Avant d’évoquer l’évolution que connaît le motif littéraire et artistique du viol de Lucrece à la Renaissance, commençons par rappeler l’histoire de la célèbre matrone romaine. Vers 509 avant Jésus-Christ, Sextus, fils du roi Tarquin le Superbe, profite de l’absence de son époux, Collatin, pour la violer. Après avoir tout raconté à son père et à son mari et leur avoir demandé de la venger, elle se suicide afin de prouver son innocence ; Brutus exhorte alors le peuple à l’insurrection, provoquant la fuite du tyran et l’avènement de la République romaine. La diffusion de cet épisode mi-historique – mi-légendaire, transmis par la tradition et dont les lignes fondamentales ont été fixées par Titile (Ab Urbe condita libri, I, 56–59), a fait de Lucrece l’une des figures féminines les plus célèbres de la culture occidentale. Elle a traversé les siècles, de l’Antiquité à nos jours, devenant un personnage véhiculé par toutes les formes de tradition écrite : d’abord utilisée comme modèle de comportement dans les écoles de rhétorique, puis dans les traités de pédagogie et les sermons des prédicateurs, elle a également inspiré les auteurs de proses variées, poètes et dramaturges tout comme de nombreux peintres, sculpteurs et autres artistes, notamment à la Renaissance et à l’âge baroque où son succès est à son apogée.

De manière générale, son suicide est globalement considéré comme un geste héroïque – suivant la valeur que Tite-Live lui a conférée – et, ainsi, Lucrece est célèbrée pour son courage. Pourtant, l’histoire du personnage est indissociable d’un stéréotype polysémique qui s’est enrichi de ses nombreuses réécritures : en fonction de leur époque et de leur sensibilité, les auteurs en ont privilégié tel ou tel aspect, tantôt ont exalté l’acte de Lucrece, tantôt l’ont condamné. En effet, malgré sa longévité exceptionnelle, ce stéréotype a subi des moments de sérieuses remises en cause marqués par le retour de la polémique lancée par saint Augustin : dans le De civitate dei (I, XIX), le Père de l’Église conteste ce modèle païen en expliquant que Lucrece n’aurait pas dû se suicider puisque son âme était innocente et va jusqu’à émettre l’hypothèse qu’elle s’est donnée la mort afin d’expier son remords pour avoir éprouvé du plaisir au moment du viol. Or, à la Renaissance, où le personnage de Lucrece est

---


2. Saint Augustin, La Cité de Dieu, Œuvres, II, livres I-III traduits, présentés, annotés par Lucien Jerphagon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, chapitre XVI, p. 29 : « Lucrece l’innocente, la chaste, a tué Lucrece, victime d’un attentat. Prononcez la sentence ! Ou alors, si vous ne pouvez la condamner, dès lors qu’elle n’est plus là, pourquoi ces fétichisations à la meurtrière d’une femme honnête et pure ? Et vous seriez bien en peine d’arguments pour la défendre devant les juges des Enfers, où elle séjourne à coup sûr parmi ceux que chantent les vers de vos poètes [...] À moins qu’elle ne se trouve là non parce qu’elle s’est tuée innocente, mais bel et bien coupable d’avoir mal fait ? Supposons, si vous le voulez bien, et cela elle seule pouvait le savoir : ce garçon, indéniablement, lui a fait violence, mais, entraînée, par son propre instinct, n’aurait-elle pas fini par consentir ? Elle en conçut par la suite un tel remords qu’elle ne vit plus d’expiation que dans la mort ? [...] Seulement, la chose se présente alors de telle manière que si vous atténuez l’homicide, vous mettez l’accent sur l’adultère, et si vous excusez l’adultère, vous aggravez l’homicide. Il n’y a pas à sortir de là : si elle est adulte, pourquoi l’en
omniprésent dans les arts comme dans le champ littéraire, en France et en Italie, on assiste à une remise en cause de son statut d'`exemplum virtutis` et donc du modèle de chasteté qu'il représente. Plus précisément, on constate qu'à partir de cette époque et tout au long du XVIIe siècle, les textes caractérisés par la coprésence d'éléments contradictoires se font de plus en plus nombreux : il s'agit le plus souvent d'écrits dont la finalité apparente moralisatrice génère un discours tendant à la célébration mais où l'éloge de Lucrèce est cependant nuancé par le biais d'observations critiques, en particulier des insinuations quant au plaisir qu'elle pourrait avoir éprouvé lors du viol, ainsi que par des récits utilisant cette histoire comme un prétexte pour véhiculer de l'érotisme. L'ambiguïté constitutive du personnage littéraire, défini par un acte – le viol – qui a toujours suscité en Occident des représentations ambivalentes, trouve ainsi un contexte favorable en cette époque complexe et contradictoire, où l'on assiste, certes, à un début de prise en considération de la violence physique et psychologique subie par les victimes de viol mais où celle-ci reste entravée par la persistance, voire l'exaspération, des soupçons à leur encontre.

« UN PLAISIR DES SENS TRISTE ET INGRAT MAIS UN PLAISIR TOUT DE MÈME »

Les doutes émis par saint Augustin au sujet du comportement de Lucrèce réapparaissent notamment dès la deuxième moitié du XIVe siècle dans une œuvre de jeunesse du célèbre humaniste Coluccio Salutati. Il s'agit de la *Declamatio Lucretiae*, un exercice oratoire typique des écoles de rhétorique qui se présente sous la forme d'une controverse en deux temps. Dans la première partie, son époux Collatin cherche à dissuader Lucrèce de se suicider. Son long discours évoque la pudeur dont elle a fait montre par le passé, souligne qu'elle a été surprise par son agresseur sans défense et rappelle qu'elle n'a pas cédé par peur de la mort mais devant la menace de l'infamie. Enfin, il insiste sur le fait que seul son corps a été profané, pas son âme. Avec l'accord de son père et de Brutus, il peut ainsi l'absoudre, avant de conclure en lui faisant remarquer que son suicide l'aficherait d'une faute dont elle n'est pas

---

1. Qu'il me soit permis de mentionner ici ma thèse de doctorat, précisément consacrée au personnage féminin comme modalité pour dire le viol dans la civilisation italienne du XVIIe siècle : *Dire le viol à partir du personnage de Lucrèce*, thèse en études italiennes, sous la direction de Silvia Fabrizio-Costa, soutenue en 2010 à l'Université de Caen-Basse-Normandie.


4. Peut-être rédigée vers 1370, elle fut imprimée pour la première fois en 1496 parmi les lettres d’Enea Silvio Piccolomini (Aeneae Sylvii, *Epistolae*, Milano, U. Scinzenzeler) ; il existe de nombreux incunables et aussi des codes manuscrits présents à la BNF. Pour ces informations et d'autres relatives à ce sujet, voir l'étude d'Enrico Menestò, « La "Declamatio Lucretiae" del Salutati : manoscritti e fonti. », *Studi medievali*, serie terza, anno XX-Fasc. II, 1979, p. 917-924. À notre connaissance, elle n'a pas été traduite en français, les passages cités dans le corps du texte ont donc été traduits par nos soins, à partir de la version italienne que Menestò publie à la fin de son étude.

