

À la poursuite de jolies filles : les violences sexuelles et le *pudor* féminin dans les récits de poursuite chez Ovide

Le terme de *pudor*, pour les femmes, revêtait trois domaines de compréhension chez Ovide : celui de l'honneur, lié à la *castitas* et à la *pudicitia* ; celui de la honte, correspondant à l'infidélité sexuelle de la femme, mais également à la honte « par association¹ » ; et enfin celui de la pudeur liée au corps et à la sexualité. Leur analyse² a démontré que le *pudor* féminin constitue, dans l'imaginaire ovidien, un mécanisme culturel et sociétal qui permet aux Romaines de conserver leur honneur et d'adopter le comportement que la société leur dicte. Trois épisodes offrent un autre angle d'étude, celui des violences « amoureuses » ou sexuelles pour employer le terme correct. Dans ces passages, issus des *Métamorphoses*, le poète relate les récits du viol qu'ont subi Io et Callisto par Jupiter, ainsi que celui de Philomèle par son propre beau-frère. Pour Io et Philomèle, leur *pudor* a été volé/ravi³, alors que celui de Callisto a été endommagé⁴. Le *pudor* féminin n'est donc pas, dans ces cas-ci, une « force », un mode de conduite, mais désigne directement l'intégrité sexuelle des femmes, la fidélité pour les *matronae* et la virginité pour les *virgines*.

Ces trois épisodes élargissent ainsi l'angle d'approche du *pudor* féminin ovidien : le viol n'a pas seulement un effet néfaste pour l'intégrité sexuelle d'une Romaine, mais également pour son intégrité sociale. Certaines des héroïnes se donnent la mort ou sont punies par leur famille suite à cette perte forcée de leur virginité⁵. Un grand nombre de récits de viols sont évoqués dans l'œuvre du poète, en particulier dans les *Métamorphoses*. A. Richlin⁶ a ainsi répertorié dans les *Métamorphoses* une cinquantaine de récits de violences sexuelles accomplies ou non, dix dans les *Fastes*, et deux dans *L'Art d'aimer*.

¹ Soit la honte où le sujet qui l'expérimente n'est pas responsable de la situation honteuse mais dont le responsable est quelqu'un qui lui est attaché. Dans le cas présent, nous pouvons en retrouver des illustrations lorsque des femmes rougissent de s'être associées à des hommes « inférieurs » à elles. Voir MALISSE (2014 : 88-90).

² MALISSE (2014).

³ Ov., *Mét.* I, 600 : *rapuitque pudorem* ; Ov., *Mét.* VI, 616-617 : *Aut linguam aut oculos et quae tibi membra pudorem / Abstulerunt, ferro rapiam [...]*.

⁴ Ov., *Mét.* II, 450 : [...] *et laesi dat signa rubore pudoris*.

⁵ Comme, par exemple, Leucothoé, violée par Apollon et ensuite enterrée vivante par son propre père (Ov., *Mét.* IV, 237-240) ou encore Périclète, précipitée du haut d'un rocher par son père suite au forfait d'Achéloüs (Ov., *Mét.* VIII, 592-594). Le plus célèbre exemple de suicide après un viol est bien entendu celui de Lucrèce (Ov., *Fast.* II, 813-ss).

⁶ RICHLIN (1992 : 158). L. C. Curran parvient au même nombre de récits de viols ou de tentatives de violence sexuelle dans son étude des viols dans les *Métamorphoses* : CURRAN (1978 : 214).

La façon de décrire ces viols ou tentatives de viol varie chez Ovide : le lecteur peut ainsi se trouver face à des récits tragi-comiques, voire parfois grotesques (pour les tentatives ratées⁷), ou face à des narrations rapides du type « le violeur la vit, la voulut et la prit », ou encore face à des récits emplis de psychologie pour l'un ou les deux protagonistes de l'épisode en question. L. C. Curran a très justement mis en avant que certains de ces épisodes ont uniquement pour but de présenter un personnage aux lecteurs, du style « voici telle personne, vous la connaissez, c'est celle qui s'est fait violer par un tel⁸ ». L'épisode du viol de Liriope par le Céphise en témoigne : il ne s'agit là que d'un élément rapidement évoqué dans l'histoire de Narcisse⁹. Mais ce qui est commun à tous ces récits, c'est bien la brièveté de l'évocation de l'acte du viol en lui-même. Les Romains répugnent en effet à mettre des mots et à s'attarder à relater l'acte sexuel en tant que tel¹⁰. Les récits ovidiens de viols ne font pas exception en la matière. Il n'y a ainsi aucune allusion claire de l'acte du viol en lui-même, alors que l'on peut trouver l'expression *per vim stuprare*¹¹ dans les sources juridiques ou encore *stuprum per vim*¹² pour le substantif. L'utilisation du terme *stuprum* sans aucune autre précision désigne un acte sexuel illicite en général, que ce soit un *adulterium*, un inceste ou un viol¹³. *Stuprum* seul ne désigne donc pas forcément un viol, mais ne l'exclut pas non plus : il convient aussi bien pour la séduction que pour le viol¹⁴, ce qui fait dire à D. Moses que, utilisé seul, il s'agit d'un terme neutre, général, qui ne précise pas les circonstances de l'acte sexuel illicite¹⁵.

Le terme *stuprum* n'est ainsi jamais utilisé par Ovide lorsqu'il relate des récits de violence sexuelle à l'encontre d'une femme : le vocabulaire employé par le poète est donc détourné. Dans la majorité des cas, on retrouve tout de même bien souvent un terme commun à tous ces épisodes, à savoir *vis*, soit la « force physique » en opposition à la faiblesse physique des femmes. Les verbes qui accompagnent sont, quant à

⁷ Ce type de récit de tentative ratée de viol est souvent accompagné d'une narration relativement « crue » par rapport à la retenue des Romains pour les *res Veneriae*, et l'auteur des tentatives de viol est décrit par le poète comme un personnage libidineux. En témoigne, pour exemple, l'épisode de Faunus qui voulait abuser d'Omphale mais qui, dans le noir, se trompa et tomba sur Hercule. Dans cet épisode, Ovide, d'habitude allusif et imagé, va jusqu'à mentionner la « verge gonflée et dure comme de la corne » de Faunus : *Et tumidum cornu durius inguen erat*. OV., *Fast.* II, 346 (trad. R. SCHILLING, 1993).

⁸ CURRAN (1978 : 217).

⁹ OV., *Mét.* III, 341-344 : *Prima fide uocisque ratae temptamina sumpsit / Caerula Liriope, quam quondam flumine curuo / Implicuit clausaeque suis Cephisos in undis / Vim tulit [...]*. – « La première qui fit l'épreuve de la vérité de ses [Tirésias] oracles fut Liriope aux cheveux d'azur ; jadis le Céphise l'enlaça dans son cours sinueux et, la tenant enfermée au milieu de ses ondes, il lui fit violence. » (trad. G. LAFAYE, 1980).

¹⁰ MALISSE (2014 : 94-96).

¹¹ *Dig.* XLVIII, VI, 3, 4.

¹² *Dig.* XLVIII, V, 29, 9.

¹³ Si, à la base, ce terme désignait une disgrâce sans précision quant à sa nature, peu à peu, le terme prend un caractère sexuel. ADAMS (1990 : 200-201) ; FANTHAM (1991 : 269).

¹⁴ FANTHAM (1991 : 271).

¹⁵ MOSES (1993 : 47-48).

eux, plus variés, mais ils soulignent à chaque fois la passivité des victimes, leur incapacité à empêcher l'inévitable : il y a *parare*¹⁶, *ferre*¹⁷, *pati*¹⁸ ou encore *superare*¹⁹. D'ailleurs, comme le souligne E. Fantham, le verbe même *stuprare* est également transitif et le sujet ne peut être que masculin puisqu'il s'agit d'une pénétration, quelle qu'elle soit²⁰.

Parmi l'ensemble de ces récits de viol à l'encontre d'une femme dans les œuvres ovidiennes, on retrouve toute une série d'épisodes ayant une trame narrative assez identique, à savoir les récits de poursuite. Dans ceux-ci, Ovide met l'accent sur la poursuite de jeunes filles qui ont suscité le désir d'un homme ou d'un dieu, mais qui refusent de se laisser séduire et qui prennent alors la fuite. Tout lecteur des *Métamorphoses* est ainsi frappé par le nombre de récits de ce type, où le scénario est presque identique pour chacun d'entre eux : irrémédiablement, un viol et/ou une métamorphose interrompent la fuite des jeunes filles. S'il est vrai que le schéma narratif est bien souvent similaire²¹, plusieurs éléments descriptifs diffèrent et permettent de définir ce qui séduit l'auteur de violence. Ces jeunes filles ont en effet en commun différentes caractéristiques qui semblent plaire à leurs poursuivants. Leurs attitude et réactions face à leur poursuiveur sont d'ailleurs, comme nous le verrons, une illustration du bon comportement qui est attendu d'elles et qui est dicté par le *pudor*.

L'ensemble de ces récits de violence sexuelle à l'encontre des femmes (toutes issues de la mythologie ou de la semi-historicité) est bien éloigné de l'élégie ovidienne des *Amours*, où le plaisir issu de l'amour et des relations physiques est partagé par les deux sexes. Ici, le plaisir sexuel est bref, violent et n'est éprouvé que du côté masculin. Il y a donc une réelle opposition entre le monde violent des *Métamorphoses* et des *Fastes* et celui des *Amours* ou de *L'Art d'aimer*, monde dans lequel l'amour et le plaisir sexuel doivent être partagés. C'est sans doute cette opposition qui est à l'origine de la controverse des Modernes quant à l'attitude d'Ovide envers les femmes. Ainsi, pour ce qui est des récits de viols, certains voient en lui un homme plein d'empathie qui décrit bien l'état d'esprit des violées²², voire même un féministe avant l'heure²³, alors que d'autres le considèrent davantage comme un poète qui insiste sur la terreur des victimes de violence sexuelle pour la rendre aphrodisiaque²⁴. Il s'agira ici de confirmer ou non ce qu'on peut déduire des œuvres ovidiennes en la matière, en se référant à d'autres auteurs latins, mais de façon non exhaustive.

