



LUCRECE : UNE DRAMATURGIE DE L'ELLIPSE

Céline FOURNIAL (U. Clermont Auvergne – CELIS)

Dans le corpus des tragédies humanistes, rares sont les pièces dont la fable présente un viol. Il faut d'ailleurs attendre, à la fin du XVI^e siècle, *L'Art poétique* (1598) de Laudun d'Aigaliers pour qu'un tel sujet figure pour la première fois sous la plume d'un théoricien dans la liste des sujets possibles de tragédie¹ : « Les choses ou la matiere de la Tragedie sont les commandemens des Roys, les batailles, meurtres, viollement de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetez, et autres matieres semblables² ». Au contraire, les mystères n'évitaient pas ce type de sujets et pouvaient même placer le viol sur scène³ ; par la suite, le théâtre de la toute fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle tend à replacer davantage le viol ou ses prémices sur la scène⁴. Précisément, si Nicolas Filleul compose la première tragédie en langue française sur le viol de Lucrece, celui-ci a lieu hors scène. De fait, dans les tragédies de la première génération des dramaturges humanistes, « la moitié de la Tragédie se joue derrière le théâtre⁵ » et, même, la pièce s'ouvre parfois après le revirement de fortune qui cause la catastrophe. Mais cette ellipse du viol n'entraîne pas seulement une dramaturgie et une poétique de la déploration de ce crime et de ses conséquences, elle semble bloquer l'action scénique et bouleverse la communication entre certains personnages. L'ellipse suscite une tension forte dans le rapport des personnages à la temporalité dramatique, elle crée en outre une poétique figurale du détour devant l'indicible tout en substituant à la scène absente des images mentales et un dialogue qui traduisent l'obsession continue. Filleul, en opérant des modifications sur les données de ses sources⁶, construit sa tragédie autour de la scène absente, dont l'ellipse renforce la fatalité qui pèse sur les personnages lorsqu'ils sont quant à eux placés sur la scène, sous les yeux des spectateurs. Il s'agira donc d'interroger la force tragique de cette dramaturgie de l'ellipse qui vide l'espace scénique de l'action des personnages, tout en rendant leur parole plus agissante.

¹ Comme l'a expliqué Nina Hugot, ce sujet est plutôt considéré comme un sujet de comédie (voir Nina Hugot, « D'une voix et plaintive et hardie ». *La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance, 2021, p. 74, 332).

² Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000, livre V, chap. IV, p. 202.

³ Citons par exemple *Le Viol d'Orgia* ou encore *Le Viol de Dinah*, qui font partie du corpus des *Mystères de la procession de Lille* (éd. Alan E. Knight, Genève, Droz, t. I, Le Pentateuque, 2001 ; t. V, Légendes romaines et chrétiennes, 2011). Dans *Le Mystere du Viel Testament*, le viol de Thamar par son frère Amnon a lieu sur scène, comme l'indique la didascalie « il la couche » au milieu du vers 32057.

⁴ Sur l'évolution de la représentation du viol, voir Céline Fournial, « Viol et ravissement sur la scène française : défi dramaturgique et évolution du théâtre sérieux », *Viol et ravissement à la Renaissance*, dir. Anne Debrosse, Marie Goupil-Lucas-Fontaine, Adeline Lionetto, et alii, *Le Verger, Bouquet IV*, mai 2013, consulté le 3 mars 2025, URL : <https://cornucopia6.com/blog/2014/07/28/celine-fournial-viol-et-ravissement-sur-la-scene-francaise-defi-dramaturgique-et-evolution-du-theatre-serieux/>.

⁵ Pierre Laudun d'Aigaliers, éd. cit., p. 205.

⁶ Essentiellement l'*Histoire romaine* de Tite-Live et *Les Fastes* d'Ovide.



LES AMBIGUÏTÉS DE L'ELLIPSE

L'ellipse du crime au sein de l'espace de la tragédie s'accompagne d'ambiguïtés volontiers cultivées par Filleul, qui brouillent notamment la temporalité dramatique, de sorte que la critique ne s'accorde pas sur le moment du viol de Lucrece, comme en témoignent les propos des deux éditeurs de la tragédie. En effet, pour Françoise Joukovsky, qui signale qu'« alors que le récit de Tite Live était clair, l'exposition des faits ne l'est pas toujours dans le texte de Filleul, surtout au premier acte⁷ », Lucrece a été « violée entre le premier et le deuxième acte⁸ » ; selon Michel Dassonville, Sexte Tarquin, dans son monologue inaugural « ne fait qu'une très vague allusion à son "triomphe", c'est-à-dire au viol qu'il vient de commettre⁹ ». Est-ce donc déjà un Sexte Tarquin violeur de Lucrece qui se présente sous les yeux du public dès l'ouverture de la tragédie ou Lucrece est-elle violée après son monologue d'ouverture ? La réponse à cette question modifie la temporalité dramatique des deux premiers actes : le public n'a plus affaire à deux moments successifs, un avant – celui du violeur qui s'apprête à commettre son crime et s'y exhorte même – et un après – celui de la victime condamnée au malheur en l'espace d'un entracte –, mais à la représentation successive de deux moments simultanés, au cours desquels Sexte Tarquin se glorifie de son forfait, dont il fait une « victoire¹⁰ », et défie la fortune, et où Lucrece déplore sa situation irréversible, dans un effet tragique de symétrie inversée. Il semble que les propos de Sexte Tarquin au premier acte indiquent qu'il a déjà violé Lucrece, avant le début de la pièce donc. En effet, Sexte Tarquin fait résonner son bonheur à deux reprises dans des énoncés peu compatibles avec la situation d'un personnage qui ne projetterait encore que de séduire Lucrece mais qui sont plutôt attribuables à celui qui se targue d'avoir vaincu la vertu :

O vous, Manes heureux, heureux estes-vous bien
Si vous eustes icy un heur semblable au mien¹¹,

puis il déclare : « le bonheur m'escorte¹² ». Surtout, Sexte Tarquin passe brusquement des temps du passé, qu'il emploie pour raconter sa chevauchée vers Collatie en compagnie de Collatin et de Brute, leur découverte de Lucrece, seule vertueuse, au milieu des comportements relâchés des autres femmes, puis la naissance de son « feu¹³ », à l'emploi du présent :

Quant sus les plus heureux haut je lève la teste,
Or ore le seigneur de si riche conquête¹⁴.