5. Tite-Live raconte en effet que Sextus, voyant que Lucrèce refusait de se plier à son désir, l'avait menacée de la tuer et de placer à ses côtés le cadavre d'un esclave nu afin de faire croire qu'il l'avait surprise en train de se livrer à un ignoble adultère.
coupable. À ces arguments déjà présents dans les sources classiques, Salutati en ajoute deux nouveaux : en se suicidant, Lucrèce priverait son mari d’une femme et ses enfants d’une mère ; d’autre part, le désir de gloire éventuellement à l’origine de sa décision de se tuer est déjà satisfait par le fait qu’elle est restée de marbre dans les bras d’un jeune amant.

Cette argumentation est cependant réfutée dans la seconde partie au cours de laquelle Lucrèce démontre la nécessité de son suicide. Sa longue prise de parole est dominée par un point de vue masculin qui insiste sur sa souillure et en fait l’un des piliers de son raisonnement. Après avoir rétorqué que son suicide doit prouver qu’elle a cédé non par peur de la mort mais en raison de la menace infamante de Sextus, suivent trois interrogations rhétoriques, adressées à son mari : « Mais toi, ô mon très cher mari, comment pourras-tu m’embarasser, toi qui te souviendras non pas de serrer dans tes bras ta femme mais la maîtresse de Tarquinin8 ? » puis à son père : « Et toi, ô mon père si pieux, comment pourras-tu m’appeler ta fille, moi, qui ai perdu de façon si malheureuse et si injuste et ai détruit cette chasteté, apprise dès l’enfance grâce à ton excellente éducation ? Pauvre de moi9 ! » et, enfin, à elle-même : « Aurais-je l’audace de regarder mes enfants dont la conception a été contaminée par l’adultère ? Et si l’horrible semence était restée dans mes entrailles ? Croyez-vous que j’attends de devenir mère par un adulte10 ? ». Pour bien comprendre ce passage sans commettre l’erreur d’y projeter nos conceptions « modernes », il est impératif de le lire comme un développement de l’hypotexxe livien où le viol de Lucrèce, conformément au contexte culturel prévalant dans la Rome augustinienne, n’était appréhendé qu’à travers sa terrible conséquence, le risque de contaminer sa descendance11, et où la réponse apportée par la femme violée, à travers son suicide, constituait un modèle de comportement en parfaite conformité avec la culture patriarcale dominante12. La reprise de ce contenu implicite treize siècles plus tard montre ainsi que la catégorie de l’impureté est encore très présente dans la perception de la femme victime de viol et que les peurs quant à ses conséquences sociales sont toujours bien réelles.

De la même manière, ce texte atteste que le viol est encore perçu comme un acte libidineux plus que comme un crime13. En effet, Lucrèce, qui reprend ensuite la distinction entre la profanation de son corps et l’innocence de son âme, confirme cette dernière mais conteste l’hypothèse de Collatin selon laquelle elle serait restée insensible :

**Voulez croyez peut-être qu’un corps violé ne ressent aucune jouissance ?
Je vais vous confesser mon délit occulte ; pitié ô mon père, pitié ô mon**

---

9 Ibid., p. 879 : « Et tu pater sanctissime, quomodo me tuam filiam appellabis, quae pudiritiam quam sub optima tua disciplina ab infantitia didici, tam infeliciter amisi tamquam injuriouse corrupti ? »
11 Anita Johner, *La violence chez Tite-Live. Mythographie et historiographie*, Strasbourg, AECR, 1996, p. 84 : « Lucrèce, dans son intrasigeance, s’infilge le châtiment de l’épouse adultere ; c’est elle qui dans le récit livien incarne de la manière la plus radicale la conception patriarcale qui en toute femme violée soupçonne une femme adulte, et qui dans la femme adulte voit un être impur qu’il est urgent d’éliminer. Elle n’anticipe pas le jugement de son clan, elle va au-delà, alors que tous reconnaissent son innocence ». 
12 Cf. Georges Vigarello, op. cit., p. 41 : « Tout concourt à focaliser le regard sur la luxure plus que sur la violence ». 
13
mari, et vous, les dieux, soyez indulgents envers les péchés des personnes chastes. Je ne fus pas capable, j’admets, de ressentir un tel malheur en mon âme, ni ne pus éloigner suffisamment mon esprit de cette étreinte pour que n’entrassent point en moi les prières de mes membres désobéissants, et ne reconnaîsse les signes de la passion maritale. Ce plaisir des sens fut un plaisir triste et ingrat, mais il fut un plaisir tout de même et de ce fait doit être puni par une lame.14

La mort permettra ainsi d’effacer cette jouissance et, qui plus est, d’éviter qu’elle ne s’accoutume aux plaisirs malhonnêtes ! Et sa phrase testamentaire de modifier sensiblement la signification de la sentence livienne6 : « Qu’a aucune femme de Rome ne serve l’exemple de Lucrèce pour se convaincre que la vie est permise aux dévergondées ? ».17

Ainsi, la simple hypothèse de saint Augustin est ici développée grâce à l’évocation précise du plaisir éprouvé par Lucrèce, ses doutes reformulés et confirmés dans un texte fictionnel par une Lucrèce-personnage qui y décrit ses sensations et prononce elle-même sa culpabilité. La fonction poétique et littéraire l’emporte sur l’apparente finalité rhétorico-morale. Toutefois, Lucrèce perd bien ici son statut de matrone abusée pour devenir la femme souillée qui a pris du plaisir et, parce qu’elle est devenue la propriété sexuelle de l’ennemi de son mari, doit mourir... Son acte a certes la fonction d’empêcher de telles conséquences mais l’effet produit par le discours de Salutati est précisément le discrédit par le biais d’un langage vêhément qui transforme une icône de chasteté en prostituée de bas étage.18

Contrairement aux auteurs chrétiens qui instrumentalisaient l’histoire de Lucrèce, modèle païen à contester pour mieux défendre la nouvelle religion chrétienne, il est difficile de mettre au jour les motivations de Coluccio Salutati. Il est tout de même intéressant de noter que cet homme de lettres raffiné, par la suite éloigné de la poésie par ses missions politiques et diplomatiques, n’apporte ni le besoin ni la fierté de mentionner sa Declamatio dans le catalogue qu’il réalise de ses écrits, sans doute en raison d’un mépris pour sa production juvénile et ces simples exercices rhétoriques.19 Quoi qu’il en soit, avant d’être imprimée parmi


15 Ibid., p. 880 : « si hunc fructum continentiae tulli, quid pollutum struprum et adulterium manet, nisi quod non meretrix lupanaribus includar, sed passim ubique divolans foeda prostitutur » ; p. 881 : « Nimaes sunt vires veneris: nolo quod unquam tanti facinoris imago ante oculos vestrae mentis agatur: nihil muliere mobilis, aegritudinem animique motus nedum mollit, sed nedum extinguit tempus si distulero, forstian incipient flagitoisa placere ».