À la lecture des *Métamorphoses* ovidiennes, sept récits de poursuite relatant un viol ou une tentative de violences sexuelles sont présents, ayant pour « héroïnes »

¹⁶ Ov., *Mét.* II, 576 ; XI, 240 ; XII, 197.

¹⁷ Ov., *Mét.* III, 343-344 ; IV, 238-238.

¹⁸ Ov., *Mét.* IV, 233 ; XI, 309.

¹⁹ Ov., *Mét.* VI, 524-525.

²⁰ FANTHAM (1991 : 269-270).

²¹ Voir l'étude de FABRE (1985 : 93-114).

²² HEMKER (1985 : 45).

²³ CURRAN (1978 : 231).

²⁴ RICHLIN (1992 : 162) ; PUCCINI-DELBAY (2010 : 233-234).

Daphné²⁵, Io²⁶, Syrinx²⁷, Callisto²⁸, Coronis²⁹, Aréthuse³⁰ et Hespérie³¹. Nous pouvons y ajouter l'histoire de la nymphe Craniè³² et celle de la déesse Flora³³, mises en scène dans les *Fastes*. Le récit de la tentative de viol sur Daphné par Apollon est le premier du genre dans les *Métamorphoses* et est considéré comme le modèle en la matière : il en est le « prototype³⁴ » et est ainsi bien plus longuement relaté alors que le poète utilise, pour les autres, des procédés de raccourcissement, sans doute pour éviter la lassitude de son lectorat. Le schéma est donc presque identique pour tous : un homme ou un dieu voit une jeune fille, il éprouve le désir incontrôlable de la posséder, il tente de la convaincre par un quelconque discours mais essuie un refus et la poursuit alors dans le but de lui « faire violence ». Il s'ensuit un viol et/ou une métamorphose.

Si ce schéma est commun à tous ces épisodes ovidiens, certains détails et caractéristiques diffèrent et il est possible de dégager certains thèmes bien spécifiques de ces récits de poursuite sexuelle³⁵. Pour certaines des jeunes filles, différentes thématiques sont communes, tel leur engouement pour la déesse Diane et la chasse, ou encore leur rejet du sexe masculin à l'instar de leur déesse fétiche.

Leur beauté représente bien souvent un obstacle à leur désir de rester vierges. En effet, nous verrons que dans leur *forma* réside fréquemment la justification de leur viol. Dès lors, certaines jeunes filles expriment clairement le regret d'être belles. D'ailleurs, beauté et *pudor* féminin ne sont pas associables : selon Ovide, les deux ne peuvent coexister chez une même femme. De plus, il semblerait que même une attitude pleine de pudeur et de dignité se révèle un aphrodisiaque dans certains cas.

Concernant la fuite proprement dite des victimes de violence sexuelle, Ovide se plaît à comparer les hommes ou les dieux à des animaux prédateurs qui chassent leur proie. Certains récits de fuite nous donnent également quelques renseignements quant aux éléments du physique des jeunes filles qui excitent le désir de ces hommes et dieux. Finalement, on peut également remarquer que les viols se passent toujours dans les bois ou aux alentours d'un point d'eau. Là encore, toute une symbolique se cache derrière ce détail. Un autre élément des récits ovidiens de fuite doit faire l'objet d'une analyse, à savoir le refus des nymphes d'avoir des relations sexuelles avec leur poursuiveur. Ce refus n'est jamais explicitement exprimé, mais il est pourtant présent.

²⁵ OV., *Mét.* I, 450-ss.

²⁶ OV., *Mét.* I, 568-ss.

²⁷ OV., *Mét.* I, 689-ss.

²⁸ OV., *Mét.* II, 401-ss.

²⁹ OV., *Mét.* II, 542-ss.

³⁰ OV., *Mét.* V, 572-ss.

³¹ OV., *Mét.* XI, 769-ss.

³² OV., *Fast.* VI, 105-ss.

³³ OV., *Fast.* V, 195-ss.

³⁴ NAGLE (1988 : 32).

³⁵ Pour une analyse détaillée de l'ensemble des répétitions dans les *Métamorphoses* d'Ovide, voir WHEELER (2000 : 8-12).

Des jeunes chasseresses dédaigneuses des hommes à l'instar de Diane

Parmi les neuf épisodes retenus, Ovide évoque l'attachement qu'avaient les jeunes violées pour Diane. Le poète insiste alors sur deux domaines appartenant à la déesse, à savoir la chasse et la virginité.

Daphné est ainsi l'émule de la chaste Phébé ; de ce fait, elle fuit l'amour, elle aime la chasse, et les animaux qu'elle a tués font toute sa joie³⁶. Il en est de même pour Syrinx qui est également vouée à Diane, par ses goûts et par sa virginité elle-même³⁷. Daphné implore même son père, qui lui demandait de se marier, de lui permettre de jouir (*frui*) éternellement de sa virginité, telle Diane qui a obtenu ce privilège de son propre père³⁸. Elle rejette le mariage avec une telle vigueur qu'Ovide en conclut qu'elle réagit comme s'il s'agissait d'un crime (*crimen*) à ses yeux³⁹. Callisto fait, elle, partie du groupe des nymphes (désignées par le terme *miles* dans le texte) qui accompagnent la déesse à la chasse, elle est d'ailleurs la plus chère de toutes à Diane⁴⁰, car elle a posé sa main sur l'arc de la déesse en faisant vœu de virginité⁴¹. Quant à Aréthuse, elle est l'une des nymphes de l'Achaïe la plus ardente à la chasse et à parcourir les forêts⁴². Craniè se refuse, elle aussi, aux hommes, et avait coutume de s'adonner à la chasse⁴³. Comme le souligne J. Heath⁴⁴, cette insistance d'Ovide à présenter ces jeunes femmes comme émules de Diane souhaitant, comme elle, rester vierges donne à la déesse l'image d'être non seulement une déesse vierge, mais aussi d'une divinité de la virginité. En témoignent d'ailleurs les paroles de Vénus à Cupidon à propos de Proserpine qui n'a pourtant rien d'une chasseresse : « Ne vois-tu pas que Pallas et Diane qui lance loin ses traits ont échappé à mes lois ? La fille de Cérès, elle aussi, si nous le souffrons restera vierge ; car elle nourrit la même espérance⁴⁵ ».

Diane, dans les œuvres ovidiennes, représente non seulement le modèle de la chasseresse, mais également celui de la virginité et de l'intouchabilité par excellence. Le récit d'Actéon en est d'ailleurs la plus belle illustration : ayant vu le corps nu de la déesse en train de se baigner, celle-ci le métamorphosa en cerf et il se fit alors dévorer par ses propres chiens de chasse⁴⁶. Pour J. Fabre⁴⁷ et J. Heath⁴⁸, cet épisode représente le climax des récits des viols ou tentatives de viol des jeunes nymphes : ceux-ci en

³⁶ Ov., *Mét.* I, 474-476.

³⁷ Ov., *Mét.* I, 694-695.

³⁸ Ov., *Mét.* I, 486-487.

³⁹ Ov., *Mét.* I, 483.

⁴⁰ Ov., *Mét.* II, 414-416.

⁴¹ Ov., *Fast.* II, 157-160.

⁴² Ov., *Mét.* V, 577-579.

⁴³ Ov., *Fast.* VI, 108-110.

⁴⁴ HEATH (1991 : 234).

⁴⁵ Ov., *Mét.* V, 375-377 (trad. G. LAFAYE, 1980).

⁴⁶ Ov., *Mét.* III, 177-252.

⁴⁷ FABRE-SERRIS (1995 : 229).

⁴⁸ HEATH (1991 : 239).

sont la répétition, mais ils en sont dégradés et sans risque de véritable sacrilège, puisque les jeunes filles ne sont pas la déesse, l'interdit est donc moindre. D'ailleurs, selon G. Davis, le « motif de la chasse est fondamentalement un moyen pour que cela dégénère en un récit érotique⁴⁹ ».

Diane-Artémis est en effet le modèle de vie de ces jeunes nymphes : celle-ci est la Chasserresse, mais elle représente aussi la jeune fille pure, vouée à une virginité éternelle⁵⁰. La déesse n'est pas pour autant la déesse de la sauvagerie : elle se situe à la charnière du monde sauvage et du monde civilisé⁵¹. En effet, selon J.-P. Vernant, la chasse, suivant le modèle de Diane, s'effectue en groupe et avec discipline, car elle est un « art contrôlé, réglementé, avec des impératifs stricts, des obligations et des interdits⁵² ». L'auteur ajoute que ce n'est que lorsque ces normes sont transgressées que l'être humain devient sauvage.

Certaines des nymphes en question ont aussi la particularité de lui ressembler physiquement, ou du moins par leur tenue. Syrinx porte ainsi un costume serré par une ceinture comme celui de Diane et, si elle n'avait pas un arc de corne, mais d'or, on pourrait la prendre pour la déesse mais, même ainsi, elle pouvait faire illusion⁵³. Craniè, elle, n'a pas de carquois, mais beaucoup la prenaient pour Diane et le frère jumeau de celle-ci n'aurait pas eu à en rougir⁵⁴.