La périphrase désigne Lucrece et celui qui s'en dit le vainqueur s'indigne que son armée expérimentée n'ait pas encore pris le dessus sur son ennemie Ardée, dans une superposition entre conquête militaire et conquête sexuelle¹⁵.

⁷ Introduction à *Lucrece*, dans *Les Théâtres de Gaillon*, éd. Françoise Joukovsky, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1971, p. LII.

⁸ *Ibid.*, p. LVII. À la suite de Raymond Lebègue, qui déclarait : « Lucrece, violée au premier entr'acte, se tue seulement au dernier ; dans l'intervalle, elle débite de véhéments discours » (Raymond Lebègue, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, 1944, p. 41).

⁹ Nicolas Filleul, *Lucrece*, éd. Michel Dassonville, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première série, vol. 3 (1566-1567), Florence, Leo S. Olschki ; Paris, PUF, 1990, p. 281.

¹⁰ Nicolas Filleul, *Lucrece*, dans *Les Théâtres de Gaillon*, éd. cit., I, v. 109.

¹¹ *Ibid.*, I, v. 19-20.

¹² *Ibid.*, I, v. 62.

¹³ « Quand ce feu se logea au creux de ma poitrine », *ibid.*, I, v. 65.

¹⁴ *Ibid.*, I, v. 69-70.

¹⁵ Sur ce type d'analogie dans l'univers de la comédie et sur l'assimilation entre la ville et le corps féminin, voir Goulven Oiry, *La Comédie française et la ville (1550-1650). L'Iliade parodique*, Paris, Classiques Garnier, Bibliothèque de la Renaissance, 2016, notamment p. 407-419.



D'ailleurs, Sexte Tarquin file la métaphore militaire enclenchée dès les premiers vers :

En vain à la vertu bien souvent on s'assure,
Trop sujete aux assaux, trop sujete à l'injure
Du malheur qui l'assiege, et, pour ne flechir pas,
Que souvent le malheur acable sous ses pas.
Car contre son rempart l'envie alaigre veille
Que souvent ell'esprouve à son dam sa pareille.
Qui lors vuide d'honneur, ainsi qu'en un cercueil
Dedaigneuse languit d'un paresseux sommeil¹⁶.

Les mots « assaut », « assiéger », « rempart » ou leurs dérivés sont repris pour parler du siège d'Ardée. En outre, ces vers inauguraux condensent le renversement de fortune subi par Lucrèce et proposent une lecture allégorique de la fable tout autant qu'un blâme paradoxal de la vertu comme fausse valeur car facilement anéantie : Lucrèce est celle qui s'illustre et se distingue par sa vertu¹⁷ tandis que les assauts de Tarquin vont la réduire au « malheur », la « vide[r de son] honneur », comme elle ne cesse de le répéter à l'acte II, et causer sa mort, annoncée par la comparaison avec le cercueil. De surcroît, ce discours à valeur de vérité générale condamne la vertu au malheur sans ambages dès les premiers vers de la tragédie, dans une fatalité proprement tragique, avant même qu'il ait été question des personnages ou de leurs actions et que le spectateur puisse donc situer ce discours par rapport à la pièce qui s'ouvre. Ce n'est qu'*a posteriori* que celui-ci peut comprendre qu'il s'agit déjà de sentences victorieuses d'un personnage qui a exercé sa violence sur Lucrèce. D'ailleurs, la lecture allégorique se poursuit ; Sexte Tarquin semble bien désigné par la périphrase qui suit et qui décrit celui qui est favorisé par la fortune :

Au contraire, celui qui va suyvnt l'audace
D'un pas gayment aislé, et courageux embrasse
Les hazars incertains, l'audace le conduit
Dans le havre où fortune heureusement le suit¹⁸.

Le monologue de Sexte Tarquin ménage un autre passage susceptible d'une double lecture et porteur d'un effet d'annonce. En effet, les paroles de Lucrèce surprises par les hommes revenus de nuit du camp et rapportées au discours direct dans son récit analeptique résonnent avec une forte ironie tragique. Lucrèce se lamente et interroge :

Dit-on point si bien tost Arde sera forcée ?
Ou si l'armée en bref ne sera point cassée ?
Tu tomberas bien tost, et le Romain puissant
Ira avec le feu tes fautes punissant,
Arde nostre malheur, Arde cruel en somme,
Arde le long ennuy des Pucelles de Romme !
Las, hélas ! Collatin, l'homme vaillant et fort
Rampare son pais qu'il destruit par sa mort.
Je crains que pour porter au rampart la victoire
Tu n'achetes trop cher une longue memoire¹⁹.

La crainte exprimée dans les deux derniers vers peut certes être lue comme une crainte de l'épouse face aux dangers que court Collatin dans cette guerre, mais par un effet de double énonciation permis par la métaphore euphémisante « tu n'achètes trop cher » c'est aussi son

¹⁶ *Ibid.*, I, v. 1-8.

¹⁷ Comme le montre le récit fait par Sexte Tarquin du vers 35 au vers 50.

¹⁸ *Ibid.*, I, v. 9-12.

