



**HAL**  
open science

## Brève histoire des images et imaginaires du viol au XIXe siècle

Mathilde Leïchlé

### ► To cite this version:

Mathilde Leïchlé. Brève histoire des images et imaginaires du viol au XIXe siècle. Désir, consentement et violences sexuelles dans la littérature du XIXe siècle, Anne Grand d'Esnon; Lucie Nizard, Jun 2019, Paris, France. <hal-04881098>

**HAL Id: hal-04881098**

**<https://hal.science/hal-04881098v1>**

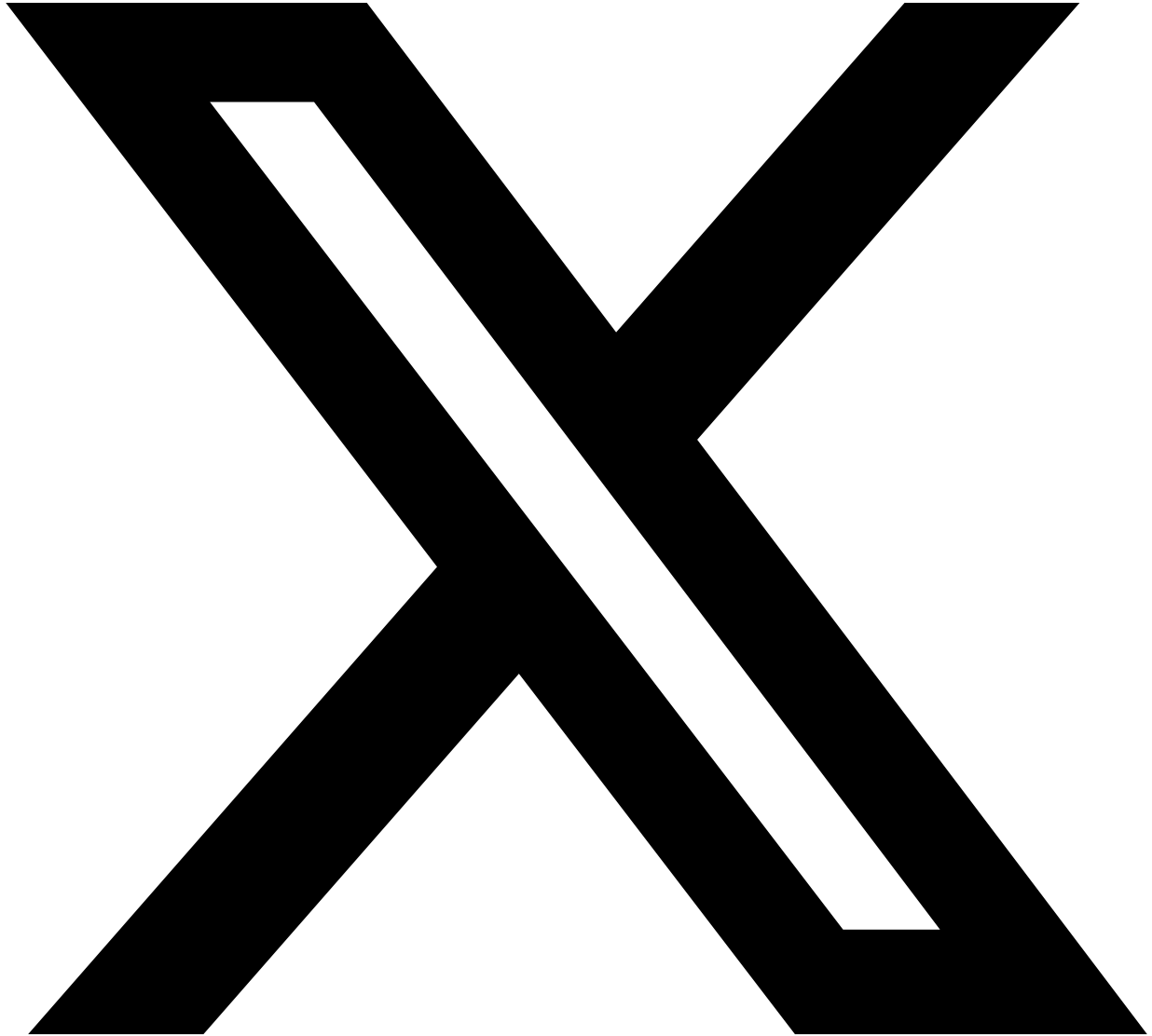
Submitted on 10 Jun 2025

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.



HAL Authorization



## Malaises dans la lecture

# Brève histoire des images et imaginaires du viol au XIXe siècle

Publié le **06/08/2019** par **Mathilde Leïchlé**

*Diplômée de l'Ecole du Louvre en Histoire de l'Art et de l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle en Lettres Modernes, Mathilde Leïchlé commencera, à l'automne 2019, un doctorat à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes sous la direction d'Isabelle Saint-Martin. Sa thèse portera sur les représentations de la sainte Marie Madeleine dans l'imaginaire et la culture visuelle du XIX<sup>e</sup> siècle en France (1808-1914). A la suite de plusieurs stages au musée d'Orsay en préparation de l'exposition Splendeurs et Misères – Images de la prostitution, 1850-1910, elle a écrit un article sur les rapports unissant la religion et la prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle pour l'ouvrage Prostitutions. Des représentations aveuglantes. Membre active de la Société des Etudes Romantiques et Dix-Neuviémistes, elle participe également, depuis 2018, aux congrès annuels de la Nineteenth Century French Studies Association aux Etats-Unis.*

Les images et imaginaires du viol au XIX<sup>e</sup> ont encore assez peu fait l'objet d'analyses et d'expositions. Quelques exemples notables ont cependant fait date. En 2000, Régis Michel a organisé au Louvre *Posséder et détruire : violences sexuelles en Occident*, exposition dans laquelle il analysait les œuvres de certains artistes par le prisme de la psychanalyse, associant à David, Ingres, Géricault ou encore Degas un schéma d'interprétation<sup>1</sup>. L'exposition *Crime et châtement* de Jean Clair présentée au Musée d'Orsay en 2010 consacrait une brève section aux crimes sexuels<sup>2</sup>. La proposition de 2016 de Sara Vitacca et Sandra Buratti-Hasan, *Bacchanales modernes !*, analysait plusieurs œuvres comme des images du viol ou comme relevant d'un imaginaire lié aux violences sexuelles<sup>3</sup>. Expliciter ces images permet de comprendre comment ce crime est envisagé à une époque donnée. Cela est aussi valable pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, dont sont tributaires plusieurs artistes du XIX<sup>e</sup> : l'exposition de 2015 *Fragonard amoureux, galant et libertin* présentait sous le signe de l'amour, de la galanterie et du libertinage des œuvres intitulées *Le Viol* ou *La Résistance inutile. Le Verrou*, choisi comme affiche d'une exposition sur l'amour, représente potentiellement un viol<sup>4</sup>. L'ambiguïté inhérente à ces œuvres fait souvent obstacle à un discours critique sur l'impact de ces imaginaires.

Pour tenter de comprendre les images et imaginaires relatifs au viol au XIX<sup>e</sup> siècle, un premier point d'entrée peut être le dictionnaire. À la fin du siècle Flaubert travaille à son *Dictionnaire des idées reçues* or, le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* édité par Larousse présente lui aussi, bien que moins explicitement, certaines idées reçues. À l'entrée « viol » on peut lire : « Dernier outrage à la pudeur, sur une personne de sexe féminin.<sup>5</sup> » La victime est donc nécessairement une femme, la notion de pudeur est en jeu – le terme de réputation est utilisé plus loin. Le développement sur l'aspect médical du viol montre une obsession pour la virginité bien que l'article souligne le fait que les femmes non vierges peuvent être violées. Le terme de consentement est utilisé. Pourtant, nous le verrons, le consentement est souvent remplacé, dans les images, par l'hésitation et l'ambiguïté. Les citations données dans le dictionnaire sont éclairantes : « Un viol est aussi difficile à prouver qu'à faire. » (Voltaire), « Le mariage ne fut d'abord qu'une fornication brutale, pour ne pas dire un viol. » (Proudhon), « Le rapt, la séquestration, le viol ne sont plus de la galanterie. » (Théophile Gautier)<sup>6</sup>. Toutes ces idées se retrouvent dans la culture visuelle de l'époque. Malgré la citation de Théophile Gautier, le déguisement des violences sexuelles en jeu érotique placé dans la lignée du XVIII<sup>e</sup> siècle et de sa galanterie est encore très présent dans l'imaginaire contemporain.