Une autre similitude de tous ces récits relève de l'apparence de ces nymphes : elles n'ont que faire de leur allure. Daphné a pour seule coiffure une bandelette qui retient ses cheveux en désordre⁵⁵, ceux-ci reposent ainsi sur son cou, sans ornement aucun⁵⁶, elle porte une tunique qui découvre plus de la moitié de ses bras⁵⁷. Callisto non plus ne soigne pas sa chevelure : elle ne fait que la nouer négligemment et, ajoute le poète, elle ne passe pas non plus son temps à travailler la laine⁵⁸.

Le fait de négliger ses cheveux est bien le reflet de cette absence de volonté de séduire. D'un point de vue social, Ovide sous-entend que toute jeune fille « normale » se doit de tisser la laine et d'arranger sa coiffure de mille façons possibles. Callisto et Daphné vont donc à l'encontre du code social traditionnel, ou du moins de celui que le poète veut véhiculer ici, en ne voulant pas plaire à la gent masculine et en ne cherchant pas à se mettre à leur avantage. J. Fabre ajoute une seconde interprétation à cet élément en affirmant que la longue chevelure des femmes est le symbole de la féminité⁵⁹. Elle a d'ailleurs bien prouvé que cette symbolique était valable par le fait que plusieurs récits ovidiens témoignent de l'importance de la chevelure féminine : dans

⁴⁹ DAVIS (1983 : 34).

⁵⁰ VERNANT (2007 : 1477).

⁵¹ FRONTISI-DUCROUX (1981 : 37).

⁵² VERNANT (2007 : 1479).

⁵³ OV., *Mét.* I, 695-697.

⁵⁴ OV., *Fast.* VI, 111-112.

⁵⁵ OV., *Mét.* I, 477.

⁵⁶ OV., *Mét.* I, 497.

⁵⁷ OV., *Mét.* I, 501.

⁵⁸ OV., *Mét.* II, 411-414.

⁵⁹ FABRE (1985 : 99-100).

certaines épisodes, seuls les cheveux sont le témoin de la beauté d'une femme. Le plus connu est sans aucun doute le récit de Méduse violée par Neptune. Ovide ne décrit d'ailleurs l'incroyable beauté de Méduse que par sa chevelure⁶⁰ : il ne donne aucun détail par rapport à son teint, son visage ou même son corps. C'est sa chevelure qui est admirable dans le physique de la jeune femme. Le deuxième exemple est celui d'Hespérie qui faillit se faire violer par Ésaque. Si le jeune homme l'avait souvent guettée, c'est lorsqu'il l'aperçoit en train de faire sécher ses cheveux au soleil qu'Ésaque ose enfin se montrer à elle pour tenter de la séduire⁶¹. Cet épisode, par la manière dont Ovide le relate, donne l'impression que c'est la vision des cheveux répandus sur les épaules de la jeune fille qui a fini de séduire le jeune homme, comme si c'était cette chevelure qui lui avait insufflé le désir de la posséder, malgré sa résistance.

Une beauté non désirée qui rend désirable

Les jeunes filles qui sont violées sont belles et, si Ovide ne s'attarde pas toujours sur la description physique de celles-ci, il insiste davantage sur le fait que cette beauté est la cause du viol. C'est pourquoi, lorsqu'il fait parler ses « héroïnes », il leur fait exprimer le regret d'être belles : les jeunes femmes mettent ainsi leur corps en accusation. En effet, même si elles veulent être chastes, leur *forma* les en empêche : beauté et pudeur ne font pas bon ménage. C'est là une idée que l'on retrouve plusieurs fois dans l'ensemble des œuvres ovidiennes, et non pas seulement dans les récits de viol. Finalement, même si les jolies femmes se parent d'une attitude pleine de *pudor*, ce comportement même peut séduire.

Quand la beauté justifie le viol

Dans les œuvres ovidiennes, il semblerait en effet que la beauté féminine soit dangereuse pour celles qui en sont dotées. Les « victimes de la beauté » invitent presque à ce qu'un homme leur fasse violence : la beauté est une justification du viol⁶². Ainsi, celle-ci est mentionnée dans quatre épisodes de fuite⁶³ et est suggérée dans trois autres⁶⁴. Nous l'avons vu, Méduse est belle et est célèbre pour cette beauté. Pour cette raison, beaucoup de prétendants se la sont disputée⁶⁵. Il en est de même pour Daphné⁶⁶, Syrinx⁶⁷ et Craniè⁶⁸ qui avaient également une cour d'admirateurs,

⁶⁰ OV., *Mét.* IV, 794-797.

⁶¹ OV., *Mét.* XI, 769-770.

⁶² CURRAN (1978 : 226).

⁶³ Dans les *Métamorphoses* : Coronis, Méduse, et Aréthuse. Dans les *Fastes* : Chloris-Flora.

⁶⁴ Dans les *Métamorphoses* : Daphné et Syrinx. Dans les *Fastes* : Craniè.

⁶⁵ OV., *Mét.* IV, 794-797.

⁶⁶ OV., *Mét.* I, 478-479.

⁶⁷ OV., *Mét.* I, 692-694.

laissant ainsi supposer leur beauté. Ovide écrit même, pour Daphné, que sa beauté est un obstacle à son désir de rester vierge : elle a bien trop de charme pour cela⁶⁹. Selon Coronis, si Neptune lui fit violence, c'est à sa beauté qu'en incombe la faute, car c'est celle-ci qui fit son malheur (*Forma mihi nocuit*)⁷⁰.

Chloris, qui devint la déesse Flora après que Zéphyr l'ait violée, attribue également à sa beauté sa nouvelle condition de déesse : « J'étais Chloris, une nymphe des riantes plaines qui, comme tu sais, appartenait aux Bienheureux de jadis. Quelle fut ma beauté, je ne puis par modestie le dire ; toujours est-il qu'elle valut un dieu pour gendre à ma mère⁷¹ ». Si les paroles de Flora, qui nous sont bien sûr transmises par la plume ovidienne, peuvent ici laisser penser qu'il s'agirait d'une histoire d'amour, il n'en est rien : la nymphe a bien été violée par Zéphyr, comme elle le précise plus loin par les mots *fortior ille fuit*⁷². Quant à son attitude vis-à-vis de sa beauté, Flora cadre tout à fait avec le respect du *pudor* féminin : elle est modeste (*modestae*) et ne dira donc jamais d'elle qu'elle est une belle femme.

De même, si Acontius n'a pas violé Cydippe, il l'a néanmoins forcée par la ruse à prêter le serment de l'épouser. Il justifie ce vol (*rapinae*) par le fait que la jeune femme est belle⁷³. C'est la beauté de Cydippe qui a poussé Acontius à agir aussi vilement et à prendre ainsi la place d'un premier prétendant de la jeune fille. Si celle-ci voulait rester vierge et ne pas se marier, elle n'avait qu'à ne pas être aussi belle.

Être belle et le regretter : le corps en accusation

Daphné, alors qu'Apollon la poursuit, demande l'aide de son père : elle le prie de la métamorphoser et ainsi de la délivrer de sa beauté trop séduisante⁷⁴. C'est pour Aréthuse qu'Ovide nous donne le plus de détails psychologiques quant à son regard sur sa propre beauté physique⁷⁵. Aréthuse affirme avoir en horreur sa beauté et, lorsqu'elle remarque qu'elle plaît à un homme, elle en a honte, dans sa « rusticité » (*rustica*). Ce passage n'est pas sans rappeler – toutes proportions gardées – un extrait de l'essai *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir où l'auteure décrit le phénomène de l'adolescence lors de la transformation du corps des jeunes filles en jeunes femmes : elle y relate cette gêne qu'a l'adolescente par rapport à son propre corps, en particulier parce qu'il devient un objet de regard, mais également de désir pour les

⁶⁸ Cranié avait pour ruse de tromper ses prétendants en leur demandant de la suivre dans les ombrages de la forêt, pour que la luminosité n'entrave pas sa pudeur. Elle les semait ensuite dans les bois. Ov., *Fast.* VI, 113-118.

⁶⁹ Ov., *Mét.* I, 488-489.

⁷⁰ Ov., *Mét.* II, 572.

⁷¹ Ov., *Fast.* V, 197-200 (trad. R. SCHILLING, 1993).

⁷² Ov., *Fast.* V, 202.

⁷³ Ov., *Hér.*, 20, 53-56 et 65-66.

⁷⁴ Ov., *Mét.* I, 545 et 547.

⁷⁵ Ov., *Mét.* V, 580-584.

autres⁷⁶. L'adolescente, à l'image d'Aréthuse, n'a dès lors plus aucune prise sur son corps : celui-ci lui échappe.

Si le terme *pudor* n'est pas employé dans le passage concernant le regard d'Aréthuse sur son corps et sa beauté, nous pouvons tout de même le retrouver avec le terme de *rustica*. Ovide a, en effet, fait plusieurs fois le rapprochement entre les deux termes. Dans son *Art d'aimer*, lorsqu'il s'adresse à la gent masculine pour courtoiser sa bien-aimée lors d'un banquet, il conseille de la complimenter et s'exclame : « Fuis loin d'ici, rustique pudeur (*fuge rustice longe hic pudor*) ! C'est l'audace que secondent le hasard et Vénus⁷⁷ ». L'association de ces deux termes laisse donc penser que le *pudor* est une ancienne valeur. Le poète insiste à nouveau sur cette conception du *pudor* dans le deuxième livre de la même œuvre : pour souligner l'importance d'avoir une certaine pudeur et une certaine discrétion lors des rapports sexuels, Ovide évoque le fait que, même dans les temps où l'Homme ne se vêtait pas (*rudi populo*), la pudeur était respectée⁷⁸. Si le terme *rusticus* est absent, l'idée y est présente puisque cet adjectif et *rudi* ont tous deux pour signification « ce qui est grossier, brut⁷⁹ ». Un autre extrait indique davantage ce rapprochement ovidien du *pudor* féminin et de la *rusticitas*, soit le combat intérieur d'Hélène qui tente de résister à la tentation de l'adultère et qui déclare, via la plume du poète : « C'est par violence (*vi*) qu'il faudra m'arracher ma rusticité (*mea rusticitas*)⁸⁰ ». Le terme *rusticitas* remplace bien ici *pudor* : de cette façon détournée, Hélène affirme que c'est par le viol qu'il faudra lui dérober sa rusticité, ou son *pudor* à l'instar d'Io, de Callisto et de Philomèle.