¹⁹ *Ibid.*, I, v. 41-50.



viol et sa mort qui sont annoncés à travers les paroles de Lucrèce. La dérivation entre « rampe » et « rampart » qui répète le mot déjà employé à propos de la vertu au tout début du premier acte ne fait qu'accentuer l'ironie tragique de ces vers et les nombreux parallèles entre Ardée et Lucrèce « forcée[s] ». En outre, la rupture énonciative marquée par l'emploi de la deuxième personne sans apostrophe immédiate à Ardée, qui n'intervient que deux vers plus bas, autorise encore une double lecture favorisée par le surgissement du sème du châtement mérité. Ces vers sont lisibles comme une prédiction du châtement de Sexte Tarquin, d'autant plus que le monologue de l'acte I introduit d'autres prémonitions, dont la source énonciative peut être ambiguë. En effet, quelques vers plus bas, sans transition ni explication, Sexte Tarquin déclare :

Mais quoy ? elle s'en va par la ville criant,
Et deçà et delà les Romains effrayant.
Ne crains-tu point, Tarquin, la vertu de cest homme
Qui gagne de sa part le cœur des grans de Romme,
Que ta Rome jalouse appelle le premier
De tous les Senateurs, et le premier guerrier ?
Ne crains-tu point aussi les sinistres augures
Menaçans ta maison de ses pertes futures ?²⁰

Puis, toute la fin de l'acte rappelle les mauvais présages qui poursuivent les Tarquins. Le pronom « elle » reste sans référent explicite, il peut tout à fait renvoyer à Lucrèce qui dans son dialogue stichomythique avec la nourrice à l'acte II « publie » son malheur afin d'éveiller la noblesse et le peuple contre les Tarquins. Le pronom peut aussi référer à Mégère, dont les hurlements sont mentionnés une vingtaine de vers plus loin²¹. Le texte demeure ambigu de même que la temporalité, car ces énoncés peuvent aussi bien être des prémonitions passées qu'annoncer les imprécations de Lucrèce. Dans ce monologue largement narratif, analepses et prolepses se mêlent. Précisément parce que le viol fait l'objet d'une ellipse, qu'il est seulement suggéré, les limites temporelles sont brouillées et Filleul cultive les ambiguïtés. Ce monologue inaugural semble pouvoir être rapproché de la tradition des monologues protatiques, d'ailleurs, s'il est bien un personnage de l'action et s'il est le sujet des dialogues, Sexte Tarquin ne reparait plus sur la scène. Son monologue rappelle les crimes des Tarquins et annonce le châtement qui en résulte, ce que va enclencher l'action qui s'ouvre. Sexte Tarquin, qui se targue de son audace et de sa victoire, se croit secondé de la fortune mais son propos est miné, à peine énoncé, par son propre monologue polyphonique qui fait entendre d'autres voix. Presque une ombre, il semble déjà condamné par ses crimes et surtout par son ultime crime dès que la pièce débute, celle-ci représentant les conditions qui vont permettre cette condamnation. Précisément, la parole se fait performative dans *Lucrèce* : dire c'est susciter l'action, mais une action qui est soustraite aux yeux du public.

ELLIPSE ET TEMPORALITE TRAGIQUE

La scène est l'espace de la parole – que ce soit la parole victorieuse, la parole déplorative ou encore la parole d'exhortation – tandis que l'action vient de se produire ou va avoir lieu : elle est annoncée ou commentée, mais se passe hors scène. De fait, il n'y a pas que le viol, en raison du type particulier de crime qu'il constitue, qui n'est pas représenté par Filleul sur la scène tragique. Les autres actions, telles que le suicide²², ne le sont pas davantage, alors

²⁰ *Ibid.*, I, v. 75-82.

²¹ *Ibid.*, I, v. 94.

²² Sur le sens politique de l'éviction du viol et du suicide de la scène, voir Sybille Chevallier-Micki, « Dramaturgies, scénographie et politique : Charles de Bourbon commanditaire des *Théâtres de Gaillon à la reine* (1566) », *Seizième*

que des pièces contemporaines les représentent²³. Filleul met en œuvre une dramaturgie de l'ellipse, qui favorise le doute, le suspens et les effets de ralentissement ou au contraire d'accélération. Au début de l'acte III, entrent en scène deux nouveaux personnages, Brute et Collatin, qui ont été rappelés à la hâte sans en connaître la raison, comme l'explique Collatin :

Mais quel soudain malheur, Brute, quel changement
 Nous a fait rapeler du camp secretement ?
 Le courrier de vistesse estoit tout hors d'aleine,
 Et n'a peu nous conter la nouvelle certaine.
 Il n'avoit (disoit-il) rien à nous apporter,
 Sinon qu'il nous faloit au retour nous haster²⁴.

Les personnages sont réduits aux interrogations, ce qui fait monter la tension dramatique, d'autant plus que le public est dans la même incertitude puisque l'acte précédent s'est achevé sur Lucrèce s'exhortant à mourir²⁵. Le « malheur » qui va être annoncé aux personnages à leur retour est-il seulement le viol de Lucrèce ou aussi sa mort ? Il faut attendre le début de l'acte IV, qui fait reparaitre Lucrèce sur scène, pour le savoir. Les trois premiers actes pourraient ainsi constituer la représentation de trois moments simultanés²⁶ : tandis que Sexte Tarquin se glorifie de son crime, Lucrèce se lamente irrémédiablement et Collatin et Brute, qui ont été rappelés d'urgence, reviennent vers Lucrèce dans la crainte de la nouvelle qui les attend. Le même effet d'attente incertaine se reproduit au milieu de l'acte IV, après un dialogue où Lucrèce a annoncé à sa nourrice son désir de mourir et a quitté les lieux précipitamment, comme le décrit la nourrice restée seule sur scène²⁷. S'ouvre alors une autre scène qui débute par les signes de l'annonce d'un malheur que tentent de décrypter Brute et Collatin :