16 TITE-LIVE, Histoire Romaine, Tome I, Livre I, texte établi par J. Bayet et traduit par G. Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1985 [1940], p. 94 : "Comment vas-tu ?" demande son mari. "Mal", dit-elle ; "qu’est-ce qui peut aller bien pour une femme qui a perdu l’honneur ? Les traces d’un autre homme, Collatin, sont marquées dans son lit. D’ailleurs, mon corps seul est souillé ; mon cœur est pur : ma mort te le prouvera. [...] "C’est à vous de voir ce qui lui est dû" dit-elle. "Quant à moi, si je m’absous de la faute, je ne m’affranchis pas du châtiment. Pas une femme ne se réclamera de Lucrèce pour survivre à son déshonneur". C’est nous qui soulignons.

17 Aenae Sylvii, op. cit., p. 883 : « Nulli Romane mulieri detur in exemplum Lucretia, ut sibi persuadeant impudicis lictam fore vitam ».

18 Voir supra, les citations de la note 15.


20 Dans une lettre à « maestro Giovanni di ser Buccio da Spoleto » du 1er février 1406, il établit un catalogue chronologique de ses œuvres, qui commence à partir de 1380 et où ne figure donc aucune de ses compositions poétiques de jeunesse. Nous partageons le point de vue de Francesco Novati, selon lequel Salutati préférait
les épîtres du pape Pie II, elle a connu une importante circulation manuscrite ainsi qu'un grand succès dépassant les frontières de l'Italie : on en a un aperçu à travers l'éloge exacerbé d'un Jean de Montreuil, secrétaire du roi de France Charles VI, qui l’estima « sans aucun doute excellente et d'une perfection extrêmement raffinée, et très élégante ».

Or, la portée de ce texte a probablement été amplifiée grâce au récit qu'il a inspiré à Matteo Bandello, conteur italien le plus important de la Renaissance et dont l’œuvre connut un grand succès en France. La nouvelle « Sextus Tarquin viole Lucrèce et se trouve chassé de Rome, avec ses père et frères, et condamné à un perpétuel exil » (écrite entre 1547 et 1554), présente en effet un cas très intéressant de réécriture du stéréotype, constituée d'un habile jeu de collage de fragments empruntés à la fois à Tite-Live et à Coluccio Salutati. Si dans la structure narrative, le contour suit l'histoire, en revanche, dans l'échange discursif entre Lucrèce et Collatin, il reprend et amplifie considérablement des passages de la Declamatio Lucretiae, qui se voient ainsi enrichis d'un érotisme inédit :

À dire vrai, vous croyez que bien que mon âme était opposée aux plaisirs de l'adultère et que la raison n'y voulait point consentir, les sens et l'appétit concupiscient n'aiment éprouvé du plaisir en quelque endroit, aussi mince fût-il, et ait plus ou moins consenti au plaisir ? [...] J'étais bien opposée à l'adultère et disposée à n'y point céder, mais je ne pus m'attrister suffisamment ni éloigner assez mon esprit des étreintes malhonnêtes pour que le sens fragile autant que mobile ne s'amuse et que les membres désobéissants ne sentissent pas quelque infime plaisir, puisque je ne suis point faite de bois ni même de pierre fus conçue, mais que je suis une femme en chair comme toutes les autres. Ce plaisir triste et ingrat, qui fut un plaisir tout de même mérite d'être puni par ma mort.

qu'on les oublie : cf. Coluccio Salutati, Epistolarium, a cura di Francesco Novati, IV/1, Roma, Tip. Forzani e C., 1905, p. 73.
26 Matteo Bandello, Novelle, II, 21, p. 527 : « Ma per dir il vero, credeate voi che ancora che l’animo mio fosse stimato ai piaceri dell’adultero ritroso e che la ragione non volesse a l’adulterio consentire, che il senso e
Bandello profite d’ailleurs de l’occasion pour livrer au lecteur sa réflexion quant à la sexualité féminine : « beaucoup de femmes, bien que forçées, en sentant cependant les baisers suaves et juteux, en goûtant la douceur des douces étreintes et encouragées par la lascivité de nombreux actes, passée la première dureté s’inclinent peu à peu du fait du plaisir des sens, et consentent par la suite librement aux appétits effrénés... » L’effet de cette combinaison originale entre cadre vivant et citations du texte de Salutati est de proposer au lecteur une vision extrêmement ambiguë, où Lucrèce n’est pas condamnée mais où elle confesse elle-même son plaisir. Encore une fois, il s’agit sans doute davantage pour l’auteur de plaire au lectorat même son plaisir.

Encore une fois, il s’agit sans doute davantage pour l’auteur de plaire au vision extrêmement ambiguë, où Lucrèce n’est pas condamnée mais où elle confesse elle consentent par la suite librement aux appétits effrénés nombreus actes, passée la première dureté s’inclinent peu à peu du fait du plaisir des sens, et suaves et juteux, en goûtant la douceur des douces étreintes et e sexualité féminine :

« FAIS EN SORTE QUE TON MARI NE LE SACHE PAS »

Entre-temps, la Declamatio de Salutati avait manifestement été lue avec intérêt par un autre humaniste de renom, Lorenzo Valla29, qui s’en est partiellement inspiré dans son traité De voluptate ac de vero bono (1431). En effet, on y trouve déjà cette conception du viol occultant toute souffrance, physique ou psychologique, de la victime puisque le jeune philosophe de vingt-six ans, soucieux de réhabiliter les préceptes épiciens, y reproche à Lucrèce d’avoir repoussé les avances d’un beau jeune homme !

Il est regrettable que les critiques qui se sont intéressés à Lucrèce n’aient pas jugé nécessaire d’exhumer30 ce texte aujourd’hui oublié mais qui fut l’un des traités les plus célèbres du XV° siècle31. Il se présente sous la forme d’une conversation entre trois humanistes aux conceptions religieuses et philosophiques divergentes. Tandis que, dans le premier livre, le

27 Ibid., p. 524 : « Ché molte donne ancora che sforzate siano, nondimeno sentendo i soavi e pien di succo baci, gustando la dolcezza dei dolci abbracciamenti, e mosse da la lascivia di molti atti che si fanno, lasciata la prima durezza, a poco a poco dal diletto sensitivo piegate, volontariamente poi agli sfrenati appetiti consentono ». On constate d’ailleurs la complaisance de l’auteur qui abuse des métaphores érotiques (« soavi », « pien di succo », « durezza », etc.) jusqu’à sombrer dans la redondance (« la dolcezza dei dolci abbracciamenti »).