De même, s'il ne s'agit pas d'un récit de viol, on peut également retrouver ce regret d'être belle chez Cydippe. Si elle ne l'était pas, dit-elle, elle ne serait pas dans la situation de tiraillement entre deux prétendants suite au stratagème d'Acontius qui lui fit prêter le serment qu'elle l'épouserait⁸¹. La beauté féminine n'est donc pas recherchée par les femmes *pudicae*, car il s'agit d'un élément dangereux pour leur intégrité physique.

Beauté et pudor féminins

De même, il semblerait que beauté et *pudor* féminins ne puissent coexister dans l'imaginaire ovidien. Ainsi, lorsqu'il reproche à un mari imaginaire de trop surveiller sa femme, le poète lui demande pourquoi il en a épousé une qui est belle, s'il voulait qu'elle reste vertueuse : selon Ovide, ces deux avantages sont incompatibles⁸². De même, dans ses *Héroïdes*, Ovide fait dire à Pâris, lorsqu'il tente de convaincre Hélène de succomber à l'adultère, que sa beauté est telle qu'elle ne peut l'éviter car le

⁷⁶ DE BEAUVOIR (2005 : 63-64).

⁷⁷ OV., *Ars* I, 605-606 (trad. H. BORNECQUE, 1951).

⁷⁸ OV., *Ars* II, 624.

⁷⁹ ERNOUT et MEILLET (1967 : 579 et 583).

⁸⁰ OV., *Hér.*, 17, 187-188.

⁸¹ OV., *Hér.*, 21, 25-28.

⁸² OV., *Am.* III, IV, 41-42.

combat (*lis*) est rude entre la beauté (*forma*) et la pudeur (*pudicitiae*)⁸³. La beauté d'Hélène ne peut que l'empêcher de rester chaste : quoiqu'il arrive, elle commettra la faute (*culpa*) de l'adultère, elle n'a pas le choix.

À la lumière de ces exemples, il apparaît donc que la beauté féminine soit non seulement un danger pour la virginité, puisque c'est cette beauté qui incite (voire même « invite ») au viol, mais elle est également une entrave à leur *pudor*, qui leur dicte une attitude modeste. Flora ne dit donc pas à quel point elle est belle, par modestie. Aréthuse est l'exemple le plus parlant : elle hait les compliments qu'on lui fait sur son physique et, dans le respect du *pudor*, elle rougit de son corps et de sa beauté.

Quand même le pudor féminin séduit...

Cependant, en plus de sa beauté, il semblerait que, dans certains cas, même si une femme respecte le *pudor*, cet élément de son comportement risque de lui nuire également. En effet, si l'on ne retrouve pas cette idée clairement exprimée dans les récits de viols, deux passages ovidiens sont clairs : une femme qui suit les règles du *pudor* peut séduire pour cette raison. C'est d'ailleurs l'une des qualités de Cydippe qui a plu à Acontius : elle est pleine de grâces mais avec des gestes pudiques (*motus pudentes*) sans gaucheries⁸⁴. Ce qui plaît donc, c'est un *pudor* « naturel ». Il en va de même pour Sextus Tarquin à la vue de Lucrèce : outre sa beauté physique, « il s'éprend de ses paroles, de sa voix et de son honnêteté incorruptible⁸⁵ ». Ovide aime lui aussi les jeunes femmes drapées dans leur *pudor* : « Une femme a-t-elle les yeux modestement (*modestos*) baissés, je m'enflamme, et sa pudeur (*pudor*) est le piège où je me prends⁸⁶ ».

De tels extraits laissent même à penser que le *pudor* féminin est une véritable arme de séduction. Cette idée est d'ailleurs confirmée par Dipsa, cette entremetteuse pour laquelle Ovide estime que le but est « de souiller des amours pudiques » et dont « la langue est perfide⁸⁷ ». Selon elle, « la pudeur (*pudor*) sied bien à la blancheur du teint ; mais elle n'est utile que si elle est feinte ; sincère, elle est presque toujours nuisible⁸⁸ ». Selon Dipsa, le *pudor* réel est en effet nuisible car il ne permet pas d'obtenir des présents de l'homme qui courtise. Le *pudor* feint est donc une réelle arme de séduction : il attire les hommes puisqu'une telle attitude rend inaccessible l'objet de ses désirs. En effet, « ce qui est permis ne cause aucun plaisir ; ce qui ne l'est pas excite plus vivement⁸⁹ ». Si Ovide parle là des hommes qui font surveiller leur épouse, le *pudor* agit bien de la même façon pour conserver l'intégrité physique des femmes et les met donc hors de portée des autres hommes que leur (futur) époux.

⁸³ Ov., *Hér.*, 16, 285-290.

⁸⁴ Ov., *Hér.*, 20, 59-61.

⁸⁵ Ov., *Fast.* II, 765 (trad. R. SCHILLING, 1992).

⁸⁶ Ov., *Am.* II, 4, 11-12 (trad. H. BORNECQUE, 1968).

⁸⁷ Ov., *Am.* I, 8, 19 (trad. H. BORNECQUE, 1968).

⁸⁸ Ov., *Am.* I, 8, 35-36 (trad. H. BORNECQUE, 1968).

⁸⁹ Ov., *Am.* II, 19, 3 (trad. H. BORNECQUE, 1968).

Ainsi, dans l'imaginaire ovidien, même si une jeune femme se pare bien de l'attitude prescrite par le *pudor* féminin, elle risque tout de même de subir les violences sexuelles d'un homme puisque l'attitude même de la vertu peut séduire.

La fuite et le refus : l'excitation d'un désir presque animal

Si tous les extraits étudiés ici relatent la fuite d'une jeune nymphe face au désir d'un homme ou un dieu, la fuite en question n'est pas toujours des plus détaillées. Par contre, pour certains épisodes, Ovide se montre prolixe en éléments descriptifs de la scène, mais également en détail de la psychologie des personnages. De ces récits de la fuite proprement dite, on retrouve certaines composantes communes comme le discours du dieu pour convaincre la nymphe ; la comparaison des protagonistes avec des animaux prédateurs ou chassés ; ou encore l'action de la fuite qui excite encore plus le désir du chasseur. Il convient également de se pencher sur le refus des jeunes femmes : pourquoi celles-ci sont-elles si farouches alors que, d'habitude, les nymphes dans la mythologie sont plutôt libertines⁹⁰ ? Ce refus n'est pas explicitement formulé par les jeunes femmes, mais l'acte de la fuite en est bien la preuve. À cause de ce caractère implicite, ce n'est qu'après l'analyse des récits de fuite que ce refus pourra être étudié.

Un discours inutile

Pour certaines des histoires retenues, le violeur tente, avant de recourir à la violence, de convaincre⁹¹ la fille de ses desirs soudains : il s'agit de celles de Daphné, d'Io, de Syrinx et de Coronis. Ces discours ne sont cependant pas tous détaillés : seuls les deux premiers le sont, comme si le poète voulait éviter une trop grande répétition dans son œuvre⁹². Cette « étape » dans le canevas des récits de poursuite fait bien partie de la fuite en elle-même, puisque la nymphe fuit déjà lorsque le dieu entame son discours.

Apollon tente ainsi de persuader longuement Daphné de l'accepter pour amant, durant vingt et un vers. Dans un premier temps, il la prie de ne pas fuir, car ce n'est pas un ennemi qui la poursuit, mais seulement un homme amoureux⁹³. Il l'implore même de ne pas courir trop vite pour ne pas risquer qu'elle ne se blesse en tombant dans les ronces, et promet qu'il ralentira lui aussi sa course si elle s'exécute (quelle marque d'ironie de la part d'Ovide !)⁹⁴. Il poursuit en déclinant son identité et en

⁹⁰ Question soulevée par CURRAN (1978 : 231).

⁹¹ S'il ne s'agit pas d'un récit de poursuite, il est intéressant de mettre en parallèle les passages qui nous concernent ici avec l'épître 4 des *Héroïdes* où Ovide fait écrire à Phèdre un véritable panégyrique de son amour pour Hippolyte afin de convaincre ce dernier de lui céder. L'on y retrouve ainsi certaines similitudes comme le fait que la personne aimée n'a pas à rougir de son prétendant et que la réalisation de cet amour ne serait en aucun cas honteuse. Voir CORTÈS TOVAR (2012) pour une analyse détaillée de cette épître.

⁹² HEATH (1991 : 236) ; WHEELER (2000 : 7).

⁹³ OV., *Mét.* I, 504-505 et 507.