BRUTUS
 Mais je voy la Nourrice à grans pas se haster,
 Pour nous venir, je croy, quelque mal raconter ;
 Elle frape son sein, et le vent sus sa jouë
 En ondes çà et là de ses cheveux se jouë.
 COLLATIN
 Courons, car à la voir elle a pris quelque ennuy,
 Non pas pour son malheur mais pour celui d'autrui²⁸.

siècle, n° 11, 2015, p. 240. Sur la tradition du traitement du viol de Lucrèce, voir notamment Nadège Fadili Leclerc, « Lucrèce à la Renaissance ou la tendance à la démythification. Violence morale vs plaisir charnel », *Le Verger, Bouquet IV*, juin 2013, <https://cornucopia6.com/wp-content/uploads/2014/07/VBQIV-FADILI+LECLERC.pdf> ; sur la portée éthique du traitement du viol et du suicide de Lucrèce, voir Nina Hugot, « Les débats sur le viol dans la tragédie de la Renaissance, Autour d'Isabelle de Montreux (1595) », *Théâtre et éthique en Europe sous l'Ancien Régime*, dir. Sandrine Berrégard et Francesco D'Antonio, Paris, Classiques Garnier, 2025, p. 189-206 et « Viol et désirs féminins dans la tragédie française de la Renaissance », *Scènes de viol dans les littératures européennes (XVI^e-XVIII^e siècles)*, dir. Véronique Lochert, Zoé Schweitzer et Enrica Zanin, Paris, Hermann, 2025, p. 39-54.

²³ Par exemple le suicide de la nourrice dans *Porcie* et celui de Phèdre dans *Hippolyte* de Robert Garnier. Sur ce sujet, voir Nina Hugot, « "Quel piteux accident se presente à mes yeux !" : mourir sur la scène tragique au XVI^e siècle », *L'Universo Mondo*, n° 46, dir. Rosanna Gorris et le Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese, avril 2019 [en ligne : <https://www.cinquecentofrancese.it/images/cinquecento/bollettini/UM46/Hugot%20UM46.pdf>].

²⁴ *Ibid.*, III, v. 436-441.

²⁵ Voir les vers 351-356.

²⁶ Olivier Halévy a analysé les transformations que Robert Garnier apporte au modèle de l'écriture polytopique héritée des mystères (« Écriture polytopique et imitation créatrice dans *Hippolyte* et *La Troade* », *Lire, dire, jouer Hippolyte et La Troade de R. Garnier aujourd'hui*, dir. Nathalie Dauvois, Olivier Halévy, Jean Vignes, *Fabula / Les colloques*, 2020, [en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document6483.php>]).

²⁷ Voir les vers 710-713.

²⁸ *Ibid.*, IV, v. 716-721.



Mais c'est le récit du viol qui commence alors. Le suicide de Lucrèce, soustrait aux yeux du public, a lieu entre l'acte IV et l'acte V, au début duquel la nourrice entre sur la scène pour déplorer la mort de l'héroïne avant de la raconter au chœur, et donc aux spectateurs, dans un nouvel effet de suspens dramatique. La scène suivante, et dernière, représente Collatin déplorant la mort de Lucrèce devant le cadavre de celle-ci²⁹. Enfin la pièce s'achève sur le serment répété par Brute qu'il vengera Lucrèce³⁰ : si le futur catégorique et la connaissance de l'histoire ne laissent pas de place au doute, l'action de la vengeance est elle aussi placée hors scène, après la tragédie, qui est le lieu d'une parole performative où dire c'est faire, mais où le faire se produit ailleurs.

De ce fait, le rapport des personnages au temps crée une forte tension sur la scène de la tragédie. Le sème de l'urgence et de la précipitation revient à plusieurs reprises dans les répliques des personnages³¹ qui sont eux-mêmes en mouvement, que ce soit lorsque Brute et Collatin reviennent précipitamment à l'acte III ou lorsque Lucrèce fuit à l'acte IV avant que la nourrice n'accoure de nouveau sur scène. C'est le rythme de l'urgence qui s'impose alors. Ce rythme s'articule au motif de la rapidité et de la soudaineté du renversement de fortune, que décrit notamment la nourrice à l'ouverture de l'acte V par une double comparaison :

Ces grans chiens escumeux dans les flots de Sicile
Ne courent point si tost autour les flancs de Scyle,
Prothée ne pourrait si vite se changer
Qu'on voit tost l'heur plus grand au malheur s'échanger³².

Déjà au début de l'acte II, Lucrèce s'appuyait sur une comparaison pour dire la rapidité du changement de fortune :

Comm'un lis blanchissant que l'homme soucieux
Arrouse en son jardin pour le front de ses Dieux
(Plustost dedans son char l'Aurore safranée
Ne vient pour argenter une sainte journée,
Que devot il accourt afin de le cueillir,
Mais de loin il le voit contre terre vieillir,
Et tout autour, ramper un essaim de chenilles,
Sans atoucher aux fleurs à ses Dieux inutilles) :
Ainsi las ! Collatin, le malheur d'une nuit
A de toy et de moy tout cest honneur destruit,
Que tant plus on prisoit dessus tout autre rare,
Et plustost on l'a veu foulé d'un pié barbare³³.

La soudaineté du renversement est soulignée par la notation temporelle « le malheur d'une nuit ». Le choix de l'ellipse s'accorde avec cette dramaturgie de la soudaineté et en renforce la fatalité tragique. Les personnages se retrouvent ainsi brusquement *précipités* dans le malheur. Ils s'agitent mais leur fortune a déjà été renversée et ils se retrouvent face à l'irréversible. Plongés dans une sidération passive qui les réduit à la lamentation, ils ne trouvent d'autre issue que la mort, comme seul moyen de mettre fin au malheur indépasseable. Celle-ci est réclamée et son retard est source de déploration, que ce soit dans la bouche de Collatin après avoir

²⁹ Voir les vers 886-895.