Dans un premier temps, nous verrons comment le viol est présenté au Salon, vitrine officielle de l'art, à travers la peinture d'histoire ainsi qu'à travers le thème mythologique du satyre et comment est repris l'imaginaire galant du viol comme jeu érotique. Il sera ensuite question des œuvres présentant le viol comme un événement contemporain traité en fait-divers réaliste mais nous verrons aussi comment cette iconographie mène à la représentation de fantasmes sadiques ainsi qu'à l'affirmation d'une certaine destinée des femmes, d'une fatalité du viol.

## **I. La distance de l'histoire et du mythe : images et imaginaires du viol au Salon**

Le Salon, événement officiel et annuel, est la vitrine de l'art contemporain. Or, quand on interroge avec le mot « viol » la base de données *Salons* qui recense les catalogues et les listes d'œuvres exposées<sup>7</sup>, ne ressortent que des représentations historiques, mythologiques et distancées. Dans le grand genre de la

peinture d'histoire, plusieurs thèmes évoquent le viol. Nous allons voir comment ce sujet est traité dans les représentations de la femme du Lévite d'Éphraïm et dans celles de Lucrèce.

### A. S'inspirer de la Bible : la femme du Lévite d'Éphraïm

Dans le Livre des Juges, il est dit que la femme d'un membre de la tribu de Lévi a été violée et tuée par des hommes de la tribu de Benjamin. Pour témoigner de l'offense et demander vengeance, l'époux envoie un morceau du cadavre de sa femme à chacune des douze tribus d'Israël. Cet épisode est évoqué tout au long du siècle au Salon. Certains artistes, comme Gaston Renault en 1880<sup>8</sup>, décident de débiter leur carrière avec ce sujet, preuve de son succès. L'œuvre que présente Auguste Couder en 1817<sup>9</sup> est souvent reprise au cours du siècle. Elle est achetée par l'État et citée dans le *Grand dictionnaire universel*<sup>10</sup>. L'instant représenté est celui de la mort de la femme du Lévite aux pieds de son mari. L'épaule dénudée est souvent le signe de désordres de la chair, qu'ils soient subis ou consentis. Les critiques se concentrent sur le charme esthétique de l'œuvre. Ainsi, Duchesnes écrit : « Le corps de la jeune femme est jeté avec abandon ; il est cependant encore rempli de grâce, quoique la mort s'en soit déjà emparée.<sup>11</sup> » Couder a choisi l'épisode qui suit le viol et souligne, par la présence de l'homme, l'idée de vengeance. Le désir de vengeance de l'homme face aux suites du viol de sa femme est l'élément le plus souvent représenté. Charles Sellier, en 1864, représente le *Lévite maudissant la ville de Galaa*, le cadavre de sa femme à ses côtés<sup>12</sup>. Le terme « viol » n'est pas utilisé dans les descriptions qui accompagnent les œuvres : il est question de « brutalité »<sup>13</sup>, d'« outrage »<sup>14</sup> ou d'« abus »<sup>15</sup>.

### B. Interpréter l'histoire : le viol de Lucrèce

Le viol de Lucrèce est peut-être le plus connu de l'histoire. Le *Grand dictionnaire universel* indique qu'elle est « célèbre surtout par sa mort » et que « sa biographie est toute entière dans l'aventure qui lui a valu son renom historique », la vie de cette femme étant ainsi définie par le viol et résumée au viol. Il est aussi écrit dans cet article que, sous la menace de Tarquin, « Lucrèce céda » et cette donnée est utilisée par certains critiques pour nier le viol, nous le verrons. L'article dit enfin : « On put dire avec raison qu'elle aurait mieux fait de se tuer avant qu'après le viol. Lucrèce n'en reste pas moins [...] le type de la matrone romaine, le type de la chasteté, de la dignité conjugale<sup>16</sup> ». Cette citation montre l'importance d'une certaine définition de la notion d'honneur, présente encore au XIX<sup>e</sup> siècle, et de l'outrage vécu, dans l'esprit contemporain, au moins autant par la femme que par son mari. Cela se voit dans des œuvres à sujets historiques comme *Traité de vertu conjugale* de Buffet exposée en 1819 qui présente le suicide de Blanche de Rossy après son viol :

*« L'an 1232 Acciolin assiégeait Bassano ; Baptiste de Porta, gouverneur de la ville pour l'Empereur Othon, après l'avoir défendue avec valeur, secondé par le courage de Blanche de Rossy, sa femme, périt sur la brèche et Bassano fut prise. Le vainqueur a vu Blanche ; il a conçu pour elle une passion violente. Blanche résiste ; mais le tyran a recours à la force et assouvit ses infâmes désirs. Blanche ne pouvant survivre à son déshonneur, enlève la pierre qui ferme le caveau où sont déposés les restes de son mari, s'y précipite, et baisant tendrement ce corps glacé, elle expire. »*

Au Salon, c'est surtout l'épisode de la mort de Lucrèce ainsi que les projets de vengeance des hommes qui inspirent les artistes mais le viol est toujours au moins sous-entendu dans cette iconographie. En 1829, Villemmsens expose *Lucrèce, déshonorée par Sextus, fait venir auprès d'elle son mari et son père, en les priant d'amener chacun un ami* avec le commentaire suivant : « Ils arrivent accompagnés de Valère et de Brutus ; après avoir protesté de son innocence, Lucrèce s'enfonce dans le sein un poignard, qu'elle avait caché sous sa robe ; son père et son mari lui prodiguent leurs soins. Brutus, tenant le poignard tout sanglant élevé, prend les dieux à témoins, qu'il vengera cette mort ». D'autres artistes insistent sur sa vertu pour souligner la gravité de son déshonneur : au Salon de 1808, Jarre expose *La visite des fils de Tarquin et de Collatin à Lucrèce* avec le commentaire suivant : « À la sortie du camp, pour surprendre leurs femmes, les Tarquin et Collatin allèrent d'abord à Rome, où ils trouvèrent les femmes des Tarquins dans la débauche, ensuite à Collatin, où ils surprirent Lucrèce à travailler avec ses femmes. » De même,

en 1852, Godefroy Guffens expose *Lucrèce* en adjoignant ce poème : « Tu me presses en vain, je veux rester fidèle, / Par mon aïeule instruite, aux mœurs que je tiens d'elle. / Les femmes de son temps menaient tout leur souci / À surveiller l'ouvrage, à mériter ainsi / Qu'un lût sur leur tombeau : "Digne d'une Romaine / Elle vécut chez elle et fila de la laine." / (Ponsard, *Lucrèce*) ». Enfin, en 1869, Auguste Gaudron représente la scène suivante avec son tableau *Lucrèce* : « Tarquin Collatin montre à Sextus Tarquin sa femme occupée des soins de sa maison ». *Lucrèce* est donc présentée tout au long du siècle avant tout comme une épouse exemplaire pour amplifier l'horreur de son déshonneur – et de celui de son mari. Alexandre Cabanel, en 1877, choisit de représenter un moment de tension précédent le viol<sup>17</sup>. Le spectateur familier de cette iconographie sait ce qui est implicitement évoqué.