⁹⁴ OV., *Mét.* I, 508-511.

tendant de la convaincre qu'il est un dieu puissant : il n'est pas qu'un simple berger sans renommée ni rang, il règne sur le pays de Delphes, de Claros et de Ténédos, il a pour père Jupiter, il a le pouvoir de divination, la médecine est l'une de ses inventions, la puissance des plantes lui est soumise⁹⁵. Il ajoutera même que, malheureusement, aucune plante n'est capable de le guérir de l'amour qu'il a pour elle⁹⁶. Il allait continuer sa propre apologie, mais Daphné a pris de l'avance sur lui, et « elle l'a laissé là, lui et son discours inachevé⁹⁷ ». Apollon la rattrape, mais Daphné est transformée à temps en laurier par son père, le Pénée.

Le monologue de Jupiter à Io, s'il est moins long (neuf vers), est fortement axé sur les qualités du dieu, afin d'impressionner la jeune fille pour qu'elle cède et accepte ses avances : il est un dieu, mais pas n'importe lequel puisqu'il n'est pas de la plèbe des dieux (*de plebe deo*), il est celui qui tient le sceptre du ciel de sa main puissante⁹⁸. Les paroles du dieu n'ont pas l'effet escompté puisque Io est déjà au loin. Jupiter utilisa ses pouvoirs pour arrêter la nymphe et la viola, en lui ravissant son *pudor* (*rapuit pudorem*).

L'épisode concernant Syrinx et Pan a la particularité d'être relaté par deux narrateurs différents. Le début est narré par Mercure, qui raconte cette histoire à Argus et la fin l'est par Ovide qui « interrompt » ensuite le récit qu'il fait dire au dieu, pour le finir et l'abréger lui-même⁹⁹. Si le poète n'en dit pas plus quant au contenu du discours, on peut supposer que, là encore, Pan voulait décliner son identité et impressionner la nymphe par sa renommée et ses pouvoirs. J. Heath a analysé le procédé stylistique qu'Ovide a appliqué ici¹⁰⁰ : par cette manière d'interrompre la narration de Mercure, le poète s'écarte de celle-ci, pour la rendre propre au dieu. Ce procédé permet également à Ovide d'éviter la lassitude du lecteur à la lecture d'un épisode si semblable à certains qui le précèdent¹⁰¹ mais également de rappeler à son lectorat qu'il s'agit bien d'un récit qui lui est raconté et non d'événements dont il serait témoin¹⁰².

Quant au récit de la tentative de viol de Coronis par Neptune, c'est la nymphe elle-même qui le relate brièvement : « le dieu des mers me vit et s'enflamma ; lorsqu'à m'implorer il eut assez perdu son temps et ses paroles caressantes, il voulut me faire violence (*vim parat*) et se mit à ma poursuite¹⁰³ ». Si le contenu du discours de Neptune n'est à nouveau pas dévoilé, le but en est précisé par Coronis : il s'agissait de l'implorer, et ce, par des paroles caressantes (*blandis*). À n'en pas douter, le dieu

⁹⁵ OV., *Mét.* I, 512-522.

⁹⁶ OV., *Mét.* I, 523-524.

⁹⁷ OV., *Mét.* I, 525-526 (trad. G. LAFAYE, 1980).

⁹⁸ OV., *Mét.* I, 589-597.

⁹⁹ OV., *Mét.* I, 698-701.

¹⁰⁰ HEATH (1991 : 236).

¹⁰¹ P. Murgatroyd reprend et développe d'ailleurs cette théorie dans son article : MURGATROYD (2001 : 620-623).

¹⁰² NAGLE (1988 : 46).

¹⁰³ OV., *Mét.* II, 574-576 (trad. G. LAFAYE, 1980).

tentait, à l'instar des autres, de la flatter et de la raisonner sur le fait qu'il est un dieu puissant.

Pourtant, aucun de ces discours ne s'est avéré efficace : à chaque fois, la nymphe fuit, et se moque de la puissance de celui qui veut lui ravir sa virginité, le laissant ainsi seul, alors qu'il n'a pas fini de parler. Quelle en est donc la signification ? Pourquoi ces dieux tentent-ils de convaincre et de séduire, pour ensuite les violer ? Seul L. C. Curran s'est intéressé – brièvement – à ces questions. Pour lui, il s'agirait d'une « tentative de séduction¹⁰⁴ » qui, lorsqu'elle échoue, laisse ensuite place à la violence pour que ces dieux obtiennent ce qu'ils veulent. Cette tentative ne résulterait pas, selon lui, d'un respect d'autrui, ni d'un souci d'épargner à la victime le traumatisme d'un viol. Elle proviendrait plutôt du désir de satisfaction de soi que les hommes ont lorsqu'ils manipulent les femmes en leur montrant leur puissance physique, leur charme et leur intelligence¹⁰⁵. Cette explication est séduisante et semble logique. Cependant, il n'y a pas systématiquement de tels discours dans les récits de fuite ovidiens, voire même simplement dans ceux de viol : pourquoi ces dieux et ces hommes prendraient-ils la peine de tenter de séduire certaines nymphes alors qu'ils usent directement de la violence pour d'autres¹⁰⁶ ?

Tout au plus, peut-on émettre deux hypothèses liées à une interprétation psychologique contemporaine des récits ovidiens. À la lecture de ces récits, les impressions sont multiples. Tout d'abord, le lecteur peut ressentir une certaine empathie pour ces dieux charmeurs et rassurants : les pauvres ne sont même pas écoutés et les nymphes, ingrates du privilège et de l'opportunité¹⁰⁷ qui s'offrent à elles, n'ont pas la délicatesse de les écouter. Cependant, lorsque l'on y songe, n'ont-elles pas raison de fuir au plus vite, connaissant la réputation de ces dieux ? Par la suite, lorsque le discours qui se veut convaincant est interrompu, car la nymphe est au loin, nous pouvons interpréter la façon dont Ovide décrit la scène comme étant moqueuse. On peut en effet imaginer la scène suivante : un dieu imbu de lui-même et sûr de son charme entame un monologue et s'écoute parler ; voulant voir l'effet de son discours sur celle qu'il veut séduire, il remarque qu'elle est partie et il se retrouve seul et ridicule. Il entre alors en fureur et est indigné du dédain que la jeune nymphe lui porte¹⁰⁸. Est-ce donc par empathie ou, au contraire, par ironie que notre poète a inséré de tels élé-

¹⁰⁴ CURRAN (1978 : 219).

¹⁰⁵ CURRAN (1978 : 220).

¹⁰⁶ Pour exemple, Jupiter viole Callisto sans avoir tenté de la séduire préalablement, il en est de même pour Neptune avec Méduse.

¹⁰⁷ Bon nombre de dieux, après avoir violé une jeune fille, lui proposent une « contrepartie » à la perte de leur virginité. Nous avons ainsi vu l'exemple de Chloris qui devint la déesse Flora après que Zéphyr ait abusé d'elle.

¹⁰⁸ À l'image de Glaucus qui avait tenté de séduire Scylla par un long monologue : Ov., *Mét.* XIII, 966-968 : *Talia dicentem, dicturum plura, reliquit / Scylla deum ; furit ille irritatusque repulsa / Prodigiosa petit Titanidos atria Circes.* – « Ainsi parla le dieu ; il allait continuer, quand Scylla prit la fuite ; il entre en fureur, indigné de ses dédains, et il se rend vers l'atrium où Circé, fille du Titan, accomplit ses prodiges. » (trad. G. LAFAYE, 1972). Cet épisode n'est pas repris ici, car il ne s'agit pas d'un récit de viol à proprement dit, puisque Scylla parvient à échapper à Glaucus, sans qu'aucune métamorphose ne vienne interrompre la poursuite.

ments dans ses récits de jeunes nymphes en fuite ? Aucun élément dans le texte ovidien ne semble pouvoir nous aider à trancher.

L'hypothèse la plus certaine, et qui n'exclut pas les deux précédentes, serait sans doute de considérer que ces variations dans ces récits, dont le schéma narratif est presque identique pour tous, résulteraient d'un procédé pour ne pas écrire toujours la même chose et ainsi ne pas provoquer la lassitude des lecteurs. Et si d'aucuns diront que la manière d'Ovide de décrire violences sexuelles dans les récits de poursuite n'est pas aussi descriptive et ouvertement négative que pour des récits tels que les viols de Lucrèce par Sextus Tarquin et de Philomèle par son beau-frère Térée¹⁰⁹, il s'agit bien néanmoins de viols pour chacun de nos récits de poursuite où le dieu est vainqueur. Certes, les dieux n'avaient peut-être pas en tête de s'imposer par la force dès le départ aux jeunes filles qu'ils convoitaient (d'où les « discours inutiles » que certains entreprennent), mais il n'en reste pas moins qu'ils ont tout de même commis l'acte de viol *in fine*.

Des comparaisons animales pour traduire la terreur des poursuivies

Lorsqu'un homme poursuit une jeune nymphe pour tenter de lui faire violence dans les œuvres ovidiennes, le lecteur se trouve face à un récit de chasse animale. Ce terme de « chasse » n'est pas exagéré et ne résulte pas d'une lecture contemporaine : dans trois de ces récits, à savoir ceux de Daphné, d'Aréthuse et d'Hespérie, Ovide associe lui-même la poursuite à celle des animaux prédateurs chassant leurs faibles proies qui n'ont presque aucune chance de leur échapper. Apollon en fait lui-même la comparaison lorsqu'il s'adresse à Daphné qui le fuit : elle est comme l'agnelle qui se dérobe au loup, la biche du lion et la colombe de l'aigle¹¹⁰. Concernant Aréthuse et Alphée, c'est la jeune femme elle-même (par la plume du poète) qui fait une comparaison similaire en utilisant les oppositions suivantes : colombe / épervier, agnelle / loup et lièvre / chien de chasse¹¹¹. Quant à Hespérie poursuivie par Esaque, elle est comme la biche effrayée par le loup ou la cane qui fuit l'épervier¹¹².