³⁰ « Vous filles d'Acheron, et vous Dieux je vous jure, / (Et si de ce serment ne serai point parjure) / Je jure ce cousteau cruellement sacré / D'une trop chaste main dans ce sein massacré, / Je vous jure encor ma vie que je vouë, / Je jure tous les vœux dont son Ombre m'avoue, / Que du mesme couteau ce tort je vengeray, / Et à feu et à sang Tarquin pourchasseray, / Sa femme, ses enfans, sa maison et sa race, / Jusqu'à tant par ma mort que son renom j'efface » (*ibid.*, V, v. 927-936).

³¹ Voir par exemple les vers 438, 441, 469, 710, 716, 720, 815-816.

³² *Ibid.*, V, v. 814-817.

³³ *Ibid.*, II, v. 221-232.



entendu le récit du viol de Lucrèce par la nourrice à l'acte IV³⁴, ou dans celle de la nourrice au début de l'acte V juste après le suicide de Lucrèce³⁵. Lucrèce elle-même s'« évertue » à la mort à plusieurs reprises en s'adressant à son cœur ou à son « soin de vivre » et reproche à ses suivantes et à sa nourrice de ne pas l'y encourager³⁶.

La confrontation de la pièce de Filleul à ses sources illustre son choix d'une dramaturgie de l'ellipse des actions violentes, qui renforce le tragique de sa pièce. En effet, au sein du récit de Tite-Live, Filleul choisit de ne pas représenter sur la scène l'entrevue entre Lucrèce, son père, Collatin et Brute. Il la laisse à l'état de récit et fait prendre celui-ci en charge par la nourrice au début de l'acte V, qui raconte au chœur ce dialogue en utilisant le discours direct, ce qui lui permet de faire entendre les derniers mots de Lucrèce avant qu'elle ne se saisisse de la lame pour se tuer. Plus encore, chez Tite-Live, c'est au cours de ce même dialogue que Lucrèce dit à Collatin et à son père qu'elle a été violée par Sexte Tarquin. Or Filleul distingue ces deux moments en deux récits. Celui du viol de Lucrèce est rapporté à Collatin et à Brute à l'acte IV par la nourrice, de sorte que le public de la tragédie de Filleul ne voit jamais les époux réunis sur scène dans ce dialogue attendu : à l'acte IV, lorsque Collatin arrive, Lucrèce vient de quitter la scène précipitamment et, à l'acte V, l'ultime dialogue de Lucrèce avec son époux est placé hors scène. La scène tragique de Filleul est l'espace proprement tragique de l'irréversible. Les personnages n'y paraissent que lorsque les actions déterminantes ont déjà été jouées ailleurs. De manière significative, le seul moment où Collatin parle sur scène à Lucrèce se trouve à l'acte V, juste après le suicide de celle-ci. Ce n'est pas le dialogue des deux époux encore vivants que Filleul donne à voir, mais celui de Collatin s'adressant au cadavre de Lucrèce, condamné à rester sans réponse :

Or va croistre là bas les tropes amoureuses,
Ceintes de Myrtes vers sous les forests ombreuses,
Tandis las ! de mes pleurs ton corps je laveray,
Tandis de mes soupirs ton sein j'échaufferay,
Tandis je veux coller ma bouche sus la tienne,
Que ton dernier soupir dedans ton ame vienne.
Mais le somme de fer j'à te sille les yeux,
Desjà ton ombre node un rivage oublieux ;
Et pour ne retourner d'avec le peuple palle,
Mercure t'a frappé de sa verge fatale³⁷.

La reprise de « j'à » par « déjà » souligne le fait que ce dialogue désormais impossible vient trop tard, après l'événement tragique. Cette dramaturgie de l'ellipse met en avant l'écrasement des personnages par les revers de fortune, par une succession d'actions qui leur échappe et à laquelle ils n'ont pu s'opposer. Les personnages entrent sur scène pour déplorer le malheur déjà advenu. Précisément, s'ils ne sont pas capables de cette déploration, ils quittent la scène, comme c'est le cas de Sexte Tarquin qui refuse tout repentir à la fin du premier acte : « Or de ce qui est fait, tard est le repentir »³⁸.

³⁴ « Si c'est toy, Jupiter, qui dardes la tempeste, / De grace, Jupiter, foudroye sus ma teste, / Que je ne soufre point ce tort injurieux. / Si j'ay tousjours esté saintement curieux / Trasser les pas d'honneur, si à Vertu nourrice / De tout l'heur d'icy bas, pur et entier de vice, / De marbre bien poly j'ay voué un autel, / Et un autre doré à ton nom immortel : / Que peut donc souhaiter, or qu'avare, ma vie / D'honneur et de grandeur ci devant assouvie ? / Quant on a acompli son nom de toute part, / La mort ne vient trop tost, mais quelquefois trop tard » (*ibid.*, v. IV, v. 742-753).

³⁵ « M'as-tu, vieil passager, de ta nef rejetée, / Pour estre à ce desastre en triumphe aprestée ? / O Parque, injuste Parque ! ô injuste destin, / De n'avoir mis encor à ma trame une fin » (*ibid.*, V, v. 823-826).

³⁶ Voir les vers 289-291, 293-296, 680-681, 648-669.

³⁷ *Ibid.*, V, v. 886-895.

³⁸ *Ibid.*, I, v. 107.



