époque où la littérature constitue la principale source d'information sur la sexualité et les rapports amoureux et où la vulnérabilité des femmes est étroitement liée à l'ignorance dans laquelle elles sont maintenues. On a tendance à l'oublier alors même qu'elle est toujours d'actualité si l'on en croit Virginie Despentes, qui déplore que les femmes ne se soient pas emparées du viol pour en faire « un sujet de roman » et transmettre ainsi « aux jeunes filles » « d[u] savoir, de[s] consignes de survie, de[s] conseils pratiques simples⁶² ». L'histoire de Suzanne surprise par les vieillards devient ainsi un *exemplum* valorisant la fidélité et la chasteté des femmes, repris dans les manuels d'éducation (A. Debrosse). Les comédies anglaises de la Restauration avertissent des risques courus par les femmes dans une société brutale et abordent certaines problématiques juridiques (G. Vickermann-Ribémont). Auteur d'un traité sur l'éducation des femmes, Choderlos de Laclos n'entend pas promouvoir le libertinage mais au contraire à mettre en garde les jeunes filles contre la corruption de la société et les dangers que peut receler leur entourage proche. C'est aussi un souci d'éducation qui anime en partie Isabelle de Charrière, mettant en scène trois parcours de femmes appartenant à différentes générations et catégories sociales (C. Kovacszy), et Regina Froberg, qui montre les conséquences du viol sur la victime et sur l'agresseur dans *Schmerz der Liebe*. Plus inaccessibles sans doute sont les rapports d'empathie et d'adhésion que certains textes cherchent à construire avec des héros violeurs ou des victimes contentes de leur sort. Lecteurs et lectrices d'aujourd'hui ne peuvent conserver leur sympathie au jeune homme qui n'a pas su contrôler son désir et l'itinéraire de la faute réparée, conduisant au pardon du héros violeur, ne fonctionne plus. Un tel

62. Virginie Despentes, *King Kong Theory*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2006, p. 40-41.

personnage peut être intéressant pour observer des évolutions dans la représentation de l'agresseur, confronté à des exigences éthiques, et saisir la progressive complexification de la perception du comportement masculin. Mais on peut se demander dans quelle mesure le roman sentimental de Regina Froberg, centré sur le destin tragique de Walter, qui a violé Amalie alors qu'il aime une autre femme, est encore lisible aujourd'hui : déculpabilisant le héros, racheté par ses remords et son mariage avec sa victime, le texte ne s'intéresse guère au sort d'Amalie, qui tombe amoureuse de son violeur et finit par se sacrifier à son bonheur (G. Lansen).

Lire ces textes aujourd'hui exige ensuite de renouveler nos pratiques de lecture. De la même manière que certains auteurs et autrices ont entrepris de dépasser l'opposition entre public masculin et public féminin pour leur permettre de partager une expérience commune, il semble plus fécond aujourd'hui d'associer plusieurs types de lectures plutôt que de les opposer. La démarche historique est indispensable à la compréhension des significations des scènes de viol, ancrées dans le contexte de leur création et de leur réception originelles. L'approche poétique éclaire la fabrication de l'objet esthétique et le sens conféré au viol dans la structure narrative ou dramatique de l'œuvre (J. Goldzink). Mais il est nécessaire de joindre à ces lectures habituellement pratiquées par la critique savante d'autres lectures, plus empathiques, sensibles aux effets produits par les œuvres sur les publics contemporains, afin d'assurer la survie de textes qui méritent de continuer à être lus. Il n'importe pas seulement, en effet, de savoir pourquoi et comment ils ont été créés, mais aussi et surtout ce que peuvent en faire les lecteurs·rices et les interprètes d'aujourd'hui, qui ont une responsabilité dans la construction des significations de ces textes, en particulier dans un contexte scolaire (A.-C. Marpeau). La prise en compte de la lecture ordinaire et la pratique de la lecture actualisante permettent de rapprocher les œuvres littéraires anciennes de la vie et du présent, en suggérant qu'il est pertinent de leur poser les questions actuellement suscitées par les violences sexuelles. Appelant un jugement moral et produisant des émotions, l'œuvre littéraire engage alors lecteurs et lectrices et leur ouvre un espace de conversation et de partage. À ce mouvement de rapprochement répond cependant une exigence de déplacement vers l'univers lointain et étranger auquel appartient la littérature des siècles passés. Les bénéfices de l'actualisation doivent être conjugués à ceux de la défamiliarisation. Les textes anciens offrent