Les nymphes poursuivies sont donc telles des agnelles, des colombes, ou encore des biches, alors que les hommes et les dieux sont des animaux puissants et féroces, comme des loups, des lions ou des éperviers. Dans sa courte analyse de la fuite de jeunes femmes face à leur violeur potentiel, L. C. Curran prétend qu'il s'agit là d'une déshumanisation réductrice de la femme à un animal traqué¹¹³. Cette partie de l'interprétation de L. C. Curran semble un peu trop féministe (et donc contemporaine) pour être acceptable : si l'on raisonne ainsi, l'homme dans ce type de récit est alors lui aussi « réduit » à un animal, même si lui est prédateur. Le but de ces comparaisons à une traque animale est davantage un moyen pour Ovide d'illustrer les états d'esprit des personnages : face au désir incontrôlable des hommes et des dieux, les

¹⁰⁹ OV., *Fast.* II, 780 et ss pour Lucrèce et *Met.* VI, 460 et ss pour Philomèle.

¹¹⁰ OV., *Mét.* I, 505-507.

¹¹¹ OV., *Mét.* V, 604-607, 627-629.

¹¹² OV., *Mét.* XI, 771-772.

¹¹³ CURRAN (1978 : 23).

jeunes femmes sont emplies de terreur. Le récit d'Aréthuse¹¹⁴ en est la parfaite illustration, avec un schéma narratif de la poursuite qui rappelle ces cauchemars que tout un chacun fait : elle prend la fuite, Alphée la suit de près et cette course dure assez longtemps ; mais l'ombre de son poursuiveur s'agrandit devant elle, elle commence à entendre raisonner ses pas ; puis elle en vient à sentir le souffle de celui-ci dans ses cheveux. Elle est finalement cachée par les brouillards que Diane a fait apparaître pour elle, mais Alphée continue à la chercher et la traque dans les nuées.

Avec ces comparaisons, on perçoit bien comment Ovide fait transparaître la psychologie des personnages. D'un côté, il y a les jeunes femmes qui incarnent l'innocence et la faiblesse, et de l'autre, les hommes/dieux et leur bestialité. Cette bestialité est d'ailleurs clairement exprimée dans l'épisode d'Aréthuse, avec le terme *ferus* (« sauvage », « cruel ») qui, s'il est ici employé en tant qu'adjectif, désigne également « l'animal sauvage » quand il est utilisé comme substantif. De plus, par les termes *penna trepidante columbae*, le poète insiste sur la peur des « proies » et le lecteur imagine aisément la colombe qui, paniquée, n'arrive plus à voler correctement. Par extension, l'agnelle n'a pas besoin d'être dite « tremblante » : tout lecteur a en tête l'image de l'agneau ayant du mal à se tenir sur ses pattes et peu sûr de lui. Il en va de même pour la biche, qui n'a d'autre moyen pour se défendre des prédateurs que la fuite.

Cette terreur des poursuivies ne gâche pour autant pas le plaisir de leur agresseur, car la crainte d'une femme l'embellit. C'est en tout cas une idée qu'Ovide exprime clairement et plusieurs fois dans l'ensemble de ses œuvres¹¹⁵. Ainsi, Leucothoé, alors qu'Apollon la désire, est terrifiée à la vue du dieu qui avait pris les traits de sa mère, et « la crainte même rehausse encore sa beauté¹¹⁶ ». De même, certaines Sabines, alors qu'elles sont emmenées de force par les Romains, sont embellies par leur crainte¹¹⁷. C'est également le cas d'Europe dont la « crainte ajoute à sa grâce¹¹⁸ », alors qu'elle est emmenée sur le dos de Jupiter métamorphosé en taureau. La terreur des jeunes vierges est donc un surplus à leur beauté : en aucun cas, elle ne l'atténue, elle la rehausse même, impliquant ainsi un désir plus fort de la part des assaillants.

Ajoutons également que ces analogies à la chasse ne sont pas sans rappeler la figure de Diane, même si les jeunes nymphes sont alors les chassées et non les chasseuses : le modèle des cycles de la nature implique que tout prédateur est le chassé d'un autre¹¹⁹. À la lecture de ces récits, on se retrouve ainsi dans le monde des instincts primitifs de l'homme chasseur qui en est presque sauvage, puisque la chasse est censée être exercée en groupe et avec discipline¹²⁰.

¹¹⁴ OV., *Mét.* V, 509-617.

¹¹⁵ Citons ici l'apport de deux auteurs en la matière, à savoir CURRAN (1978 : 227) et RICHLIN (1992 : 162).

¹¹⁶ OV., *Mét.* IV, 230 (trad. G. LAFAYE, 1980).

¹¹⁷ OV., *Ars* I, 126.

¹¹⁸ OV., *Fast.* V, 608 (trad. R. SCHILLING, 1993).

¹¹⁹ PARRY (1964 : 273).

¹²⁰ VERNANT (2007 : 1479). Cf. *supra*.

La poursuite ou l'excitation du désir masculin

Il a déjà été signalé que les récits de la fuite en elle-même ne sont pas toujours des plus détaillés dans les œuvres ovidiennes : bien souvent, seule une mention du type « elle s'enfuit, il la poursuit, il finit par l'attraper / il échoue, et la poursuivie est métamorphosée » est présente. Certains récits, notamment celui de Daphné et celui d'Aréthuse, donnent une série d'éléments qui prouvent que la fuite et ses conséquences ont un caractère aphrodisiaque pour les poursuivants. Pour Daphné, Ovide écrit même que la fuite de celle-ci rehausse encore sa beauté aux yeux d'Apollon¹²¹. Cependant, ce qui attise le désir du dieu, c'est la nudité partielle due au vent qui soulève ses voiles et qui rejette en arrière les cheveux de Daphné dans sa fuite¹²².

Pourtant, nous l'avons vu, ces *virgines* qui rejettent le masculin ne mettent pas leur corps en valeur et ne veulent surtout pas plaire. Leur corps est donc vêtu simplement, et elles ne l'appêtent pas avec de multiples appareils, au contraire de la nymphe séductrice, cette « anti-nymphe¹²³ », qu'est Salmacis qui dédaigne la chasse, peigne ses cheveux et se revêt de vêtements transparents¹²⁴. Le fait de se retrouver dénudée lors de sa fuite rend donc Daphné plus vulnérable, puisqu'elle offre alors au regard de son poursuiveur la possibilité d'entrevoir certaines parties de son corps qui sont habituellement cachées. Cette nudité partielle peut avoir un effet plus excitant qu'une nudité totale pour Apollon, comme en témoignent les quelques vers qui précèdent la description de la poursuite : il voit les bras plus qu'à demi nus de Daphné et il imagine encore plus parfaites les parties de son corps qui lui sont cachées¹²⁵.

La suggestion de la nudité est peut-être même plus « efficace » que la nudité totale dans certains cas où les parties sexuelles sont trop visibles. Celles-ci font en effet l'objet d'un tabou dans la société romaine et ne constituent pas vraiment un élément érotique¹²⁶. Dans ses *Remèdes à l'Amour*, Ovide va même jusqu'à affirmer que certains, à la vue de certaines parties « obscènes » (*obscenas*), ont senti leur désir et leur amour arrêtés d'un coup¹²⁷.

Si la nudité suggérée est aphrodisiaque, pour P. Cordier, c'est également la nudité en mouvement de Daphné qui a de l'importance : « le mouvement abonde dans le sens naturel du désir, parce qu'il montre et dérobe en même temps, sans laisser au regard le temps de se rassasier, mais en fragmentant le corps nu en une incessante succession de nouveaux objets, source de chocs émotifs¹²⁸ ». Il est vrai que les récits de poursuite qui nous intéressent ici illustrent bien cette importance du mouvement dans la suscitation du désir masculin. J. Fabre-Serris a justement mis en avant un autre épisode des *Métamorphoses* ovidiennes qui atteste le caractère érotique du corps

¹²¹ Ov., *Mét.* I, 530.

¹²² Ov., *Mét.* I, 527-529.

¹²³ NAGLE (1988 : 43-44).

¹²⁴ Ov., *Mét.* IV, 308-313.

¹²⁵ Ov., *Mét.* I, 499-502.

¹²⁶ MALISSE (2014 : 92-94).

¹²⁷ Ov., *Rem.*, 429-430.

¹²⁸ CORDIER (2005 : 293).

en mouvement, soit celui d'Atalante¹²⁹. Pour l'auteure, celle-ci court, et cette course est une variation sur le motif de la fuite, puisqu'elle est poursuivie par ses prétendants : celui qui arrivera à la rattraper sera son époux. Ovide dit de la jeune fille que même la course l'embellit, et il en donne pour raison ses vêtements et ses cheveux qui virevoltent au vent¹³⁰.

Quant à Aréthuse, sa nudité est, elle, totale, puisque Alphée l'a surprise alors qu'elle se baignait : complètement nue, elle fuit mais elle remarque que son poursuiveur est plus brûlant de désir pour cette raison, comme si elle lui semblait être une proie plus facile à acquérir (*paratior*)¹³¹. Nous l'avons dit, Ovide a le don de faire percevoir à ses lecteurs les sentiments et l'état d'esprit des personnages qu'il met en scène. Ici, en plus du schéma narratif typique de la poursuite, le poète ajoute un élément qui amplifie la terreur d'Aréthuse, à savoir sa nudité. Le fait d'être nu(e) donne en effet une sensation d'insécurité, peu importe le sexe. C'est sans doute pour cette raison que la nymphe pense qu'elle est une victime plus facile pour Alphée : aucun voile ne cache plus son corps beau malgré elle et le désir de son poursuiveur ne peut en être que plus grand.