LES DETOURS DE LA MISE EN MARCHÉ DE L'ACTION VENGERESSE

Le repentir est aussi un mouvement de retour. Les personnages sur scène font sans cesse retour sur le malheur arrivé à Lucrèce et il est significatif que le milieu de la tragédie, l'acte III, représente Collatin et Brute revenant en arrière. *Lucrèce* est une tragédie du ressassement du malheur. Les deux dialogues auxquels participe Lucrèce sur scène portent en partie sur la nécessité de ce ressassement et de l'expression de la souffrance. Alors que, faisant écho aux propos de Sexte Tarquin, la nourrice tente de mettre fin aux lamentations de Lucrèce par la sentence : « Du mal déjà passé en vain est la complainte »³⁹, l'héroïne s'engage dans un échange contradictoire stichomythique et oppose à l'argument d'un temps qui guérirait les souffrances celui de la permanence d'une douleur indélébile : « Le temps le plus souvent renouvelle la playe »⁴⁰. Tout au contraire de Sexte Tarquin, Lucrèce ouvre le temps du ressassement et rejette les consolations, que ce soit celles de la nourrice à l'acte II ou celles de la nourrice et de ses suivantes à l'acte IV. La construction en miroir des dialogues entre la nourrice et Lucrèce de part et d'autre de l'acte III contribue à représenter sur scène la permanence, d'autant plus que les effets d'écho sont nombreux. Outre le rejet de la consolation qui se dit dans des termes semblables, Lucrèce fait entendre dans ces deux actes un éloge de la mort pour mettre fin à ses tourments incessants⁴¹, elle énonce des imprécations contre Sexte Tarquin en sollicitant le secours des divinités infernales qu'elle interpelle à l'impératif⁴² et reprend à son compte les arguments pathétiques que la nourrice avait énoncés à l'acte II⁴³. À l'acte II comme à l'acte IV, Lucrèce souhaite qu'au caractère ineffaçable⁴⁴ de sa souffrance réponde la perpétuité du châtement de son violeur, imaginant d'abord un tourment moral éternel :

Dieux, arbitres cruels du peuple criminel,
Ne le punissez point d'un trespas éternel,
Ains qu'il vive toujours et que toujours son vice
Sus le bort stygien d'un remors le punisse⁴⁵,

dont elle se veut ensuite l'agent après sa propre mort :

Or ma trame est à fin : mais toute je n'iray
Dans le val ténébreux, ombre je resteray
Vagabonde en tous lieux, luy remarquant son vice⁴⁶.

L'enjambement qui place « resteray » à la rime met encore en valeur cette permanence et thématise la dramaturgie du ressassement. L'action soustraite aux yeux du public revient sans cesse sur scène dans les discours, mais le plus souvent par le biais de figures, qui représentent l'irreprésentable de manière détournée, dans une série de répétitions avec variations.

Le personnage qui use le moins de détours figuraux pour dire le viol est la nourrice, parce que c'est à elle que revient la tâche de le rapporter à Collatin et à Brute à l'acte IV. Néanmoins, après avoir exprimé ses difficultés à dire l'indicible et ses lamentations⁴⁷, la nourrice commence son récit à rebours par un vers particulièrement frappant : « Les trasses de

³⁹ *Ibid.*, II, v. 255.

⁴⁰ *Ibid.*, II, v. 264.

⁴¹ Voir d'une part les vers 291-296, 301-302 et d'autre part les vers 672-675.

⁴² Voir les vers 337-348 et 706-709.

⁴³ Voir les vers 303-310 et 656-659.

⁴⁴ L'adjectif « éternel » connaît cinq occurrences dans le dialogue de l'acte II.

⁴⁵ *Ibid.*, II, v. 333-336.

⁴⁶ *Ibid.*, IV, v. 685-687.

⁴⁷ « Quelle langue d'acier, Collatin, pourroit dire / Des Dieux irez sus nous à tort l'outrage et l'ire ? / Las ! Helas ! Collatin, ô misérable nuit » (*Ibid.*, IV, v. 727-729).



Tarquin sont encore en ton lit »⁴⁸. Filleul choisit de conserver presque littéralement cette phrase de sa source principale, à ceci près qu'elle y était prononcée par Lucrèce⁴⁹. La violence de ce vers s'allie au sème de la permanence par l'emploi du présent associé à l'adverbe « encore » et par la mention des « trasses ». De manière significative, le viol se dit ici aussi d'abord par les marques laissées. Puis, la nourrice retrace les étapes des violences faites à Lucrèce dans un récit au passé en faisant entendre la parole menaçante de Sexte Tarquin au discours direct⁵⁰. Celui-ci et Lucrèce parlent au contraire à mots voilés quand ils sont sur scène. À l'acte I, Sexte Tarquin passe par la métaphore guerrière, il dit son crime en se présentant comme vainqueur et en évoquant son bonheur, ce qui rend ses propos ambigus, comme nous l'avons vu. D'emblée Lucrèce use de deux métaphores au début de l'acte II pour dire le viol qu'elle a subi. Ce détour par des comparants substitue à la scène absente des images mentales frappantes qui en outre traduisent par leur succession l'obsession qui hante Lucrèce :

Car ainsi que l'on voit, quant Flore au plus doux mois
Vient revestir de verd la perruque des bois,
Le chesne qui verdit sus les autres la teste
Recevoir le premier les coups de la tempeste :
Ainsi j'ay dessus moy tout l'orage receu,
Orage non d'éclairs, de gresles ne de feu,
Mais bien au lieu d'éclairs, de gresles et de flames,
Orage plain d'horreur, de deshonneur et blames.
Comm'un lis blanchissant que l'homme soucieux
Arrouse en son jardin pour le front de ses Dieux
(Plustost dedans son char l'Aurore safranée
Ne vient pour argenter une sainte journée,
Que devot il accourt afin de le cueillir,
Mais de loin il le voit contre terre vieillir,
Et tout autour, ramper un essaim de chenilles,
Sans atoucher aux fleurs à ses Dieux inutilles)⁵¹.