La réception de l'œuvre de Jules-Frédéric Loewe-Marchand présentée en 1882<sup>18</sup> montre que même le viol de *Lucrèce*, pourtant si célèbre, peut être nié par les spectateurs et apprécié comme une scène érotique. Le critique Jean Meriem publie un commentaire de l'œuvre de Loewe-Marchand dans *Tableaux et statues, Salon de 1882* :

*« Il manque bien des choses à la toile de M. Loewe-Marchand : Lucrece et Tarquin pour être un chef-d'œuvre. Tout d'abord, reprochons à cet artiste de si peu respecter la vérité historique. Lucrece ne fut pas violée. Elle dût se livrer elle-même, pour sauver sa mémoire, puis elle se tua pour ne pas survivre à l'affront qu'elle avait subi. »*

Le vocabulaire employé dénote un plaisir esthétique voire érotique face à l'œuvre. Il est question de « la blanche poitrine d'une jeune femme », de sa « jolie figure chiffonnée » et des « bras puissants » de l'homme, allant jusqu'à l'invention d'un dialogue : « la malheureuse créature qui semble peu habituée à des violences de cette nature, a l'air de dire : "Mais monsieur, votre cuirasse me fait mal, ôtez-la, je vous en prie".<sup>19</sup> »

### C. Convoquer le mythe : satyres et bacchantes

Il s'avère que les œuvres à caractère érotique représentant des scènes de violences sexuelles sont en réalité très présentes au Salon – mais elles sont toujours éloignées du spectateur par le mythe ou l'histoire, permettant ainsi à celui-ci de s'en délecter. Elles sont souvent proches d'un imaginaire galant et érotique, en atteste la popularité du thème du satyre et de la bacchante.

James Pradier expose le groupe *Satyre et Bacchante* parfois appelé *Satyre lutinant une Bacchante* en 1834<sup>20</sup>. L'œuvre fait scandale et connaît une grande postérité. Le sujet est traditionnel et codifié : la redécouverte de Pompéi et le souvenir du XVIII<sup>e</sup> siècle encouragent ce genre de thème. C'est l'aspect naturaliste de l'œuvre qui choque, brouillant la distance mythologique permettant au fantasme de se déployer sans se confronter aux limites imposées par le réel et le contemporain. Etex, élève de Pradier, lance la rumeur d'un moulage sur nature, impliquant ainsi l'exhibition d'un corps contemporain, celui de Juliette Drouet, modèle favorite du sculpteur. L'érotisme explicite directement adressé au spectateur par le dévoilement de corps de la ménade et présenté dans un format grandeur nature est inédit. Comme l'écrit Sara Vitacca, Pradier fait passer le motif frivole au rang de la grande sculpture. Le critique Hilaire-Léon Sazérac conclut ainsi son commentaire : « Quoi qu'il en soit, ceux qui aiment la poésie libre, les images gracieusement érotiques, contempleront ce groupe avec ravissement, et ceux qu'une austère pudeur en écartera chercheront encore d'un regard furtif les beautés de la nymphe vaincue.<sup>21</sup> » Ce traitement érotique d'une scène de tension voire de lutte est développé tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.



- Jean-Jacques Pradier, dit James, *Satyre et Bacchante*, 1834, marbre, 125 x 112 x 78 cm, Paris, musée du Louvre. En ligne : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pradier\\_satyre\\_et\\_bacchante.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pradier_satyre_et_bacchante.jpg). CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>).

Quarante ans plus tard, en 1874, c'est encore une reprise en peinture de l'œuvre de Pradier qui vaut au jeune Henri Gervex, élève de Cabanel, son premier succès au Salon : il reçoit une médaille et *Satyre jouant avec une bacchante* est acheté par l'État<sup>22</sup>. Gervex réalise plusieurs copies de plus petites dimensions, ce qui montre une demande des collectionneurs.



- Henri Gervex, *Satyre jouant avec une bacchante*, vers 1874, huile sur toile, 159 x 193 cm, Musée du château des ducs de Bourbon, Montluçon (désormais au musée d'Orsay). En ligne : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1874\\_Gervex\\_Satyre\\_Menade.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1874_Gervex_Satyre_Menade.jpg). Domaine public.



- Alexandre Cabanel, *Nymphé enlevée par un faune*, 1860, huile sur toile, 243 x 142 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts. En ligne : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nymphé\\_et\\_Saty\\_\(Alexandre\\_Cabanel\)\\_1860.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nymphé_et_Saty_(Alexandre_Cabanel)_1860.JPG). Domaine public.

En 1861, Alexandre Cabanel avait lui-même présenté *Nymphé enlevée par un faune*<sup>23</sup>. Cette œuvre est exposée au milieu de portraits mondains et d'une peinture religieuse. C'est un succès : elle est achetée par Napoléon III et largement diffusée par la carte postale. En 1863, Cabanel, pour sa célèbre et très érotique *Naissance de Vénus*<sup>24</sup>, reprend les dispositifs formels qu'il a alors développés : le corps en courbes, les yeux-mis clos, le bras relevé. Le commentaire de Théophile Gautier face à la *Nymphé enlevée par un faune* est éloquent :

« C'est un charmant tableau que *La Nymphé enlevée par un faune*. Charmant n'est point une vaine épithète élogieuse. Elle résume l'idée même de l'œuvre. M. Cabanel a évidemment, et nous en savons un gré infini, travaillé sous la préoccupation du charme. [...] Vous êtes séduit comme à la vue d'une gerbe de fleurs, d'un beau tapis de Perse, d'un assortiment de soies nuancées. – C'est là, nous le voulons bien, une sensation purement physique [...]. Dans sa difformité hybride, [le satyre] conserve une sorte de beauté, et l'émotion voluptueuse peut se mêler à l'épouvante chez la nymphé qu'il enlève. [...] D'un bras vigoureux il soulève la nymphé qui se renverse en se débattant, et dont les cheveux défaits s'épanchent par nappes d'or. Elle cherche à éviter le baiser camus du ravisseur, mais sa petite main est un obstacle facile à écarter, et l'expression de ses yeux noyés, de ses joues rougissantes, de sa bouche entrouverte où reluit l'éclair perlé du sourire, n'indique pas une volonté de résistance bien farouche. Le lieu est désert, le demi-dieu pressant ; [...] les compagnes de la jeune nymphé se sont enfuies. Heureux faune ! On ne saurait rêver un corps plus jeune, plus suave, plus délicatement virginal que ce torse de nymphé, d'une blancheur neigeuse, qui palpète contre la brune poitrine de l'ægipan.<sup>25</sup> »

Ainsi, Théophile Gautier qui écrivait, rappelons-le, « Le rapt, la séquestration, le viol ne sont plus de la galanterie<sup>26</sup> », se complait, face à cette œuvre, dans une « sensation physique » qui le fait désirer être à la place du satyre et qui lui fait décrire cette scène de résistance comme un jeu érotique dans lequel le consentement serait déguisé en « obstacles faciles à écarter ».

Le visiteur typique du Salon, bourgeois désirant voire libidineux, devient lui-même satyre – c'est ce qu'explicite l'œuvre d'Édouard-Antoine Marsal de 1887<sup>27</sup>. Un homme âgé y embrasse un buste de terre cuite représentant une bacchante, explicitant ainsi la tension présente dans toutes les autres représentations de ce thème. La multiplication des scènes impliquant des satyres rapproche le viol d'une idée de bestialité et, de fait, de pulsion naturelle, incontrôlable, d'un moment de folie, en dehors de la raison. Le *Grand dictionnaire universel* présente les satyres comme des êtres ayant « une grande ardeur pour les plaisirs de l'amour ». Si le satyre est défini comme une « divinité champêtre », il est aussi un « homme impudent, cynique, lascif<sup>28</sup> », le confondant avec le contemporain.