La fuite n'a donc pas l'effet escompté par les poursuivies : au lieu de leur permettre d'échapper à leur attaquant et de protéger ainsi leur intégrité physique, la fuite attise le désir en accroissant ainsi le charme des jeunes vierges. Ovide exprime d'ailleurs clairement cette idée : pour lui, trop de facilité en amour n'attire pas et, si une jeune femme s'offre à lui, il la repousse mais celle qui le fuit le pousse, par cette attitude, à la poursuivre¹³². La poursuite est également un procédé narratif qui permet à Ovide d'insister sur la terreur des jeunes nymphes en fuite, tout en la faisant vivre à ses lecteurs. Si la fuite n'est décrite en détail que dans deux des récits de poursuites, c'est certainement parce que celui de Daphné est le premier du genre dans les *Métamorphoses*. La nymphe a ainsi le rôle de « précurseur » mais également d'établissement de ce cadre symbolique de la fuite de jeunes vierges qui tentent de conserver leur intégrité physique, leur *pudor*. Pour ce qui est du récit d'Aréthuse, il est l'un des derniers récits de poursuite dans les *Métamorphoses*, on pourrait ainsi avancer qu'il s'agissait pour le poète de « boucler la boucle », et ainsi d'insister à nouveau sur la portée de ce type de récit. Néanmoins, cet épisode est relaté dans le cadre du viol de Proserpine par Pluton et il s'agirait davantage d'une illustration de la terreur qu'éprouva la jeune fille lors de la perte de sa virginité. En effet, la fille de Cérès fut violée rapidement, car « la voir, l'aimer et l'enlever furent pour Pluton, ou peu s'en faut, l'affaire d'un instant¹³³ », et, épouvantée, Proserpine est enlevée par son ravisseur. C'est dans la quête de sa fille que Cérès est amenée à rencontrer divers personnages qui l'aideront à la retrouver. Parmi ceux-ci, Aréthuse lui révèle qu'elle aussi a subi pareil outrage.

¹²⁹ FABRE (1985 : 226).

¹³⁰ OV., *Mét.* X, 590-593.

¹³¹ OV., *Mét.* V, 601-603.

¹³² OV., *Am.* II, 19, 35-36.

¹³³ OV., *Mét.* V, 395 (trad. G. LAFAYE, 1980).

La symbolique du paysage

Les paysages qui servent de décor aux récits de poursuite constituent, eux aussi, une autre clef de lecture à ce type d'épisodes. Ils sont en effet une allusion supplémentaire à la figure de Diane, puisque, comme le souligne C. Segal, la forêt de Diane est un endroit de prédilection pour les violences sexuelles¹³⁴. Le décor dans nos récits de poursuite est généralement une forêt, un champ ou encore la rive d'un cours d'eau.

Io revient ainsi du fleuve paternel et, dans sa fuite, traverse des pâturages et des campagnes boisées¹³⁵. Syrinx, lorsqu'elle s'enfuit face à Pan, court à travers champs et s'arrête au fleuve du Ladon¹³⁶. Callisto, quant à elle, accuse la forêt car elle a permis à Jupiter de lui ravir sa virginité¹³⁷. Lorsque Neptune aperçoit Coronis, celle-ci se promène le long du rivage¹³⁸. Après avoir quitté le bois de Stymphale, Aréthuse se baigne dans un fleuve, lorsque le dieu de celui-ci la remarqua. Dans sa fuite, elle traverse des plaines, des montagnes couvertes de forêts, de pierres, de rochers et des lieux sans chemins¹³⁹. Esaque a souvent guetté Hespérie dans les forêts et c'est lorsqu'elle sèche ses cheveux au soleil sur la rive de son père, le Cébrène, qu'Esaque s'enflamme et la poursuit¹⁴⁰. Dans les *Fastes*, Chloris/Flora errait à l'aventure lorsque le Zéphyr la poursuit, si le décor n'est pas clairement précisé, la mention « c'était le printemps » (*ver erat*) laisse supposer que la nymphe se promenait dans la nature, soit dans la campagne ou dans une forêt¹⁴¹.

Pour expliquer ce phénomène, nous pourrions nous référer à l'analyse de la figure d'Artémis de J.-P. Vernant. Celui-ci a prouvé que la figure de Diane-Artémis détient les territoires des monts, des bois, des terres non cultivées tels des marais, des lagunes ou encore les zones côtières¹⁴². Selon lui, si ces surfaces appartiennent à Diane malgré leur nature très différente, ce n'est pas parce qu'elles constituent des zones où le sauvage domine, mais plutôt par le fait qu'elles consistent en des frontières où le sauvage et le cultivé se côtoient¹⁴³.

Pourtant, on ne peut exclure le caractère sauvage et reculé de ces régions. D'ailleurs, c'est bien pour cette raison que les dieux et les hommes osent tenter de faire violence à ces jeunes nymphes : les endroits sont calmes et, mis à part les protagonistes des récits, aucune autre personne n'est présente¹⁴⁴. Ces décors offrent la

¹³⁴ Pour une analyse détaillée, voir SEGAL (1969 : 4-19).

¹³⁵ OV., *Mét.* I, 588-589, 597-598.

¹³⁶ OV., *Mét.* I, 701-703.

¹³⁷ OV., *Mét.* II, 438.

¹³⁸ OV., *Mét.* II, 573-574.

¹³⁹ OV., *Mét.* V, 585, 612-613.

¹⁴⁰ OV., *Mét.* XI, 768-770.

¹⁴¹ OV., *Fast.* V, 201.

¹⁴² VERNANT (2007 : 1478).

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Pour exemple, citons le viol de Cénis par Neptune qui saisit l'occasion où elle se promenait le long de rivages secrets, isolés (*secretaque litora*). OV., *Mét.* XII, 196.

possibilité de voiler les relations sexuelles, comme en témoigne le récit de Callisto qui maudit les ombrages de la forêt qui ont permis que Jupiter lui vole sa virginité. De même, lorsqu'Ovide aborde la poursuite de Syrinx par Pan, il nous affirme que ce genre de lieu constitue la maison de satyres et de dieux masculins¹⁴⁵ dont l'image, dans les *Métamorphoses*, les rend avides de relations sexuelles avec les jeunes nymphes qui les entourent. Ces paysages sont donc dangereux pour le *pudor* de ces dernières.

L'épisode de Pomone nous permet de mettre pleinement en lumière le fait que les forêts, les champs et les rives aquatiques sont des lieux où le sauvage et l'absence de civilisation dominant. Ovide nous décrit donc Pomone comme étant une nymphe du Latium très habile dans la culture des jardins et des arbres à fruits. Ce qu'elle aime, ce ne sont pas les forêts et les rivières mais bien les champs et les arbres fruitiers¹⁴⁶. Tout son plaisir réside dans le soin qu'elle porte aux arbres et elle n'a que faire de l'amour¹⁴⁷. Cependant, elle craint tout de même d'être violée (*vim [...] metuens*) et elle barricade dès lors ses vergers et interdit à ceux du sexe mâle d'y pénétrer¹⁴⁸. Les paysages champêtres sont donc dangereux pour le *pudor* féminin non seulement parce qu'ils sont reculés et peu fréquentés mais aussi parce que ce sont des endroits en « libre accès » : n'importe qui peut s'y introduire et personne n'en régleme l'entrée pour y empêcher les violences en tous genres. C'est pour cette raison que Pomone se méfie et décide presque de clôturer ses vergers ainsi que d'en surveiller les entrées.

Analyse d'un refus implicite : de la nécessité de fuir

Jamais Ovide ne fera exprimer aux nymphes un refus à « l'amour » de leur agresseur : on ne retrouve à aucun moment une de ces jeunes femmes qui clamera son refus d'avoir des relations sexuelles avec l'homme ou le dieu qui la désire. Un indice en est la description préalable au récit de violence que le poète nous donne, à savoir leur rejet du masculin et de l'amour¹⁴⁹.

Plus encore, c'est bien évidemment l'acte de la fuite qui traduit cet état d'esprit : les jeunes nymphes ovidiennes ne prennent presque jamais la peine de tenter de se défendre, comme si elles savaient d'avance qu'elles ne pourraient en rien empêcher les dieux et les hommes de leur ravir leur virginité. Dans l'imaginaire ovidien, cela ne semble pas étonnant : les femmes sont faibles physiquement en comparaison de la force des hommes, et encore plus face à celle d'un dieu. C'est une idée que l'on retrouverait d'ailleurs déjà au moment des poursuites en tant que telles : les jeunes femmes sont dites telles des colombes ou des agnelles, alors que les poursuiveurs sont assimilés à des aigles ou à des lions. Callisto, qui est d'ailleurs la seule à tenter de résister, est l'exemple le plus probant de cette faiblesse féminine dans les récits de fuite ovidiens : « Elle, elle résiste, autant du moins que le peut une femme [...] ; elle

¹⁴⁵ OV., *Mét.* I, 692-694.

¹⁴⁶ OV., *Mét.* XIV, 626-627.

¹⁴⁷ OV., *Mét.* XIV, 634.

¹⁴⁸ OV., *Mét.* XIV, 635-636.

¹⁴⁹ Cf. *supra*.

se débat ; mais sur quel homme une jeune fille pouvait-elle avoir l'avantage ? Quel dieu sur Jupiter¹⁵⁰ ? » Cette idée de la faiblesse du sexe féminin est également exprimée dans un autre récit de viol, à savoir celui de Lucrece. En effet, Ovide, en traduisant le raisonnement psychologique de la jeune femme, nous dit que celle-ci sait qu'elle ne peut rien faire pour empêcher Tarquin d'abuser d'elle : « Que faire ? Résister (*pugnet*). Femme, elle sera vaincue (*vincetur*), si elle résiste¹⁵¹ ».