stoïcien Leonardo Bruni avait fait l’éloge de la vertu comme une fin en soi, de l’ascétisme héroïque et du suicide pour l’honneur, dans le deuxième, l’épicurien Antonio Beccadelli lui rétorque que la vertu est liée au plaisir et à l’intérêt. De manière plus précise, il entend récuser les louanges que son adversaire avait faites des héros de l’Antiquité en démontrant que Caton, Scipion et Lucrèce se sont donné la mort non par honnêteté, mais par plaisir. Dialoguant directement avec cette dernière au moyen d’une prosopopée, Beccadelli réfute l’idée selon laquelle elle aurait agi pour préserver son honneur, et lui préfère une hypothèse moins glorieuse :

Qui t’a donc enseigné la pudeur, surtout si sèvre ? As-tu entendu parler de Didon, la fondatrice de Carthage ? Je ne pense pas, ce n’est pas sa gloire que tu as enviée. Quelle raison t’a poussée, précipitée et lancée vers un acte si audacieux ? Je comprends la pudeur chez les femmes ! Si l’affaire s’était propagée de quelque manière, tu as craint qu’une rumeur obscure ne se répande à ton sujet et que la splendeur d’autrefois par laquelle tu apparaisiais sublime et droite ne se change en une fable hideuse

Connaissant les plaisirs de l’amour, Lucrèce ne pouvait repousser un jeune et bel amant, si ce n’est par peur de la calomnie ou de la mort :

Alors que tu étais encore vierge, tu as tranquillement et impensiblement enduré un homme. Maintenant, débauchée et instruite de ce qu’il y a de bienfaissant dans l’union, repousserais-tu ton amant si tu n’avais pas craint pour ta réputation ou pour ta vie ? Mais de quel amant parlons-nous ? Je ne parle pas d’un homme très noble, très riche, très éloquent, très courageux, mais d’un beau jeune homme

Cette réflexion épicurienne continue avec un éloge utilitariste de l’adultère : contraint ou non, il est de loin préférable au suicide, l’important étant de rester discret. Pour en convaincre Lucrèce, Valla invoque la prétendue infidélité de Collatin et celle des hommes en général, raison suffisante pour qu’elle le tair à son tour :

Tu as été contrainte. Il n’y a aucune louange comme aucun blâme dans ce qu’il nous faut faire. Suppose que tu n’aises pas été contrainte. As-tu peur de ce délit ? Tu te trompes, crois-moi, car ce n’est pas un délit, mais un danger. Fais en sorte que ton mari ne le sache pas. Alors ce n’est pas tromper son mari lorsqu’on le trompe avec précaution. « Mais comment tromperais-je mon Collatinus » dirais-tu. Ô femme de la campagne, bien que née à Rome ! Peux-tu être à ce point si ignorante et si crédule au point de penser que Collatinus se soit contenté de toi seule, surtout lorsqu’il était en guerre et absent de la maison ? Regarde Sextus à qui sa femme n’a pas suffi. Il est très équitable, puisque les maris apportent de l’attention aux autres femmes – et ils sont tous les mêmes –, que vous les femmes, vous vous comportez de même

Loin d’être un conseil « féministe », cet argument illustre davantage une culture centrée sur les valeurs masculines qui considère les femmes comme destinées au plaisir des hommes. En effet, en se tuant et délaissant donc son mari, elle a été plus infidèle que si elle

---

33 Ibid., p. 106.
34 Ibid., p. 107.
l’avait trompé : « Se suicider est-il un gage de fidélité, alors qu’agissant ainsi, tu as porté un coup et détruit tout le mariage et toute la fidélité conjuguale ?

Cette reformulation d’une idée déjà présente chez Salutati se prolonge en la reprise du motif augustinien (Lucrèce meurtrière d’elle-même), enrichi d’un nouveau regard sur les comportements des deux protagoniste. Celui-ci minimise la faute de Sextus et accroît les torts de Lucrèce en soulignant au passage que le choix du type de suicide est inhabituel pour une femme :

Pourquoi rouvrir par tes mains cette blessure, sinon pour rendre ton crime plus grand que celui de Sextus ? Lui a fait violence à autrui et toi à toi-même. Il s’est servi de toi comme d’une femme et toi, tu as abusé de toi-même comme d’un ennemi. Il n’a employé aucune arme, mais son propre corps, alors que toi, tu as lancé avec force un glaive insolite pour une femme, non pas contre lui, mais contre toi-même. Lui n’a nullement blessé ton corps, tandis que toi tu l’as tué. Féroce, cruelle ! Punir une si légère faute par un si grand supplice ! Aurais-tu recommandé la probité de ta petite servante qui, comme elle avait brisé l’amphore qu’elle portait après avoir été bousculée par un passant, se serait précipitée dans le puits d’où elle avait tiré de l’eau, de peur d’être accusée par toi et le reste de ta famille devant l’eau répandue et l’amphore brisée ? Si l’on veut penser sainement, il est difficile de savoir si ta pudeur violée est un plus grand dommage que d’avoir une amphore pleine d’eau.

Enfin, l’auteur conclut lui aussi en renversant la sentence livienne, après avoir substitué une interprétation pragmatique et utilitariste au point de vue éthique : « Doutes-tu encore de t’être mal comportée en te tuant ? Aucune mère de famille romaine n’a suivi ton exemple ».

On aurait tort de ne pas suivre le conseil de Michel Onfray incitant le lecteur à ne pas isoler des fragments de texte mais à les considérer au sein de l’économie globale d’un traité dialogique dans lequel chaque personnage défend sa thèse. D’ailleurs, dans la troisième partie du traité, le dernier interlocuteur, Niccolò Niccoli, réalise une synthèse dialectique associant vertu et plaisir qui correspond aux convictions de Valla, chrétien épicurien. Néanmoins, une fois cette précaution prise, il demeure que ce que Valla a écrit et donc imaginé est indéniablement l’indice d’un état d’esprit et de ce que certains de ses contemporains pensaient de Lucrèce. En outre, ces mots imprimés sur le papier, en passant à la postérité, ont certainement influencé les représentations ultérieures du viol de Lucrèce. Cette manière d’en minimiser les aspects négatifs contribue bien évidemment à la dérision – indissociable d’une critique des modèles classiques – et à la désacralisation de ce personnage, tourné en ridicule aussi bien dans les descriptions qui en sont faites que dans ses interventions.

36 Ibid., p. 108. Précisons que l’amphore brisée constitue une allégorie de la virginité perdue (voir, par exemple, Ovide, Fastes, III-3, à propos du vol de Rhea Silvia).
38 Tandis que les auteurs chrétiens critiquaient ce modèle au nom de valeurs religieuses, cette tendance à la contestation des auteurs humanistes obéit désormais à une réflexion fortement laïcisée, indissociable d’une polémique des Anciens contre les Modernes.
39 Valla la fait parler mais ses trois petites répliques sont un simple prétexte pour donner un peu de relief à ce long monologue, tout en soulignant son impuissance et sa naïveté : Idem, op. cit., p. 107 : "Mais comment
Lucrèce est la cible d’une acrimonie rhétorique semblable dans une épigramme en latin que son plaisir hypothétique a inspirée au théologien protestant Théodore de Bèze⁴⁰. Sa diffusion a rapidement bénéficié d’une traduction en français par l’humaniste Henri Estienne⁴¹ qui la propose de nouveau dans son Apologie pour Hérode (1566), au cœur du chapitre intitulé « larrecins de notre temps », parmi lesquels est inclus l’adultère féminin :

   Si le paillard t’a pleu, c’est à grand tort Lucece,
   Que par ta mort tu veux, coupable, estre louee :
   Mais si ta chasteté par force est violee,
   Pour le forfait d’autruy mourir est-ce sagesse ?
   Pour neant donc tu veux ta memoire estre heureuse :
   Car ou tu meurs meschante ou tu meurs furieuse⁴².