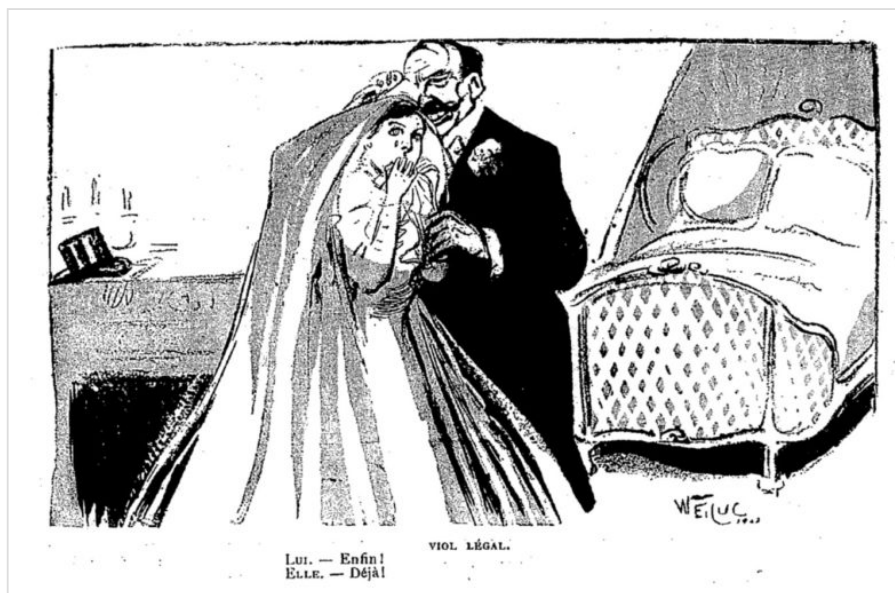
- Édouard-Antoine Marsal, *Satyre et bacchante*, 1887, huile sur toile, 63,5 x 49 cm, Sète, musée Paul Valéry. En ligne : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89douard-Antoine\\_Marsal\\_-\\_Satyre\\_et\\_bacchante.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%89douard-Antoine_Marsal_-_Satyre_et_bacchante.jpg). Domaine public.

#### D. Hors du Salon : galanterie, jeux érotiques et mises en scènes contemporaines

L'utilisation de la photographie participe à cette érosion des frontières entre l'historique, le mythologique et le contemporain. Les tableaux vivants font poser des hommes et des femmes dans des poses reprenant des œuvres célèbres, y ajoutant souvent un aspect érotique voire pornographique. Les vues stéréoscopiques permettent de voir la photographie en trois dimensions, renforçant encore l'illusion de réel, de pouvoir entrer dans le mythe<sup>29</sup>.

Comme l'a montré Bertrand Tillier dans sa communication de 2015 donnée au musée d'Orsay, « L'amour dans une *period room* : décors de bordels et dépaysement », les maisons closes appelées grandes tolérances qui se développent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle proposent à leurs clients bourgeois des mises en scène en parallèle de la vogue des tableaux vivants. Bertrand Tillier évoque notamment un « imaginaire démocratisé de l'aristocratie<sup>30</sup> », une culture associée au savoir-vivre libertin jugé propre à l'Ancien Régime. Cela se retrouve notamment dans la présence d'un mobilier XVIII<sup>e</sup>, de copies de tableaux de Boucher ou Fragonard<sup>31</sup>. Fabienne Jamet, qui fut directrice du One Two Two au XX<sup>e</sup> siècle, raconte les mises en scène et jeux de rôle possibles : « Vous pouviez être le patricien romain pliant sous lui la jeune chrétienne avant de l'abandonner aux lions dans l'arène [...]. Tout était possible. Chacune des chambres était l'étape d'un long voyage à travers l'espace et le temps. Vous deveniez forban, violeur de belles infantes prenant l'abordage de galères espagnoles [...].<sup>32</sup> » Le client est acteur de cet espace et peut assouvir ses fantasmes, notamment de viol, par la distance historique et/ou mythologique. Il devient acteur des tableaux qu'il admire au Salon.

Tout l'univers érotique du XIX<sup>e</sup> siècle est habité par des images et évocations du viol – c'est ce que montre l'étude de la presse érotique et notamment du journal *Le Frou-frou* paru entre 1900 et 1923. En 1901, une double page est ainsi consacrée aux « estampes galantes du XIX<sup>e</sup> siècle », marque de l'importance toujours très grande de l'imaginaire hérité du XVIII<sup>e</sup> siècle. En haut à droite, une vignette intitulée « À la hussarde »<sup>33</sup> – ce qui signifie brutalement, sans ménagement – montre une scène de « résistance inutile », de viol ou du moins de tentative de viol comme celles représentées par Fragonard.



— *Le Frou-Frou*, n° 74, 5 mars 1902, p. 1225. Source : Gallica (ark:/12148/bpt6k5555138x), Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 4-Z-1429.

Dans les pages du *Frou-frou*, le viol est souvent un ressort humoristique. Le viol conjugal est caricaturé et moqué, comme le montre une vignette intitulée explicitement « Viol légal »<sup>34</sup>. L'inversion du viol tel qu'il est traditionnellement compris au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire l'évocation d'un homme étant violé par une femme, est souvent sujet à plaisanterie. C'est ce qu'on voit dans la petite histoire « Les principes de Monsieur Lapoire »<sup>35</sup> ou dans un dialogue des « Petites Comédies de la Vie Parisienne »<sup>36</sup>.

Des procès et accusations sont également présentés, la femme étant toujours, à la fin, désignée comme menteuse. Dans « Les Sabots », le texte commence par un portrait des femmes séductrices qui accusent de viol pour obtenir le mariage<sup>37</sup> avant de présenter Claudine Duranton, « la plus délurée de toutes celles du canton<sup>38</sup> », qui accuse de viol Jean Truchot. Le juge s'étonne de la possibilité d'un viol étant donné que Claudine Duranton a l'air plus grande et plus forte que Truchot. Il conclut : « – Et tu dis qu'il t'a violée ? Ne viens plus faire ici la désolée car si Jean de ton... cœur a trouvé le chemin, c'est que tu l'as conduit toi-même par la main...<sup>39</sup> ». Dans un autre texte, Marie Cruzard accuse M. Antier de viol. Elle est examinée et

jugée « vierge et non martyre<sup>40</sup> ». Rosa Larosse, autrice de ce texte, utilise le terme de satire comme synonyme de violeur et déplore la vie gâchée de M. Antier, accusé à tort.

Outre l'utilisation du viol comme ressort comique, empêchant une prise au sérieux des plaintes par la justice, apparaît dans ces textes l'importance des faits-divers à cette époque. On peut le voir dans un autre extrait du *Frou-frou* : « Entre sexagénaires. – Alors, m'ame Michel, vous allez à l'Ambigu ? / – Oui, il paraît qu'on joue une pièce oùsqu'on pleure tout le temps. Faut bien s'amuser par ci par là. / – Mais vous n'allez pas rentrer seule à minuit ? / – Pourquoi donc pas ? / – C'est que les rues ne sont pas sûres. Tenez ! pas plus tard qu'hier, mon journal parlait encore d'un viol !<sup>41</sup> » Ces faits-divers inspirent les artistes de la fin du siècle et provoquent de nouvelles iconographies ancrées dans le contemporain, c'est ce qui occupera notre deuxième partie.

## II. La proximité de l'événement contemporain : réalisme et fait-divers

### A. Degas : de la peinture d'histoire à l'événement contemporain



- Edgar Degas, *Scène de guerre au Moyen Âge*, vers 1865, huile et essence sur papier marouflé sur toile, 83,5 x 148,5 cm, Paris, musée d'Orsay. En ligne : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Degas\\_Suffering\\_City\\_of\\_New\\_Orleans.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Degas_Suffering_City_of_New_Orleans.jpg). Domaine public.