Une femme ne peut donc que perdre si elle combat un homme. C'est sans doute pour cette raison que les jeunes nymphes ne voient aucune autre possibilité que celle de fuir : ainsi ont-elles peut-être une chance d'échapper à leur agresseur et de conserver leur *pudor*, leur intégrité sexuelle. Encore que, même dans la course, la force physique des femmes fait défaut, comme l'affirme Aréthuse : « ma vitesse se soutint ; car je n'étais pas moins agile que lui ; mais je ne pouvais faire durer longtemps la course, parce que mes forces n'y suffisaient pas ; lui, il était capable de fournir un long effort¹⁵² ». La fuite n'est donc pas suffisante – excepté dans le cas de Scylla qui parvient à échapper à Glaucus – et seule une aide divine, soit une métamorphose de la poursuivie, peut empêcher le viol.

En conclusion

Cette étude consacrée aux relations entre le *pudor* féminin et les récits de poursuite sexuelle a permis de découvrir une autre acception de ce terme, puisqu'il peut également désigner l'intégrité sexuelle des femmes. En effet, si seules trois occurrences allant dans ce sens se trouvent dans les œuvres du poète, à l'analyse de l'ensemble des récits de viol présents dans les œuvres ovidiennes, on entrevoit plusieurs illustrations des différents sens du *pudor* féminin, même si le terme n'est pas explicitement exprimé. Ainsi, c'est bien pour que leur *pudor* ne soit pas « endommagé » que les jeunes femmes fuient. De même, la plupart de celles-ci font tout pour ne pas plaire aux hommes, et ainsi préserver leur virginité. Chasseresses à l'instar de Diane, elles vénèrent cette dernière, qui est également la déesse de la virginité. Elles n'ont d'ailleurs que faire de leur apparence physique, et ne se préoccupent pas de coiffer leurs cheveux, ce symbole de la féminité par excellence. Malgré cela – et peut-être même à cause de cela –, elles sont tout de même belles, et le regrettent. En effet, dans l'univers ovidien, *pudor* féminin et *forma* ne font pas bon ménage, puisque cette beauté invite au viol. C'est pourquoi les jeunes nymphes en question ont en horreur leur physique avantageux : elles haïssent leur corps et ont honte de plaire aux hommes. La beauté est donc un danger pour l'intégrité physique des femmes, pour leur *pudor*.

C'est sans aucun doute pour le protéger qu'elles fuient les hommes. Malheureusement pour elles, la fuite n'a pas l'effet escompté, puisqu'elle attise encore plus le désir de leur assaillant. En effet, la course les embellit : leurs voiles se soulèvent, laissant apparaître des morceaux de leur nudité en mouvement, et leurs cheveux volent au

¹⁵⁰ OV., *Mét.* II, 434, 436-437 (trad. G. LAFAYE, 1980).

¹⁵¹ OV., *Fast.* II, 801 (trad. R. SCHILLING, 1992).

¹⁵² OV., *Mét.* V, 609-611 (trad. G. LAFAYE, 1980).

vent. La terreur même des jeunes femmes leur dessert : en effet, il semble que, dans l'imaginaire ovidien du moins, elle embellit une femme. Le décor même de leur fuite semble contribuer à ce que ces nymphes soient violées : elles sont, de fait, aperçues dans des bois, des prairies ou le long d'un point d'eau et ces zones ont l'inconvénient (ou l'avantage) d'être reculées. Ces paysages offrent la possibilité de voiler les relations sexuelles du regard d'autrui, mais ils sont également des territoires en « libre accès » : il y est en effet impossible d'en contrôler les fréquentations. Ils sont donc dangereux pour le *pudor* des jeunes vierges.

Notons que, dans l'ensemble de ces récits de poursuite, la figure de Diane dominait, puisque même les décors de ces scènes font partie des territoires de la déesse. On peut donc supposer que ces épisodes ont une certaine portée érotique à destination de la gent masculine : en répétant encore et encore des viols de jeunes nymphes émules de la déesse, Ovide met en scène des versions dégradées et plus abouties de l'épisode de Diane et Actéon.

Université catholique de Louvain
Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11
B-1348 Louvain-la-Neuve
heloise.malisse@uclouvain.be

Héloïse MALISSE

Bibliographie

- ADAMS (1990) = J. N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore, 1990.
- BOTTA (2003) = F. BOTTA, « *Stuprum per vim illatum*. Violenza e crimini sessuali nel diritto del terzo secolo d.C. » dans F. LUCREZI, F. BOTTA et G. RIZEELI, *Violenza sessuale e società antiche. Profili storico-giuridici*, Lecce, 2003, p. 55-105.
- CORDIER (2005) = P. CORDIER, *Nudités romaines. Un problème d'histoire et d'anthropologie*, Paris, 2005.
- CORTÉS TOVAR (2012) = R. CORTÉS TOVAR, « *Qua licet et sequitur pudor est miscendus amor* (Ov., *Epist.* 4.9) : la transgresión de los límites y los límites de la transgresión en la carta de Fedra », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 32 (2012), p. 247-269.
- CURRAN (1978) = L. C. CURRAN, « Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses* », *Arethusa* 11 (1978), p. 13-241.
- DAVIS (1983) = G. DAVIS, *The Death of Procris: « Amor » and the Hunt in Ovid's Metamorphoses*, Rome, 1983.
- DE BEAUVOIR (2005) = S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, t. II « L'expérience vécue », Mesnil-sur-l'Estrée, 2005.
- DIXON (2001) = S. DIXON, *Reading Roman Women: Sources, Genres and Real Life*, Londres, 2001.
- ERNOUT et MEILLET (1967) = A. ERNOUT et A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 4^e éd., Paris, 1967.
- FABRE (1985) = J. FABRE, « Mythologie et littérature dans les *Métamorphoses* : les belles poursuites » dans *Journées ovidiennes de Parménie. Actes du colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, éd. par J.-M. FRECAUT et D. PORTE, Bruxelles, 1985, p. 93-114.
- FABRE-SERRIS (1995) = J. FABRE-SERRIS, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, 1995.

- FANTHAM (1991) = E. FANTHAM, « *Stuprum*: Public Attitudes and Penalties for Sexual Offences in Republican Rome », *Échos du Monde Classique/Classical Views* 35 (1991), p. 267-291.
- FRONTISI-DUCROUX (1981) = F. FRONTISI-DUCROUX, « Artémis bucolique », *Revue de l'histoire des religions* 198 (1981), p. 29-56.
- GOUREVITCH et RAEPSAET-CHARLIER (2001) = D. GOUREVITCH et M.-Th. RAEPSAET-CHARLIER, *La Femme dans la Rome antique*, Paris, 2001.
- HEATH (1991) = J. HEATH, « Diana's Understanding of Ovid's *Metamorphoses* », *The Classical Journal* 86 (1991), p. 233-243.
- HEMKER (1985) = J. HEMKER, « Rape and the Founding of Rome », *Helios* 12 (1985), p. 41-47.
- JOHNSON et RYAN (2005) = M. JOHNSON et T. RYAN, *Sexuality in Greek and Roman Society and Literature. A Sourcebook*, Londres/New York, 2005.
- KASTER 2005 = R. A. KASTER, *Emotion, Restraint and Community in Ancient Rome*, New York, 2005.
- LANGLANDS (2006) = R. LANGLANDS, *Sexual Morality in Ancient Rome*, New York, 2006.
- LINTOTT (1999) = A. LINTOTT, *Violence in Republican Rome*, Oxford, 1999.
- MALISSE (2014) = H. MALISSE, « Le pudor féminin dans les œuvres ovidiennes ou un aperçu du comportement idéal d'une Romaine selon Ovide », *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 92 (2014), p. 71-101.
- MCGINN (1998) = Th. A. MCGINN, *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*, Oxford, 1998.
- NAGLE (1988) = B. R. NAGLE, « Erotic Pursuit and Narrative Seduction in Ovid's *Metamorphoses* », *Ramus* 17 (1988), p. 32-51.
- NEILS (2011) = J. NEILS, *Women in the Ancient World*, Los Angeles, 2011.
- PARRY (1964) = H. PARRY, « Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape », dans *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 95 (1964), p. 268-282.
- PUCCINI-DELBAY (2010) = G. PUCCINI-DELBAY, *La vie sexuelle à Rome*, Paris, 2010.
- RICHLIN (1992) = A. RICHLIN, « Reading Ovid's Rapes » dans *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York, 1992, p. 158-179.
- SEGAL (1969) = C. SEGAL, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformation of a Literary Symbol*, Wiesbaden, 1969.
- SISSA (2003) = G. SISSA, *Eros tiranno : sessualita e sensualita nel mondo antico*, Rome, 2003.
- SKINNER (2005) = M. B. SKINNER, *Sexuality in Greek and Roman Culture*, Oxford, 2005.
- TREGGIARI (1991) = S. TREGGIARI, *Roman Marriage: Iusti Coniuges From the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford, 1991.
- VERNANT (2007) = J.-P. VERNANT, *La mort dans les yeux*, dans *Œuvres. Religions, rationalités, politique*, t. II, Paris, 2007, p. 1475-1522.
- WALTERS (1997) = J. WALTERS, « Invading the Roman Body. Manliness and Impenetrability in Roman Thought » dans J. P. HALLET et M. B. SKINNER, *Roman Sexualities*, Princeton, 1997, p. 29-46.
- WHEELER (2000) = S. M. WHEELER, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen, 2000.