« OU TU MEURS MESCHANTE OU TU MEURS FURIEUSE »

femmes, intitulée « Belles, chastes et magnanimes »
regroupant des héroïnes issues de la mythologie grecque, de l'histoire antique ou contemporaine.

Dans le premier madrigal, Lucrèce souligne sa chasteté, son courage ainsi que son innocence et rappelle également le contenu politique de son suicide en traçant un parallèle entre sa mort et la fin de la tyrannie :

LUCRÈCE.
Je résolu, lorsque je vis
mon bel et innocent honnête transpercé
d'une si horrible blessure
par Tarquin, cruel et traître,
de punir en moi-même le délit d'autrui,
en me transperçant à nouveau d'une main courageuse
le chaste sein invaincu.
C'est ainsi qu'en vertu d'un seul coup je vengeai,
et dans le même temps, je privai
le tyran de son règne et moi de ma vie,
ma propre honnêteté
et la liberté de tous.

Cependant, derrière cette interprétation « classique » du stéréotype ressort la lecture moralisante et accusatrice des premiers auteurs chrétiens, reprise et amplifiée à partir de la Renaissance (l'expression « punir en moi-même le délit d'autrui » renvoyant directement à la polémique augustinienne). Par ailleurs, on remarque ici aussi la restitution licencieuse du viol à travers une métaphore établissant une analogie parfaite entre les deux actes constitutifs du stéréotype littéraire, suicide et viol : l'honneur de Lucrèce est transpercé, comme le sera bientôt son cœur. Ainsi, pour dire le viol de Lucrèce, le poète recourt dès l'exorde à l'image de son suicide, en utilisant un terme dont la connotation sexuelle évidente lui permet d'insuffler un érotisme latent à ses vers.

45 « Belle Caste e Magnanime ». Contrairement à d’autres sections, dans celle des portraits, qui constitue les deux tiers du recueil, les peintres ne sont pas mentionnés ; on ignore par conséquent l’auteur du portrait de Lucrèce, source d’inspiration pour les vers de Marino.
47 Le terme « trafiggere » était en usage comme métaphore de l’acte sexuel, cf. Valter Boggione et Giovanni Casalegno, Dizionario letterario del lessico erotico italiano : metafore, oscenità, doppi sensi, parole dette e parole basse in otto secoli di letteratura italiana, Milano, Longanesi, 1996, p. 589 : « trafiggere : penetrare sessualmente, deflorare » [« transpercer : pénétrer sexuellement, déflorer »]. À noter que l’on retrouvera la métaphore des deux blessures dans les épitaphes calomnieuses de Giovan Francesco Loredano (fondateur de la célèbre Académie vénitienne des Incogniti) et Pietro Michiele, Il cimiterio. Epitafi giocosi, Aggiuntovi la Quarta Centuria, in Venezia, appresso il Guerigli, 1654, Centuria Quarta, p. 142 : « Epitaffio XC : Assettando un onore almo e divino / con un pugnai nel petto uscii di vita. / Ma fu la morte mia poco gradita, / perché di me pria ne godè Tarquinio. Epitaffio XCI : Per non soffrir più a lungo il disonore / con un fiero pugnai mi puni il petto ; / ma ciò ch’io fei non stima il mondo un petto ; / perché tor mi lasciai prima l’onore. Epitaffio XCII : Con due brutte ferite uscii dal mondo, / l’una nel pettenecchio e l’altra in petto : / quella mi die l’amor, questa il dispetto, / e piena di vergogna or qui m’ascondo » [« Épitaphe XC : Me préparant un honneur glorieux et divin, / je quittai la vie avec un poignard dans la poitrine. / Mais ma mort fut peu appréciée / parce que Tarquin jouit de moi avant. Épitaphe XCI : Pour ne pas devoir supporter plus longtemps le déshonneur, / je me piquai le cœur avec un terrible poignard. / Mais le monde s’en fit par mal / parce que je me laissai ôter l’honneur avant. / Épitaphe XCII : Je quittai ce monde avec deux vilaines blessures, / l’une au pubis, l’autre à la poitrine : / celle-là me procura de l’amour, celle-ci du mépris / et, maintenant, je me cache ici, couverte de honte ». C’est nous qui traduisons.]
Dans le deuxième madrigal, la remarque selon laquelle la douleur n’a pas suffi à la tuer met en doute son innocence :

LA MÊME
La violence du roi me vainquit ;
mais victorieuse de moi-même, bien que vaincue,
j’ouvris par le sang, l’honnêteté
s’étant évanouie, des voies plus candides et plus pures.
Cela seulement obscurcit en partie
mon éloge, ma valeur :
que ma douleur, bien plus forte que moi,
ne suffit point à me faire mourir.48

Cette idée, qui n’est pas nouvelle puisqu’elle était déjà présente chez Pétrarque49 ou Bandel50, se voit ainsi « remise au goût du jour ». Les reproches continuent ensuite de s’accentuer avec le changement d’énonciation et l’adaptation de l’épigramme de Théodore de Bèze51 :

LUCRÈCE, si à l’adultère romain
tu cèdes sans opposition,
à des louanges de chasteté,
d’une juste morte injustement tu prêts.
Si c’est forcée que tu lui cèdes,
quelle folie, par ta mort,
de supporter la punition pour l’erreur d’autrui ?
En vain, donc, en vain,
en mourant, tu aspires à d’immortels honneurs :
car c’est ou scélérata ou forcenée que tu meurs.52

Marino modifie ici radicalement son point de vue en énonçant de nouveau très clairement l’objection augustinienne dont il est tributaire d’un point de vue conceptuel. Son apport et son innovation relèvent donc essentiellement de l’habileté rhétorique : tout le paradoxe lié au stéréotype de Lucrèce est résumé et concentré ici dans la formule antithétique « à des louanges de chasteté, / d’une juste morte injustement tu prêts ». De la même manière, on observe que les trois derniers vers se referment progressivement autour de Lucrèce : la répétition (« en vain, donc, en vain ») agit comme une sorte de refrain de l’inexorable, tandis que le deuxième paradoxe (« en mourant, tu aspires à d’immortels honneurs ») rend son entrepris ridicule ; enfin, le rythme binaire du dernier vers l’emprisonne