Il n'est pas anodin que la dernière peinture d'histoire d'Edgar Degas soit *Scène de guerre au Moyen Âge*<sup>42</sup>. Les femmes, placées à gauche de la composition, sont nues ou dénudées, les hommes, à droite, sont habillés. L'un d'eux en enlève une sur son cheval. Cette œuvre, parfois appelée *Les Malheurs de la Ville d'Orléans*, ne renvoie à aucun événement historique précis mais Degas trouve sans doute son prétexte dans le siège d'Orléans en 1428-1429. Elle pourrait être un écho, transposé au Moyen Âge, des événements contemporains ayant lieu à la Nouvelle-Orléans. En mai 1862, le général Benjamin Butler publie une ordonnance annonçant que « toute femme qui par ses propos, ses gestes ou son attitude, insultera ou manifesterait du mépris envers un officier ou un soldat des États-Unis sera considérée comme une fille de rue dans l'exercice de son métier et passible du même traitement.<sup>43</sup> » La tante et deux cousines de Degas se réfugient en France et l'artiste leur rend visite quelques mois avant sa présentation de *Scène de guerre* au Salon. Les violences sexuelles sont bien évoquées dans cette œuvre, comme l'attestent aussi certains dessins préparatoires. George T. Shackelford décrit ainsi *Femme nue allongée sur le dos*<sup>44</sup> : « La femme déshabillée et jetée à terre a la tête renversée en arrière, le bras droit replié sous le dos et les jambes écartées, offrant aux regards son sexe. L'artiste a manifestement voulu faire comprendre qu'elle était victime d'un viol et laissée pour morte, ou peut-être vraiment morte.<sup>45</sup> »



- Edgar Degas, *Intérieur* dit aussi *Le Viol*, vers 1868-1869, huile sur toile, 81 x 116 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. En ligne : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Degas\\_Int%C3%A9rieur\\_Philadelphia\\_Museum\\_of\\_Art\\_1986-26-10.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Degas_Int%C3%A9rieur_Philadelphia_Museum_of_Art_1986-26-10.jpg). Domaine public.

*Intérieur*, dit aussi *Le Viol* est réalisé quelques années plus tard, vers 1868-1869<sup>46</sup>. En 1909, Degas vend son tableau au marchand Durand-Ruel sous le titre *Intérieur* mais Ernest Rouart et Paul-André Lemoisne affirment que *Le Viol* est le titre voulu par Degas. Quand la Tate ou le Metropolitan Museum refuse l'œuvre que Degas voulait donner à l'institution, l'artiste s'exclame : « Mais j'aurais donné un certificat de mariage avec<sup>47</sup> », allusion sans doute au mariage comme viol légal, pratiqué dans le cadre de la bienséance. L'homme, représenté debout et dans l'ombre, à droite, a fait effraction dans un intérieur féminin au lit simple et non défait. Il a éparpillé ses affaires dans la pièce, prenant ainsi possession de l'espace : son manteau est sur le lit, son haut-de-forme sur le meuble à gauche. La femme est représentée à gauche, Degas reprenant ainsi l'opposition formelle gauche/droite, femme/homme déjà présente dans *Scène de guerre*. Elle est désignée par Camille Mauclair comme une jeune ouvrière<sup>48</sup>, renforçant ainsi l'opposition avec l'homme bourgeois. Son épaule est dénudée, comme l'était celle de la femme du Lévite d'Éphraïm du tableau d'Auguste Couder. Elle tourne le dos à l'homme, est repliée sur elle-même et son corset est à terre. La table forme un axe qui sépare les deux personnages et la nature morte posée sur elle est une métaphore et, en même temps, une explicitation du viol. La lampe et la cassette reprennent les poses des personnages. La cassette ouverte, béante, dont l'intérieur est violemment éclairé par la lampe, désigne le crime. Selon les mots de Laurence Madeline elle représente « un sexe féminin outragé et exposé<sup>49</sup> ».

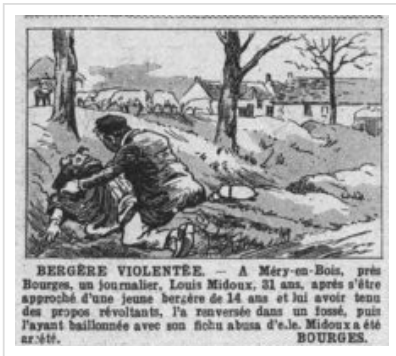
## B. Cézanne et le fait-divers : des fantasmes sadiques ?



- Paul Cézanne, *La Femme étranglée*, entre 1875 et 1876, huile sur toile, 31,2 x 24,7 cm, Paris, musée d'Orsay. En ligne : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_Femme\\_%C3%A9trangl%C3%A9e,\\_par\\_Paul\\_%C3%A9zanne,\\_FWN\\_636.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Femme_%C3%A9trangl%C3%A9e,_par_Paul_%C3%A9zanne,_FWN_636.jpg) Domaine public.

Paul Cézanne place également ses représentations de viol dans un univers contemporain<sup>50</sup> Il s'inspire du traitement narratif et illustratif des faits-divers par la presse mais sort les scènes de tout contexte permettant de les identifier précisément. Leur traitement très expressif et la présence de trois personnages : un agresseur actif, une victime passive et un observateur qui n'intervient pas, incarnation du voyeur, renforcent l'idée qu'il s'agit de la manifestation de fantasmes sadiques propres à Cézanne et liés à des images contemporaines du viol<sup>51</sup>. Il est intéressant de constater que, plus tôt, il a réfléchi à ce thème avec, toujours, le dispositif du trio, mais dans le cadre de la mythologie<sup>52</sup>.

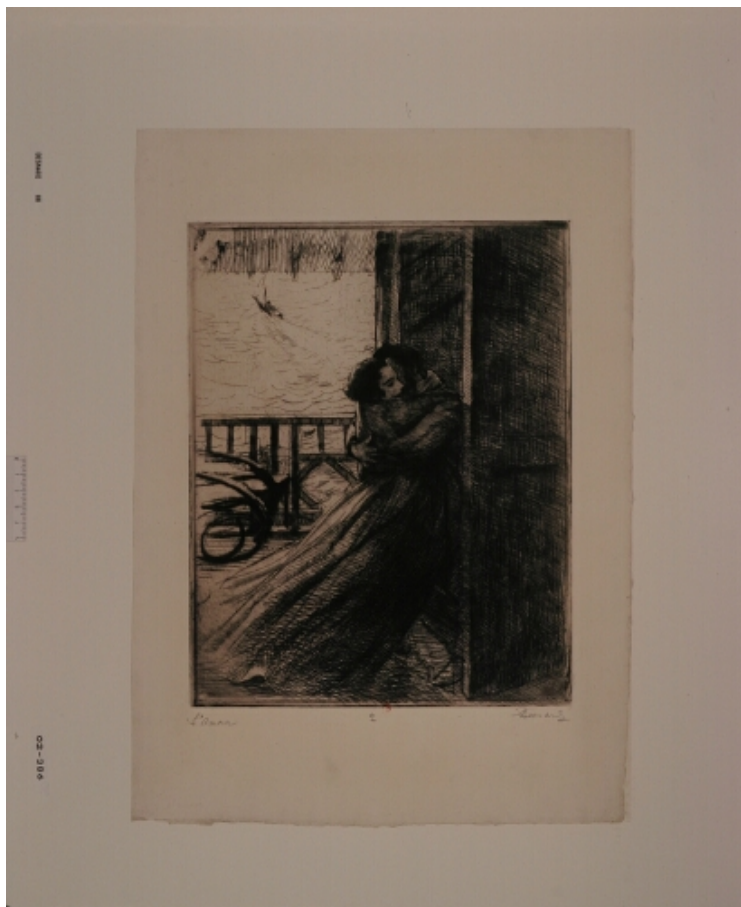
Les journaux consacrés aux faits-divers, comme *L'œil de la police* diffusé de 1908 à 1914, reprennent parfois une terminologie liée à la mythologie. Il est ainsi question d'un satyre ayant attaqué une fillette<sup>53</sup>. Certaines brèves consacrées au viol sont illustrées et montrent bien la source des choix formels opérés par Cézanne<sup>54</sup>. Enfin, les euphémismes tels que « séducteur » sont largement employés<sup>55</sup>.



- « Bergère violente », *L'œil de la police*, n° 18, 1908, p. 10. En ligne : Gallica ([ark:/12148/bpt6k9555635](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9555635)), Bibliothèque Nationale de France.