une expérience de la distance et de l'altérité, qui enrichit notre rapport à la littérature comme notre perception du monde. Ils nous invitent à envisager que le viol puisse être un ressort comique ou un motif poétique biblique, qu'il puisse parler de l'oppression politique ou de la tradition littéraire plus que des relations entre hommes et femmes, et nous font prendre conscience des contingences invisibles du présent en nous faisant sortir de nos cadres de pensée.

Voir le viol dans les littératures européennes des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles ne consiste pas alors à figer la signification des textes⁶³, mais au contraire à déployer de nouvelles potentialités de sens et à découvrir de nouveaux pans d'une littérature qu'on croyait connaître. À l'heure où la définition du canon et du patrimoine est remise en question, les études ici rassemblées mettent en valeur la grande diversité de la production littéraire de ces trois siècles qui constituent le cœur de l'héritage culturel européen. Elles montrent que le modèle culturel classique est loin d'être homogène et que de nombreuses dissonances s'y font entendre. Elles témoignent ainsi des questionnements philosophiques, moraux, juridiques auxquels donnent lieu les violences sexuelles et des débats suscités par les rapports de genre dans la société. Les textes produits de la Renaissance aux Lumières ont apporté leur contribution à la constitution de ce que l'on appelle aujourd'hui la culture du viol, mais ils ont aussi participé au combat contre le silence, la banalisation et le stéréotype qui encouragent la perpétuation des violences. Face à la dureté de la réalité sociale, à la rareté des procédures judiciaires, aux généralités de la pensée théorique, la fiction ouvre un espace de liberté qui permet de montrer ce qu'on cache, de dire ce qu'on tait, d'imaginer des scénarios alternatifs ou inversés et des personnages qui déconstruisent le script social dominant : femmes vengeresses au verbe haut ; victimes qui ne s'en remettent pas mais affirment à travers leur mort l'autonomie de leur personne ; victimes qui s'en remettent, non pour minimiser la violence subie, mais parce que justice leur est ainsi rendue. À une époque où la souffrance de la femme violée n'est guère prise en compte dans les archives judiciaires, la littérature s'intéresse à la victime, à ses réactions et à ses sentiments. Elle explore les enjeux du consentement, bien avant que la notion

63. Comme le craint Hélène Merlin-Kajman : « Aussitôt ce mot "viol" posé sur lui, [le texte] se pétrifie et perd toutes les ressources transitionnelles qu'il aurait pu offrir » (*La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020, p. 60).

n'émerge dans les discours philosophique et juridique. Au XVI^e siècle, les victimes disent non, mais c'est leur corps qui cède et les pousse à consentir, après coup, à leur agresseur ; en revanche, à partir du XVIII^e siècle, l'accord des victimes devient de plus en plus ambigu : l'évanouissement et l'abandon des femmes semblent alors indiquer, implicitement, une forme problématique de consentement. À travers le motif récurrent de la belle endormie, se lisent non seulement la prégnance de fantasmes masculins faisant bon marché de la volonté féminine mais aussi des interrogations et des évolutions que rendent sensibles la confrontation des versions des contes de la Belle au bois dormant⁶⁴ ou les différents traitements du motif dans les romans de la fin du XVIII^e siècle (L. Nizard). Les œuvres étudiées ici sont en outre nombreuses à mettre en avant des personnages féminins qui disent clairement non, des héroïnes tragiques aux nymphes de la pastorale et jusqu'aux personnages sadiens des *Crimes de l'amour*. Par la force de leur refus, par l'évidence de leur non-consentement, elles contestent l'ambiguïté du consentement et récusent l'érotisation d'une résistance qui passe trop souvent pour une feinte pudique.