La métaphore de l'orage exprime la violence et celle du lys, chargée de termes connotés, lui permet de dire la souillure. D'ailleurs, la métaphore florale et plus largement botanique est filée au cours de la tragédie pour caractériser Lucrèce. À l'acte V, la nourrice qui raconte au chœur les derniers instants de Lucrèce compare celle-ci à une fleur :

Des yeux de Collatin la vie elle reprend,
Tout ainsi qu'une fleur flestrie dans la prée
Recolore son taint au frais de la vesprée⁵²,

avant que le chœur ne reprenne cette comparaison associée à la flétrissure :

Adonc tes ans s'en vont tout ainsi qu'une fleur
Au plus chaut de l'esté flestrit, quant le faucheur,
De son bras devestu avancant sa faucille,
Va tondre de Palès la perruque fertile⁵³.

⁴⁸ *Ibid.*, IV, v. 730.

⁴⁹ Chez Tite-Live, Lucrèce déclare « *Vestigia viri alieni, Conlatine, in lecto sunt tuo* » (Tite-Live, *Histoire romaine*, éd. Jean Bayet, trad. Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1997, I, LVIII, p. 94).

⁵⁰ Voir les vers 730-739 de Lucrèce, dans *Les Théâtres de Gaillon*, éd. cit.

⁵¹ *Ibid.*, II, v. 213-228.

⁵² *Ibid.*, V, v. 865-867.

⁵³ *Ibid.*, V, v. 880-883.



Dès l'acte I, lors du récit par Sexte Tarquin de la découverte de Lucrece seule vertueuse, à l'ouvrage en pleine nuit, celui-ci donnait de sa beauté la description suivante :

Nous entrons en la chambre, et Collatin l'embrasse,
Des perles de ses yeux luy arrouasant la face,
Qui sembloit en beauté le vermeil d'un jardin
Declos, au plus doux mois, au soleil du matin⁵⁴.

Le visage est ici comparé à un jardin épanoui, ce qui permet de mesurer tout l'écart entre cette comparaison et celles de la suite de la tragédie. Le comparant floral essaime dans le texte, fixant ainsi une image mentale. Enfin, l'ellipse de la scène violente s'illustre aussi par le refus de Lucrece de nommer Sexte Tarquin au profit de périphrases – « son haineux »⁵⁵, « ce méchant » qui connaît trois occurrences⁵⁶ – ou simplement de l'emploi du pronom de troisième personne⁵⁷.

Ces répétitions qui rendent présente et indépassable la scène absente ne sont pour autant pas vectrices de statisme, le ressassement est dynamique sur la scène tragique de *Lucrece*. L'héroïne passe de la lamentation de son malheur et de la mort comme seule perspective pour y mettre fin⁵⁸ à une mort vengeresse qui lui permettrait d'assurer le châtement de Sexte Tarquin, non par le remords qu'elle causerait au criminel mais par son pouvoir de soulèvement contre lui. En effet, au deuxième acte, Lucrece pressent d'abord les potentialités de la publication de son malheur et espère que celle-ci pourra causer une révolte⁵⁹, mais elle s'en remet ensuite aux divinités infernales pour châtier le criminel d'un tourment éternel. L'acte IV représente un désir de vengeance qui a évolué. Cette fois, Lucrece rêve d'accomplir le châtement elle-même, un châtement qu'elle veut terrifiant, et s'imaginer en nouvelle Médée, figure de la fureur vengeresse :

Que ne puis-je les dens d'un vieil Dragon semer,
Et de soldats armez tout un camp animer,
Qui vinssent furieux, jurez à ma vengeance,
Pour ne perdre contr'eux eux memes leur vaillance ?
Ou bien un camp de ceux que Jason abatit,
Quant pour la toison d'or veinqueur il combatit ?
Que ne puis-je gronder de Medée les charmes,
Pour punir ce meschant d'horreur, de feu, de larmes ?
Orion de frayeur son poil herisseroit,
Le Bouvier dans la mer fuitif se plongeroit,
Des mains de Jupiter j'aracherois la foudre,
J'acablerois le chef de ce meschant en poudre,

⁵⁴ *Ibid.*, I, v. 53-56.

⁵⁵ *Ibid.*, II, v. 270.

⁵⁶ *Ibid.*, II, v. 348, 695, 699.

⁵⁷ Voir par exemple les vers 268, 334, 335, 336, 686, 709.

⁵⁸ Dès ses deux premiers vers, Lucrece interroge : « Que peux-tu donc, Lucrece, esperer davantage, / Sinon de ton honneur un eternel dommage ? » (*ibid.*, II, v. 211-212). Quelques vers plus loin, elle déclare : « Pour ne mourir toujours il faut qu'un coup je meure » (*ibid.*, II, v. 291), puis : « Mais quoy ? las ! mon espoir, ce m'est desesperance, / Et le moins de mes maux n'esperer que souffrance. / La seule mort pourra me rendre mon honneur, / La seule mort sera borne de mon malheur » (*ibid.*, II, v. 299-302). La même idée est répétée aux vers 329-330.

⁵⁹ « LA NOURRICE : Mais que sert publier à tous ceste destresse ? LUCRÈCE : Cela peut irriter contre luy la noblesse » (*ibid.*, II, v. 267-268) ; « LUCRÈCE : Le peuple au changement suit tousjours le premier. LA NOURRICE : D'un vulgaire mutin la fureur n'est point forte. LUCRÈCE : L'horreur et mon malheur me feront seure escorte » (*ibid.*, II, v. 282-284).



Mille serpens meurtriers de ce corps renaistroyent,
Qui ses mollez enfans, affamez, mengeroyent⁶⁰.