### C. Représenter le viol : constructions des hommes, témoignages des femmes

Quand il est traité dans son aspect contemporain, le viol est parfois présenté comme inhérent à la vie des femmes, comme une étape, une fatalité. En 1886, Albert Besnard, connu surtout pour ses portraits mondains, réalise une série de douze eaux-fortes intitulées *La Femme*<sup>56</sup>. En dehors de quelques évocations de moments de bonheur, *L'Amour* et *La Maternité*, Besnard présente des images de douleur vécue par les femmes et parfois supposée propre à elles. Il représente *L'Accouchement*, *Le deuil*, *Le suicide* puis, planche VIII, *Le Viol*. Formellement, *Le Viol* est très proche de la planche consacrée à *L'Amour*, les plaçant dans le même *continuum* du désir et soutenant l'ambiguïté répandue dans les imaginaires de l'époque. Les planches suivant *Le Viol* sont *La Misère* et *La Prostitution*, reflet d'une idée contemporaine voulant que le viol soit le point de départ de la prostitution.



- Albert Besnard, *L'Amour*, planche II de la série de douze planches intitulée *La Femme*, 1886, eau-forte, 31,3 x 24,5 cm, Paris, bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet. En ligne : <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16364>. Licence ouverte.



- Albert Besnard, *Le Viol*, planche VIII de la série de douze planches intitulée *La Femme*, 1886, eau-forte, 31,3 x 24,5 cm, Paris, bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet. En ligne : <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16361>. Licence ouverte.

Selon Alexandre Parent-Duchâtelet, père du système réglementariste d'encadrement de la prostitution, la pauvreté et le viol, qu'il appelle « incident de séduction<sup>57</sup> », sont les premières causes de la prostitution. Alexandre Dumas fils reprend cette idée et écrit que le demi-monde commence toujours par une première violence, par un viol<sup>58</sup>. Plusieurs courtisanes témoignent en effet du viol qu'elles ont subi et affirment une reprise de pouvoir par la prostitution sur une sexualité qui leur a d'abord été imposée. Liane de Pougy rappelle le viol de sa nuit de nocce : « Je pleure toujours aux mariages. Mariée à dix-sept ans, innocente, ignorante, j'ai dû recevoir un choc nerveux trop tôt et mon subconscient qui se souvient se lamente.<sup>59</sup> »

Cette idée de vengeance est particulièrement présente dans les mémoires de Cora Pearl parce qu'elle a été forcée à la prostitution par le viol. Elle le raconte dans un chapitre intitulé « Ce qu'il en coûte d'aller seule à l'office. – Le chaperon rouge et le loup », nouvelle référence au mythe pour raconter sa propre histoire. Son témoignage montre encore que le peu d'informations donné aux femmes, les transformant en proies.

*« Le fait suivant décida de ma destinée. Depuis ce jour, je peux le dire, j'ai conservé une sorte de rancune instinctive contre les hommes. Parmi eux j'ai compté beaucoup d'amis, trop peut-être, des amis sincères [...]. Mais jamais ce sentiment instinctif ne m'a quittée. L'impression est demeurée ineffaçable. [...] Un dimanche, au sortir de l'église, je ne trouvais pas ma bonne. [...] Je n'avais pas l'habitude de sortir seule, et trouvais très amusant de retourner comme une grande personne chez Mme Waats. Je m'acheminai donc, trottinant, mon livre à la main, le nez au vent. Je fus suivie. L'homme pouvait avoir quarante ans. Il m'aborda : – Où donc allez-vous comme ça, ma petite fille ? – Chez ma grand'mère, monsieur. Cela commençait comme le conte de Perrault. [...] – Je suis sûr que vous aimez les gâteaux. [...] Venez avec moi, je vous en donnerai. [...] Et je suivais le monsieur. Pourquoi ne l'aurais-je pas suivi ? Je n'étais pas vicieuse, oh non ! pas même curieuse. Et pourtant je me*

disais : “C’est drôle tout de même !” non par défiance, – je ne savais rien de rien – mais avec un de ces petits étonnements qui vous font sourire – en dedans.<sup>60</sup> »

L’homme l’emmène dans une brasserie et la fait boire. Elle s’endort sur sa chaise. « Le lendemain matin, je me retrouvai à côté du monsieur, dans son lit. C’était une enfant flétrie de plus, lâchement, bestialement.<sup>61</sup> » Il lui donne de l’argent et lui propose de rester avec lui, elle refuse. « Il s’est levé, a mis son chapeau, et a ouvert la porte. Là, il a haussé les épaules, s’est mis à rire et m’a dit : – Je n’ai jamais forcé personne. De ma part, pas une larme : un souverain dégoût<sup>62</sup> » Cora Pearl ne retourne pas dans sa famille et ouvre un nouveau chapitre : « Une mioche qui a le sens pratique ». Ces paroles de femme font écho aux images du viol présentes au XIX<sup>e</sup> siècle et permettent de montrer ce qu’elles sont : les reflets d’une réalité.



— Eugène Disdéri, *Portrait de Cora Pearl*, vers 1860. En ligne : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cora\\_Pearl\\_\(A\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cora_Pearl_(A).jpg). Domaine public.

Ainsi, l’analyse des images et imaginaires du XIX<sup>e</sup> siècle relatifs au viol nous montre que ce crime est souvent associé, dans l’esprit du temps, des cimaises du Salon à la presse de faits-divers, à une forte idée d’ambiguïté que celle-ci soit placée du côté du jeu érotique, du fantasme sadique ou d’une certaine destinée des femmes, occultant presque toujours la voix et les images des victimes. Je voudrais conclure sur cette image trouvée dans *L’œil de la police*, présentant la vengeance d’une jeune femme déguisée en homme tuant « son séducteur<sup>63</sup> » – écho lointain à d’autres images, celle, notamment, d’Artemisia Gentileschi se représentant en Judith égorgeant Agostino Tassi, l’homme qui l’avait violée<sup>64</sup>.



- « Vengeance d'une jeune fille », *L'œil de la police*, n° 41, 1908, p. 12. En ligne : Gallica ([ark:/12148/bpt6k955585m](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k955585m)), Bibliothèque Nationale de France.



- Artemisia Gentileschi, *Judith et Holoferne*, 1611, huile sur toile, 158,8 × 125,5 cm, Naples, musée de Capodimonte. En ligne : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia\\_Gentileschi\\_-\\_Judith\\_Beheading\\_Holofernes\\_-\\_WGA8563.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Judith_Beheading_Holofernes_-_WGA8563.jpg). Domaine public.

Mathilde Leïchlé

Intervention dans le cadre de la journée d'étude du 17 juin 2019 « Désir, consentement, violences sexuelles dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle »

1. Régis Michel, *Posséder et détruire : stratégies sexuelles dans l'art d'Occident*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000. [↔]
2. Jean Clair (dir.), *Crime & châtement* [cat. exp.], Paris, Musée d'Orsay / Gallimard, 2010. [↔]
3. Sandra Buratti-Hasan et Sara Vitacca (dir.), *Bacchantes modernes ! : le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIX<sup>e</sup> siècle* [cat. exp.], Milan, Silvana editoriale ; Bordeaux, Musée des beaux-arts ; Ajaccio, Palais Fesch-musée des beaux-arts, 2016. [↔]
4. Voir Valérie Rey-Robert, *Une culture du viol à la française : du « trousseage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Paris, Libertalia, 2019, p. 210-212. [↔]
5. Pierre Larousse (éd.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Tome XV, TESTAM-Z, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877, p. 1087. [↔]
6. *Ibid.* [↔]
7. Comme l'indique le site internet : « La base *Salons* a pour objectif de rendre accessible et interrogeable l'ensemble du contenu textuel des livrets de Salons artistiques parisiens (Salons des Artistes français, Société nationale des Beaux-Arts, Salon d'Automne...), de régions, ainsi que des principales expositions de groupes (expositions impressionnistes, Rose-Croix...) entre 1673 et 1914. En cours d'enrichissement, elle rassemble 198 livrets et plus de 180 000 notices. » Elle a été développée par le Ministère de la Culture et de la Communication, le musée d'Orsay et l'Institut national d'histoire de l'art (INHA). [↔]
8. Gaston Renault, *La femme du lévite d'Éphraïm*, Salon des Artistes français de 1880, n°3190, 160 x 200 cm, « ...Lorsque les ténèbres de la nuit se dissipèrent, cette femme vint à la porte de la maison où était son mari et y tomba étendue par terre. Juges ». [↔]
9. Auguste Couder, *Le Lévite d'Éphraïm*, 1817, huile sur toile, Arras, musée des Beaux-Arts. [↔]
10. Pierre Larousse (éd.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Tome X, L-MEMN, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877, p. 448. [↔]
11. Cité par *ibid.* [↔]
12. Charles Sellier, *Le Lévite d'Éphraïm*, 1864, huile sur toile, 98 x 75, 50 cm, collection particulière. [↔]
13. « ..... S'étant levé, il ouvrit la porte de la maison de son hôte pour continuer son chemin, et il y trouva sa femme couchée, morte par suite de la brutalité des Benjamites. / Il crut d'abord qu'elle était endormie ; mais ayant connu qu'elle était morte, il la fit charger sur son âne et s'en retourna en sa maison. / Arrivé chez lui, il coupa le corps de sa femme en douze parts, et en envoya une à chacune des tribus d'Israël, afin de les exciter à se venger des Benjamites. / (Juges, chap. XIX) » Caminade, *Le lévite d'Éphraïm* dit aussi *Le lévite d'Éphraïm méditant la vengeance de la mort de sa femme, victime de la brutalité des benjamites*, Salon de 1837, n°265. [↔]
14. « Il maudit la ville de Galaa, où sa femme est morte pendant la nuit, victime des outrages de ses habitants. » Charles Sellier, *Le Lévite d'Éphraïm*, Salon de 1864, n°1777. [↔]
15. « ... Et ils abusèrent d'elle, toute la nuit jusqu'au matin ; puis ils la renvoyèrent, comme l'aube du jour se levait. / 26. ... Cette femme, donc, comme le jour approchait, s'en revint, et, étant tombée à la porte de la maison de l'homme où était son mari, elle y demeura jusqu'au jour. / (Livre des Juges, chap. XIX) » Charles Brun, *La femme du Lévite d'Éphraïm*, Salon des Artistes français de 1892, n°290. [↔]
16. Pierre Larousse (éd.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Tome X, L-MEMN, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877, p. 769. [↔]
17. Voir Gustave Levy, d'après Alexandre Cabanel, *Lucrece et Sextus Tarquin (1877)*, 1882, burin sur papier, Montréal, collection Martin. [↔]
18. Jules-Frédéric-Adolphe Loewe-Marchand, *Tarquin et Lucrece*, Salon des Artistes français de 1882, n°1696. [↔]
19. Jean Meriem (Armand Dayot), *Tableaux et statues (Salon de 1882)*, Paris, L. Baschet, 1882, p. 64-65. [↔]
20. Jean-Jacques Pradier, dit James, *Satyre et Bacchante*, 1834, marbre, 125 x 112 x 78 cm, Paris, musée du Louvre. Voir Sara Vitacca, Notice n°18 « Jean-Jacques Pradier, dit James, *Satyre et bacchante*, 1830-1834 » in Sandra Buratti-Hasan et Sara Vitacca (dir.), *op. cit.*, p. 60. [↔]
21. Hilaire-Léon Sazérac, *Lettres sur le salon de 1834*, Paris, Delaunay, 1834, p. 350 cité par *ibid.* [↔]
22. Henri Gervex, *Satyre jouant avec une bacchante*, vers 1874, huile sur toile, 159 x 193 cm, Paris, musée d'Orsay. [↔]
23. Alexandre Cabanel, *Nymphe enlevée par un faune*, 1860, huile sur toile, 243 x 142 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts. [↔]
24. Alexandre Cabanel, *Naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, 130 x 225 cm, Paris, musée d'Orsay. [↔]
25. Théophile Gautier, *L'Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 90-93. [↔]
26. Voir note 6. [↔]
27. Édouard-Antoine Marsal, *Satyre et bacchante*, 1887, huile sur toile, 63,5 x 49 cm, Sète, musée Paul Valéry. [↔]
28. Pierre Larousse (éd.), *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Tome XIV, S-TESTA, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877, p. 255-256. [↔]
29. Voir, par exemple, Joseph Semah et Achille-Léon Quinet, *Scènes composées antiques, mythologiques et bibliques*, Recueil de 27 vues stéréoscopiques, 1861, photographies positives sur papier albuminé d'après négatifs en verre au collodion, 8,4 x 17,8 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France. [↔]
30. Bertrand Tillier, « L'amour dans une *period room* : décors de bordels et dépaysement » in Nienke Bakker, Isolde Pludermacher, Marie Robert et Richard Thomson (dir.), *Images et imaginaires de la prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle*, jeudi 5 novembre 2015, Paris, Auditorium du musée d'Orsay. [↔]
31. Voir Anonyme, *Troisième étage du Chabanais*, 1900, *Chambre Louis XVI décorée de médaillons imités de Fragonard*, épreuve argentique, 18 x 24 cm, Paris, galerie Au Bonheur du Jour. [↔]
32. Fabienne Jamet, propos recueillis par Albert Kantof et René Havard, *One two two*, Paris, O. Orban, 1975, citée par Bertrand Tillier, *op. cit.* [↔]
33. Jehan Testevuide, « Les Estampes Galantes du XIX<sup>e</sup> siècle », *Le Frou-Frou*, n°31, 1901, p. 526-527. [↔]