48 Giambattista Marino, op. cit., p. 309 : [10A.] LA MEDESIMA. Vinseui sforzo regio, / Ma di me vincitrice, ancorché vinta, / Feci col sangue estinta / L’honestà vië più candida e più pura. / Ciò solo in parte oscura / La mia loda, il mio pregio : / Ch’assai di me più forte / Non bastasse il dolore a darmi morte. »
49 Pétrarque, Canzoniere. Le Chansonnier, traduction de Pierre Blanc, Paris, Bordas, 1988, 260, p. 41 : « et concernant Lucrèce, mon seul étonnement / fut qu’il lui ait fallu, pour expirer, un fer, / et que la douleur ne lui ait point suffi ». 
50 Matteo Bandello, Rime, a cura di Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989, CCXXIII, p. 284 : « E quella, ch’ogni istoria mostra e addita, / Lucrezia, avendo perso il casto onore, / perché col ferro si trafisse il core, / se tanta doglia in petto aveva unita ? » [Et celle citée et donnée en exemple par toutes les histoires, / Lucrèce : après avoir perdu son chaste honneur, / pourquoi se transperça-t-elle le cœur de son fer, / si elle avait accumulé tant de douleur en son sein ». C’est nous qui traduisons.] 
52 Giambattista Marino, op. cit., p. 310 : [10B.] LA MEDESIMA. LVCRETIA, s’al’ adultero Romano / Cedi senza contrasto, / Loda di nome casto / Da giusta morte ingiustamente chiedi. / Se sforzata gli cedi, / Qual folla, col morire/ Portar la pena del altrui fallire ? / Inuano dunque inuano / Morendo aspiri ad immortali honori, / Ch’o scelerata, o forsennata mori ». 

49 50
51 52
définitivement dans sa culpabilité, aboutissant, comme dans le madrigal précédent, à un encerclement voire à un étourdissement, de Lucrèce. À ce stade, le doute plane encore entre l’impudeur et la folie mais, dans la strophe suivante, la critique se fait de plus en plus virulente et le débat est désormais tranché : Lucrèce est clairement accusée d’avoir préféré s’abandonner au plaisir physique.

À LA MÊME
Femme, à tort, les temps antiques te donnèrent
le titre de pudique ;
car si tu blessas ce sein
qui fut d’un amour obscène le réceptacle souillé,
tu ne te privas cependant point
d’en goûter un plaisir illégitime.
Si tu voulais être célébrée aussi par nous,
tu devais te tuer avant et pas après53.

On observe à nouveau le parallèle entre le suicide et le viol par l’intermédiaire de la synecdoque du sein, lieu et réceptacle unique des deux actes, sauf qu’ici l’accent est fortement mis sur la souillure. Ce madrigal se situe donc du côté de l’accusation et de l’invective : Marino interpelle Lucrèce par une apostrophe où pointe la critique « misogynie » et la contestation (« tu ne te privas cependant point ») la décrédibilise aux yeux des modernes (« par nous » renvoyant à « les temps antiques »), tout comme le fait l’insistance, dans le dernier vers, sur son suicide intervenu trop tard.

Enfin, dans le dernier madrigal, le poète apostrophe Tarquin et lui adresse une sorte de conseil rétrospectif pour parvenir à ses fins :

POUR LA MÊME.
Tu ne fus pas sage mais cruel
quand, le beau sein nu,
Roi latin, tu te pris
à violer d’un violent outrage.
Oh, face à une bien moindre défense et résistance,
tu t’en serais emparé,
si tu l’avais tenté
armé d’or plutôt que de fer54 !

La pointe finale, sous la forme d’accusation indirecte de vénalité qui en dit long sur la vision que Marino a des femmes, produit une sorte d’anticlimax : la gravité des madrigaux précédents aboutit finalement à une péroraison prosaïque et presque burlesque. L’intensité de la dérision participe néanmoins de la démythification de la célèbre Romaine, pourtant située parmi les « belles, chastes et magnanimes » ...

D’ailleurs, on retrouve cette forme hypothétique d’antipathie pour la matrone dans le célèbre poème dédié à Marie de Médicis, L’Adone55 (1623), emblème s’il en est de la culture


54 Ibid., p. 310 : « [10D.] PER LA MEDESIMA. Fosti crudel, non saggio, / Quando il bel seno ignudo / a violar con violento oltraggio / Latino Re, prendesti. / Oh con quanto minor difesa e scudo / Espugnato l’auresti, se l’essi tentato / D’oro più tosto, e non di ferro armato ! ».

55 C’est au père capucin Giovanni Pozzi que l’on doit sa première édition critique moderne, accompagnée d’un guide de lecture fort utile : Giambattista Marino, L’Adone, Milano, Mondadori, 1976, 2 volumes. Nous utilisons ici la version revue et amplifiée pour la réédition de 1988 chez Adelphi : Giambattista Marino, L’Adone, a cura...
baroque. Le sujet principal des vingt chants de huitains qui le compose est l'amour de Vénus et d'Adonis mais ce fil conducteur est l'occasion pour le poète de traiter de nombreux autres thèmes. Ainsi, au chant qui nous intéresse – le onzième, intitulé « les beautés » – Adonis, monté au ciel dans le cadre de son initiation, assiste à la révélation de la beauté, personnifiée par une galerie de « belles et nobles dames »56. Marino, qui passe fort hâtivement sur le groupe des dames romaines, prend tout de même le temps de revenir sur le cas de Lucrèce :

Il en est une cependant que je ne laisserai pas ; sous sa mamelle gauche, ensanglantée et blessée, elle a le flanc brisé par une pointe mortelle :
Lucrèce, malgré sa réputation de femme chaste. Je ne sais pas, si comme son corps, son cœur est corrompu, mais je sais, qu'elle s'oppose faiblement à la violence d'autrui ; et je sais, qu'avec son poignard elle ne se percera pas la poitrine, tant qu'elle n'aura pas goûté d'abord mon plaisir. 

Non, non, elle ne blesse pas son sein 
de colère, je peux bien te le dire, contre le Tyran, afin de venger, ainsi que le croit l'opinion générale, d'un même coup, son tort et le malheur publique. 
Elle le fait uniquement de douleur, car elle se rend compte trop tard de la duperie ridicule dont elle fut l'objet
en passant ses meilleures années
obnubilée par son honneur et sans plaisir57.

L'intention polémique est identique ; toutefois, le ton est encore plus ironique et désacralisant que dans les madrigaux. Dans le premier huitain, Lucrèce se voit reprocher son manque de résistance et son désir pour Sextus est affirmé sans détour. Exactement comme dans le premier madrigal, pour dire le viol de Lucrèce, Marino emprunte une image évoquant son suicide (« elle a le flanc brisé par une pointe mortelle »). Cette métaphore d'un goût douteux se prolonge dans la complaisance du poète à insister sur la souillure d'une femme qui n'est décrite que par son corps – et par des parties qui renvoient à sa féminité biologique – et dont le lien supposé entre ce dernier et son âme suffit à la déshonorer définitivement. Ainsi, force est d'admettre que Marino est pour le moins habile à exprimer stylistiquement les préjugés de son époque et à livrer au lecteur une restitution empreinte de sensualité équivoque, au moyen de nombreuses allusions suggestives.