L'objet de ce livre est donc de manifester la variété des regards proposés sur les violences sexuelles par la littérature des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, que l'on aurait tort de congédier tout entière, comme expression de la « culture du viol ». Si les représentations du viol peuvent parfois renforcer des relations de domination, leur but et leur usage sont beaucoup plus larges. Figurer le viol signifie d'abord donner à voir ce qui est le plus souvent invisible dans la société, et cette révélation ne peut que susciter le questionnement des publics. La scène peut appeler à la révolte, comme dans *Fuente Ovejuna*, à la déploration douloureuse, comme dans *Titus Andronicus*, à la vengeance, comme dans l'épisode de Lucrèce, au constat de l'inefficacité de la justice et de l'inégalité sociale, comme dans *Scédase*. Elle peut dénoncer les désirs malhonnêtes des hommes, comme dans l'histoire de Suzanne, ou montrer la résilience des victimes, comme dans *La force du sang* ou *Trois femmes*. Le parcours que ce livre propose, de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle, révèle combien la représentation du viol se transforme au fil du temps.

64. Voir Tony Geerhaert, « Les contes de fées littéraires classiques, une “culture du viol” ? » et « Baisers volés », Carnet de recherche *Le siècle des merveilles : M^{me} d'Aulnoy et Perrault*, <<https://merveilles.hypotheses.org/1684>>.

Ce changement ne prend pas la forme d'une condamnation progressive du viol, mais de plusieurs infléchissements, parfois contradictoires, qui révèlent les mutations qui affectent la perception de la séduction, de l'agentivité des femmes, ou encore de la légitimité de la violence. Dès l'Antiquité, où Tarquin prend la pose de l'agresseur amoureux au moment de violer Lucrèce, apparaît une forme de romantisation du viol, qui s'impose dans de nombreuses scènes. Si dans le cas de Lucrèce, l'attitude de Tarquin est condamnée comme fautive, sa perception évolue. La romantisation du viol devient de plus en plus problématique au XVIII^e siècle, où admiration, séduction et violence semblent souvent les étapes attendues d'une progression amoureuse, qui laisse peu de place à la voix de la femme. Si le regard masculin domine la plupart de ces représentations, son dosage diffère, en fonction du genre et du style de l'auteur ou de l'autrice. Les signes clairs exhibés par la scène baroque – les mains et la langue coupées de Lavinia, la mort des filles de Scédase – contrastent avec l'euphémisation et les effets de gaze développés par certains récits, en particulier à partir de la fin du XVII^e siècle. En revanche, les craintes, les émotions et la douleur de la victime deviennent de plus en plus explicites dans le roman du XVIII^e siècle, qui porte une attention nouvelle à la psychologie des personnages.

C'est dans la perspective d'inviter à la lecture et à la relecture de ces œuvres que les vingt-cinq études qui suivent sont ici rassemblées. Une première section, « Dramaturgies du viol », aborde le modèle central du théâtre pour la scène de viol, montrée ou cachée, tragique ou comique. La deuxième partie, « [In]visibilité du viol », poursuit l'interrogation sur la dimension visuelle du viol, entre texte et image, et sur sa tendance à l'effacement et à la disparition, contrée par différentes formes de soulignement mises en œuvre dans l'interprétation. Dans la troisième partie, « Perspectives libertines », l'analyse se centre sur des œuvres qui proposent un traitement libertin du viol pour cerner les enjeux de représentations produites dans des contextes culturels variés, de la France du XVI^e siècle à la Venise du XVIII^e siècle. Dans son prolongement, la section suivante, « Viols au temps des Lumières », révèle les tensions entre émancipation et oppression qui habitent le siècle des Lumières et traversent l'œuvre de certains auteurs. La cinquième et dernière section, « Regards d'autrices », met en valeur le rôle joué par les femmes dans l'invention d'autres scènes de viol, inversant les schémas traditionnels et diversifiant leurs enjeux.