34. Un couple de mariés encore en robe blanche et en costume se tient près d'un lit. La femme pleure, l'homme sourit. L'image est accompagnée du texte suivant : « Viol légal. / Lui. – Enfin ! / Elle. – Déjà ! » *Le Frou-Frou*, n° 74, 5 mars 1902, p. 1225. [↔]
35. Extrait du dialogue entre Bobichon, « une petite grue du Quartier Latin » et Agénor Lapoire, « vertueux sénateur des Deux-Adours, président, ainsi que nul ne l'ignore, de l'Œuvre de la Moralisation Universelle » : « Bobichon. – Comment t'appelles-tu ? / Lapoire. – Agénor ! / Bobichon. – Agénor ?... C'est gentil !... Ça sonne bien !... Ce n'est pas un nom de sénateur !... C'est un nom de gigolo !... / Lapoire. – De gigolo ?... / Bobichon, *s'accrochant à son cou*. – Embrasse-moi, Nonor ? / Lapoire. – Comment ! Vous voulez ?... / Bobichon, *autoritaire*. – Embrasse-moi ou je te saute au cou et je ne te lâche plus !... / Lapoire, *épouvanté*. – Mais c'est un viol ! / Bobichon. – Veux-tu m'embrasser, oui ou non ?... / Lapoire. – Voilà... Voilà !... (*L'embrassant.*) » Stick, « Les principes de Monsieur Lapoire », *Le Frou-Frou*, n° 167, 26 décembre 1903, n. p.. [↔]
36. Extrait du dialogue entre Arlette, « 25 ans, jolie, potelée, spirituelle » et Marcel, « 25 ans, amant de la précédente, un bel homme » : « Arlette. – Ce n'est pas toi qui as fait des avances à Marguerite Darcies ! / Marcel. – Certes non ! / Arlette. – C'est elle qui a été te chercher. / Marcel. – Je te jure. / Arlette. – Elle t'a suppliée de te donner à elle... Elle t'a crié sa passion en phrases si émues que tu t'es laissé attendrir ! / Marcel. – Voyons ! / Arlette. – Oh ! tu as résisté ?... Tu ne voulais pas... Mais elle t'a attiré chez elle ?... / Marcel. – C'est vrai ! / [...] Arlette. – Elle s'est offerte de telle sorte qu'en ne t'exécutant pas tu te sentais très ridicule. / Marcel. – Tu étais donc là ? / Arlette. – Bref, elle t'a à peu près violé. / Marcel. – Oui. / Arlette. – Tu es si beau !... Tu vois qu'il était superflu de me raconter... Je savais ! / Marcel, sérieux. Il y a cependant une chose que tu ne sais pas ! / Arlette. – Ah ! ah ! / Marcel. – C'est qu'après avoir été entraîné malgré moi dans cette aventure, je m'y suis complu ! » E.-G. Gluck, « Les Petites Comédies de la Vie Parisienne. Réconciliation. », *Le Frou-Frou*, n° 645, 23 février 1913, p. 6-8. [↔]
37. « La femme, la plupart du temps, / Trouve charmant qu'on la courtise, / Qu'on lui conte des boniments / L'incitant maintes fois à faire une sottise ; / Et de peur que le sexe fort / N'emploie à d'autres jeux le temps qu'elle réclame / Son pervers petit cœur de femme / Fait parfois la première avance sans effort, / Je sais même entre nous, plus d'une demoiselle / Qui s'applique et met tout son zèle / À provoquer par des clignements d'yeux / Les hommages des amoureux, / Qui joue avec le feu sans voir le précipice, / Reçoit de petits billets doux / Et, se laissant aller au gré de son caprice, / Donne même des rendez-vous. / Tout cela n'est que peccadille ; / Mais quand les choses vont plus loin / Et qu'on gâte l'objet dont prennent tant de soin / Les mères de famille, / La donzelle commence à jeter les hauts cris, / Alléguant avec impudence, / Que ses sens ont été surpris, / Ou que l'on a usé de violence, / Quand, dix-neuf fois sur vingt, / C'est par des œillades ou par ruse / Qu'elle a fait monter le levain / Au cœur de celui qu'elle accuse, / Réclamant comme indemnité / D'un hypothétique dommage, / Le plus dur châtement qu'un homme ait mérité : / Je veux parler du mariage. » Gallus, « Les Sabots », *Le Frou-Frou*, n° 167, 26 décembre 1903, n. p.. [↔]
38. *Ibid.* [↔]
39. *Ibid.* [↔]
40. Rosa Larosse, « L'actualité. Salade de saison. Mōssieur le Juge. », *Le Frou-Frou*, n° 570, 17 septembre 1911, p. 2-3. [↔]
41. *Le Frou-Frou*, n° 31, 1901, p. 530. [↔]
42. Edgar Degas, *Scène de guerre au Moyen Âge*, vers 1865, huile et essence sur papier marouflé sur toile, 83,5 x 148,5 cm, Paris, musée d'Orsay. [↔]
43. Christopher Benfey, *Degas in New Orleans*, New York, Alfred A. Knopf, 1997, p. 51 cité par George T. M. Shackelford, « Le corps en péril : *Scène de guerre au Moyen Âge* » in Xavier Rey et George T. M. Shackelford (dir.), *Degas et le nu* [cat. exp.], Paris, Musée d'Orsay / Hazan, 2012, p. 78. [↔]
44. Edgar Degas, *Femme nue allongée sur le dos*, étude pour *Scène de guerre*, crayon noir sur papier, 26,5 x 35,1 cm, Paris, musée du Louvre. [↔]
45. George T. M. Shackelford, *op. cit.*, p. 56. [↔]
46. Edgar Degas, *Intérieur* dit aussi *Le Viol*, vers 1868-1869, huile sur toile, 81 x 116 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. [↔]
47. Cité par Quentin Bell, *Degas, le Viol*, University of Newcastle upon Tyne, 1965, n. p., voir sa note 3. [↔]
48. Voir Camille Maclair, *Degas*, Paris, Éditions Hypérior, 1938 cité par *ibid.*. [↔]
49. Laurence Madeline, Notice « Edgar Degas, *Intérieur*, dit aussi *Le Viol*, vers 1868-1869 » in Jean Clair (dir.), *op. cit.*, p. 324. [↔]
50. Voir Paul Cézanne, *La Femme étranglée*, entre 1875 et 1876, huile sur toile, 31,2 x 24,7 cm, Paris, musée d'Orsay et Paul Cézanne, *Le Meurtre*, 1869-1872, crayon rouge, encre, 14,1 x 18,2 cm, Bâle, Kunstmuseum. [↔]
51. Laurence Madeline, Notice « Paul Cézanne, *La Femme étranglée*, entre 1875 et 1876 et *Le Meurtre*, 1869-1872 » in Jean Clair (dir.), *op. cit.*, p. 326. [↔]
52. Par exemple Paul Cézanne, *L'Enlèvement*, 1867, huile sur toile, 90 x 117 cm, Cambridge, Université de Cambridge. [↔]
53. « Un satyre attaque une fillette. – Une fillette de quatorze ans était allée au marché de Rambouillet faire des provisions. Elle retournait chez elle, quand elle fut attaquée par un individu qui s'était caché derrière un arbre. La monstre frappa violemment la fillette et essaya de la violenter. Il lui enfonça un mouchoir dans la bouche pour étouffer ses cris. Mais la fillette se défendit désespérément, mordant son agresseur jusqu'au sang. La fillette fut sauvée par un détachement du 22<sup>e</sup> d'artillerie, qui passait sur la route : le satyre, effrayé, s'enfuit. Il a été arrêté par la gendarmerie. Il se nomme Eugène Hélicher. Il a avoué son crime odieux. » *L'œil de la police*, n° 41, 1908, p. 8. [↔]
54. Voir notamment l'illustration de la brève « Bergère violentée », *L'œil de la police*, n° 18, 1908, p. 10. [↔]
55. Par exemple, « Soldat séducteur. – En vertu d'un mandat de dépôt délivré par le juge d'instruction de Compiègne, la gendarmerie a arrêté, au quartier du 67<sup>e</sup> d'infanterie, à Soissons, le soldat Gaston Cordier, âgé de vingt-deux ans. Ce militaire serait, paraît-il, le séducteur de cette enfant de douze ans qui, à Moulins-sous-Touvent, a mis au monde un bébé quelques jours avant de faire sa première communion. Avant son incorporation, Cordier était employé dans la ferme qu'exploitent les parents de la fillette. » *L'œil de la police*, n° 26, 1908, p. 10. [↔]
56. Albert Besnard, Série de douze planches intitulée : *La Femme*, 1886, eaux-fortes, 31,3 x 24,5 cm chacune, Paris, bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet. [↔]
57. Virginia Rounding, *Les grandes horizontales : vies et légendes de quatre courtisanes du XIX<sup>e</sup> siècle*, Monaco, [Paris], Éditions du Rocher, 2005, p. 38. [↔]
58. *Ibid.*, p. 226. [↔]

59. Citée par Jean Chalon, *Liane de Pougy, courtisane, princesse et sainte*, Paris, Flammarion, 1994, p. 31. [↔]
60. Cora Pearl, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1898, p. 12-15. [↔]
61. *Ibid.*, p. 16. [↔]
62. *Ibid.*, p. 17. [↔]
63. « Vengeance d'une jeune fille. – Une jeune fille de 17 ans, Angelina Cifariello, avait été séduite puis abandonnée par un agent des Postes, Vincenzo Lauria. Angelina s'étant habillée en homme a guetté son séducteur, a bondi sur lui et lui a tranché la carotide. Bien que blessé, Lauria eut la force de désarmer la jeune fille et de la frapper avec le couteau dont elle venait de se servir. Puis, il tomba mort. L'état d'Angelina est désespéré. Almaturo (Italie). » *L'œil de la police*, n° 41, 1908, p. 12. [↔]
64. Artemisia Gentileschi, *Judith et Holopherne*, 1611, huile sur toile, 158,8 × 125,5 cm, Naples, musée de Capodimonte. [↔]

**OpenEdition vous propose de citer ce billet de la manière suivante :**

Mathilde Leïchlé (6 août 2019). Brève histoire des images et imaginaires du viol au XIXe siècle. *Malaises dans la lecture*. Consulté le 10 juin 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.58079/r7nj>

Ce contenu a été publié dans **Journée d'étude "Désir, consentement et violences sexuelles en littérature"** par **Mathilde Leïchlé**. Mettez-le en favori avec son **permalien** [<https://malaises.hypotheses.org/1078>] .