Or, cette tendance se prolonge dans le second huitain à la tonalité fortement libertine : Lucrèce ne s'est pas tuée pour venger et attester son honneur mais parce qu'elle regrette sa trop grande chasteté qui l'a empêchée de profiter des plaisirs charnels auparavant ! On assiste à un véritable renversement de valeurs : la finalité collective et moralisante de son suicide disparaît au profit d'une raison individuelle et épicurienne, la valeur de l'honneur est désacralisée et, enfin, la duperie dont est victime Lucrèce n'est plus celle perpétrée par Sextus à l'encontre de sa chasteté mais celle qui consiste à s'être trompée de valeurs. Bref, Marino se livre à un retournement du modèle, qui situe ses fragments poétiques dans un rapport

56 Giambattista Marino, L’Adone, op. cit., p. 604 : « belle e nobil donne ».
57 Ibid., p. 606 : « Lasciar però non voglio una, che sotto / la manca poppa insanguinata e guasta / ha di punta mortale il fianco rotto ; / Lucrezia, ancorché fama abbia di casta, / non so s’ha, come il corpo, il cor corrotto ; / so ch’iala forza altrui poco contrasta, / e so che col pugnal non s’apre il petto, / che gustar pria non voglia il mio diletto. / No no, non gia per ira il sen si fie de / ch’abbia, ti so ben dire, contro il Tiranno, / per vendicar, sicome il vulgo crede, / con un colpo il suo torto e l’commun danno ; / fallo sol per dolore, perché s’avede / pur troppo / ...
d’intertextualité avec les œuvres de ses prédécesseurs humanistes, Salutati et Valla. Il revisite le stéréotype de Lucrèce avec sa sensibilité propre et, notamment, son inclination pour la lubricité et l’équivoque, dont le rôle ne saurait se réduire à une simple soumission au goût de ses commanditaires mais est résolument constitutive de son « audace lyrique »58. Quant à son indécision (patente dans le fait de dépeindre le plaisir de Lucrèce tout en la situant parmi les femmes chastes) et ses contradictions, déjà relevées par Benedetto Croce59, elles indiquent combien le poète est en fait peu concerné par ce débat complexe. Le fait de se confronter avec le personnage consiste pour lui en un jeu rhétorique attesté par la surenchère de figures stylistiques ; selon une habitude qui lui est propre, Marino prend plaisir à récupérer la tradition pour en proposer une réécriture où sont adoptés différents points de vue car le sujet, traité avec une libre désinvolture, n’est pour lui qu’un prétexte pour manifester sa virtuosité et son inventivité. Quoi qu’il en soit, au vu de la notoriété et de l’influence de l’auteur, ce texte marque nécessairement un moment décisif dans l’histoire de la désacralisation de Lucrèce.

D’ailleurs, il a probablement constitué une source d’inspiration pour le récit de Francesco Pona60, exemple le plus emblématique d’une utilisation « détournée »61 du personnage et où la sensualité atteint son paroxysme. En effet, dans sa galerie de portraits féminins, La Galeria delle donne celebri (1632), la scène du viol – rapportée par Lucrèce elle-même – est décrite comme une véritable scène d’amour. Une telle audace est rendue possible grâce à la distanciation de la trame vivienne puisque l’auteur fait précéder le viol d’un épisode préliminaire où il recourt à la ruse théâtrale du malentendu ; Lucrèce, à moitié endormie, confond Tarquin avec son mari et s’abandonne au plaisir :

Pensant et repensant avec une crainte jalouse à vous, Collatin, que les intérêts politiques avaient conduit sur les champs de bataille, et mon esprit se reposant comme si j’étais blottie dans vos bras, je me laissai envahir par le sommeil. À un moment où j’étais mi-éveillée, je sens, ou il me semble de sentir, une personne me caresser. Le sommeil, provoqué par une activité (déployée pour accueillir Sextus) supérieure à celle habituellement requise par la direction de la famille, avait pris possession de ma personne avec une ténacité plus grande qu’à l’habitude : si bien que ni tout à fait éveillée, ni tout à fait endormie, je me retournai, et comme mon esprit se trouvait avec vous, je me laissai prendre dans vos bras, en une habitude douceur conjugale, autour du cou de la personne qui me touchait et dis : « Oh Collatin, ma vie ! ». Parmi tant de choses, j’eus l’impression de toucher le ciel du doigt, pendant que le sommeil, en pressant davantage encore les forces de ses pavots sur mes yeux, m’occupait toujours plus, emprisonnant mes sens mais permettant à mon imagination d’errer avec la jouissance admirable d’un bonheur chaste, tandis que de fréquents jaillissements de baisers excitaient mon désir de nectar supplémentaire. C’est ainsi que j’ouvre les yeux et m’aperçois aisément que je suis accompagnée alors que vous êtes au loin62 [...]
La suite du récit renoue avec la tradition en proposant une véritable scène de violence sexuelle : le réveil de Lucrèce, qui s’est aperçue avec horreur qu’elle était dans les bras de Sextus, est suivi d’un violent affrontement, verbal autant que physique. Pona introduit néanmoins une nouveauté exceptionnelle car si d’autres auteurs avaient déjà suspecté l’éventuel plaisir de Lucrèce, aucun ne l’avait rendu aussi explicite et équivoque à la fois : nourri par la méprise et l’autosuggestion et étalé dans ses paliers différents de jouissance, avec un passage de l’imagination à l’action.

« UNE VICTIME À DEMI-CONSENTANTE »

Enfin, pour bien cerner l’évolution qui caractérise les représentations du viol de Lucrèce à cette époque, il est indispensable d’évoquer brièvement, en guise de conclusion, l’iconographie lucrétienne. En effet, celle-ci a connu un incroyable essor à partir de la Renaissance et durant tout le XVIIe siècle63 : Lucrèce est très présente au sein de l’espace domestique en Italie64 et on la retrouve partout en France65, où elle devient un exemple pour les femmes de toutes les origines sociales. L’héroïne romaine semble subjuguer tous les grands peintres européens qui peignent, à un moment de leur carrière, un Suicide ou un Viol de Lucrèce, caractérisés le plus souvent par une interprétation « érotisante ». En effet, si l’histoire des représentations iconographiques de Lucrèce est jalonnée de moments où prédomine une lecture politique de la légende, notamment dans l’humanisme toscan66 ou le XVIIe siècle français67, l’apogée de son succès coïncide plutôt avec un glissement de sens : la nudité n’est plus seulement synonyme de vulnérabilité mais devient un moyen pour exprimer de la sensualité et flatter ainsi les sens des commanditaires. Cet aspect vaut bien évidemment pour les tableaux focalisés sur la scène de la dispute entre Lucrèce et Sextus où la violence sexuelle à suivre est notamment suggérée par la menace du poingard brandi par le jeune homme68, on le retrouve également dans les toiles mettant en scène le suicide où une Lucrèce, nue, s’enfonce...
une lame dans la poitrine – une allusion claire au viol subi – et dont l’expression de jouissance évoque un plaisir de nature exotique69.

Qui plus est, la grille de lecture érotique se double parfois d’une dimension suspicieuse quand la violence de la tension physique opposant les deux protagonistes cède le pas au plaisir. En effet, tous les peintres n’ont pas nécessairement une image violente de cet affrontement et, comme de nombreux écrivains, certains conçoivent le viol de Lucrèce comme un moment agréable. C’est en effet ce que semble indiquer la version réalisée par Francesco Salviati au milieu du XVIe siècle70. Malgré le titre de son dessin (traditionnellement attribué au Primatice), Le viol de Lucrèce, on a davantage l’impression d’assister à une scène d’amour entre adultes consentants qu’à un événement violent : en effet, outre l’opération de détournement opérée par le décor et sa pléthore d’accessoires, plusieurs éléments, relevés avec pertinence par le critique Régis Michel, concourent à une relativisation, voire à une banalisation du drame. L’attitude des protagonistes interpelle : l’expression du visage de Lucrèce, calme et sans le moindre signe d’inquiétude, correspond à l’euphémisation de la violence de Tarquin dont on distingue l’arme avec peine. De plus, la composition en oblique guide le regard du spectateur vers le motif du fond, la porte entrouverte, « métaphore éloquente – complaisante, médisante – du viol : Lucrèce est une victime à demi-consentante71 ».

On retrouve d’ailleurs, sous une forme exacerbée, certains de ces éléments dans un tableau du XVIIe siècle, Sesto Tarquinius violenta Lucretia, longtemps cru de la main de Guido Cagnacci et désormais attribué à Giovanni Bilivert72. Dans cette œuvre aussi, qui a connu une grande diffusion grâce aux nombreuses copies destinées à décorer des maisons florentines à des fins de contemplation privée73, le peintre a malicieusement représenté Tarquin sous les traits d’un jeune homme séduisant et a substitué au traditionnel affrontement une véritable scène d’amour, se déroulant dans un décor somptueux, entre jeunes gens distingués et vraisemblablement consentants. En effet, la position de Lucrèce, inclinée en arrière, suggère moins sa résistance que son abandon ; quant au jeune homme, il ne la menace pas mais contemple la beauté du corps nu éclairé par la lumière. Contrairement à ce qu’il advenait dans la scène très violente peinte par Le Tintoret74, le collier de perles qui orne la chevelure de

---

69 Voir les nombreuses réalisations du peintre allemand Cranach dans les années 1530 et, un siècle plus tard, celles de Guido Reni (Le suicide de Lucrèce, vers 1640-1642, huile sur toile, 91 x 73 cm, Rome, Galleria Capitolina) ou Guido Cagnacci (La mort de Lucrèce, vers 1660-1663, huile sur toile, 87 x 66 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts). Pour ce type d’interprétation, nous renvoyons à Mary D. Garrard, Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in Italian art, op. cit., p. 224.


71 Régis Michel, op. cit., p. 94.


73 Corrado Ricci, op. cit., p. 17-18.

74 Contrairement à son rival Titien, dans le tableau évoqué supra, note 67, Le Tintoret ne suggère pas la violence à venir à travers la représentation du moment qui la précède mais la représente sans détour en peignant la lutte à bras le corps entre les deux protagonistes nus : Lucrèce, dont le corps blanc aux formes généreuses focalise la lumière et est offert en pâture au spectacle, est impuissante face à la vigueur de Tarquin, situé derrière elle en position surélevée (ils sont visiblement sur des marches), et qui la tire vers lui au moyen d’un
Lucrèce, nullement décomposée, est intact et le mouvement de ses mains (dont l'une entoure son poignet et l'autre palpe son torse) semble moins vouloir le repousser qu'établir un contact sensuel avec lui. Ici aussi, le rideau de la porte est largement entrouvert, pour permettre au serviteur de contempler la scène avec une délectation visible dans son expression bienveillante et le sourire qu’il esquisse…

Ce bref détour par la peinture où le personnage de Lucrèce devient - de manière encore plus sensible et immédiate qu’en littérature - un prétexte pour véhiculer de l’érotisme permet donc de mieux comprendre son omniprésence à cette époque. À la Renaissance, la célébration idéologique et moralisante de Lucrèce, modèle de chasteté dont le suicide a permis de fonder un nouveau régime en abolissant la tyrannie, tend à s'éclipser au profit d’une lecture de son histoire moins élogieuse et plus ambiguë, profondément influencée par les préjugés et les fantasmes masculins sur les femmes victimes de viol et qu’elle contribue, en retour, à alimenter.

voile recouvrant son sexe. La violence est également suggérée par l’attention particulière attribuée aux détails du décor et aux objets, notamment au collier de la victime, qui a manifestement été arraché et dont les perles tombant une à une par terre symbolisent non seulement ses larmes mais sous-entendent également que sa chasteté prétendument infrangible est sur le point d’être rompue. Sur ce tableau, nous renvoyons à Miguel Falomir, Tintoretto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 352-354.
BIBLIOGRAPHIE

Œuvres


PONA Francesco, *La Galeria delle Donne celebri del Signor Cavalier Francesco Pona*, in Roma per il Corbelletti, ad istanza de Filippo de’ Rossi, 1635 [1632].


Œuvres iconographiques

BOTTICELLI Sandro, Histoire de Lucrèce, vers 1500, détrempe sur bois, 83,5 x 180 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

CAGNACCI Guido, La mort de Lucrèce, vers 1660-1663, huile sur toile, 87 x 66 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.

LE TINTORET (Jacopo Robusti), Tarquin et Lucrèce, entre 1578 et 1580, huile sur toile, 175 x 152 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.

LIPPI Filippino, Histoire de Lucrèce, autour de 1480, panneaux de coffre, 41 x 126 cm, Florence, Palais Pitti.

RENI Guido, Le suicide de Lucrèce, vers 1640-1642, huile sur toile, 91 x 73 cm, Rome, Galleria Capitolina.

ROMAIN Jules, Tarquin et Lucrèce, 1536, fresque, Mantoue, palais ducal, voûte du « Camerino dei Falconi ».

SALVIATI Francesco, Lucrezia e Tarquinio, 0,320 x 0,233, plume et encre brune, lavis brun avec rehauts de blanc sur pierre noire, carton pour une tapisserie.

TITIEN (Tiziano Vecellio), Tarquin et Lucrèce, entre 1568 et 1571, huile sur toile, 189 x 145 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum

**Textes critiques**


BOGGIONE Valter et CASALEGNO Giovanni, Dizionario letterario del lessico erotico italiano : metafore, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana, Milano, Longanesi, 1996.


DE CAPITANI Patrizia, « Lucrezia Romana : un personaggio e le sue metamorfosi da Jean de Meun a Nicolas Filleul », Il n'est nul si beau passe temps Que se jouer a sa Pensee », Studi di filologia e letteratura, Pisa, ETS, 1995, p. 11-133.