L'anaphore « que ne puis-je » répète le regret et le désir à la fois, relayés par le conditionnel à valeur d'irréel. Les derniers mots de Lucrèce sur scène sont ceux du désir de vengeance qui supprime désormais l'expression de la lamentation. Le ressassement du malheur a ici nettement un pouvoir dynamique, sensible dans ses variations. Ainsi, les vers précédents expriment une tension forte entre fin et permanence :

Or ma trame est à fin : mais toute je n'iray
Dans le val tenebreux, ombre je resteray
Vagabonde en tous lieux, luy remarquant son vice⁶¹.

La mort, maintenant décidée et non plus seulement envisagée, est à la fois la fin de sa douleur et le début de celle de Sexte Tarquin. La certitude s'exprime là dans un futur catégorique. Lucrèce énonce le pouvoir dramatique de sa mort et c'est ce qui l'y engage encore plus fermement. D'ailleurs, ses dernières paroles rapportées par la nourrice à l'acte V font de sa mort un acte vengeur dynamique. Loin d'être présentée comme une fin, sa mort est destinée à enclencher une nouvelle action :

“ [...]”
Par nostre lit nocier, Collatin, je te prie,
Par l'honneur de nos Dieux, vous tous je vous supplie,
Si les armes au dos vous ne portez en vain,
Plongez pour me venger vos armes dans son sein.”
Achevant ces propos, de l'aigu d'une lame,
L'yvoire de son sein jusqu'au cœur ell'entame⁶².

L'emploi de la même expression « son sein » et la paronomase entre « armes » et « lame » souligne encore la force dramatique de cet acte. Après la sidération causée par le viol, il s'agit de réintroduire de l'action par le suicide, et de l'action politique. Les effets sont d'ailleurs immédiatement inscrits dans la tragédie puisque le chœur décrit quelques vers plus loin le début de la révolte :

On voit l'espieu aux poins, aux portes les soldars,
On voit les corselets luire sus les rempars.
De flames et d'horreur desjà la Ville est pleine,
Et desjà Tulle au bruit de l'esmeute soudaine,
D'un pas ailé de peur, devers le camp s'enfuit,
Et ses mollets enfans plaintifve elle conduit.
Sans un regret vengeur jamais qu'on ne la voye.
Tousjours avec l'horreur Megere la costoye⁶³.

De manière significative, Filleul inverse l'ordre des événements de sa source. Chez Tite-Live, le soulèvement ne débute qu'après le serment de Brutus, comme si le dramaturge cherchait à mettre en avant la force dramatique du suicide de Lucrèce, et sa dynamique collective conformément aux réflexions développées tout au long de la pièce⁶⁴. La tragédie de Filleul se

⁶⁰ *Ibid.*, IV, v. 688-701.

⁶¹ *Ibid.*, IV, v. 684-686.

⁶² *Ibid.*, V, v. 874-879.

⁶³ *Ibid.*, V, v. 912-919.

⁶⁴ Patrizia de Capitani explique que la question de la diffusion d'un mal universel et celle de l'intérêt collectif sont les spécificités de l'adaptation par Filleul de l'histoire de Lucrèce (voir « 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* » (Charles d'Orléans). *Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli*, Pise, Edizioni ETS, 1995,



développe en trois temps : le passé du crime dont se targue Sexte Tarquin au premier acte, le présent du retour et du ressassement de la douleur dans les actes centraux nécessaires au futur de la vengeance à la fin du dernier acte, qui se clôt par le serment de Brute annonçant le renversement des Tarquins.

La dramaturgie de l'ellipse mise en œuvre par Filleul tend sa tragédie entre récits analeptiques et proleptiques. Dans l'intervalle se joue un présent prisonnier d'un passé et donc voué au ressassement de la scène initiale absente. Lucrèce passe d'une mort de désespoir à une mort de vengeance, de la mort comme fin des maux à la mort comme mise en marche de l'action à venir. Prise entre deux ellipses majeures, la scène tragique est certes le lieu de la déploration du renversement de fortune déjà advenu lorsque la pièce commence, mais elle est aussi l'espace de la préparation d'une autre action qui est la conséquence de l'événement funeste inaugural. Surtout, elle représente l'action de Lucrèce, à travers le sens qu'elle donne à son suicide, en le projetant, en le pensant et en le lestant d'une force dramatique et politique. Dans *Lucrèce*, tragédie qui se termine précisément par le serment de Brute qui « jure » à plusieurs reprises⁶⁵, la parole devient performative, les personnages font ce qu'ils disent et leur dire suscite l'action, mais dans un ailleurs, hors de l'espace de la tragédie.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

FILLEUL Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon*, éd. Françoise Joukovsky, Genève, Droz, Textes littéraires français, 1971.

FILLEUL Nicolas, *Lucrèce*, éd. Michel Dassonville, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première série, vol. 3 (1566-1567), Florence, Leo S. Olschki ; Paris, PUF, 1990.

LAUDUN D'AIGALIER Pierre, *L'Art poétique français*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000.

Mystères de la procession de Lille, éd. Alan E. Knight, Genève, Droz, t. I, 2001 ; t. V, 2011.

TITE-LIVE, *Histoire romaine*, t. 1, éd. Jean Bayet, trad. Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Textes critiques

CHEVALLIER-MICKI Sybille, « Dramaturgies, scénographie et politique : Charles de Bourbon commanditaire des *Théâtres de Gaillon à la reine* (1566) », *Seizième siècle*, n° 11, 2015, p. 231-243.

DE CAPITANI Patrizia, « Lucrèzia 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* » (*Charles d'Orléans*). *Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli*, Pise, Edizioni ETS, 1995, p. 111-133.

p. 130).

⁶⁵ *Ibid.*, V, v. 927, 929, 931, 932.



- FADILI LECLERC Nadège, « Lucrèce à la Renaissance ou la tendance à la démythification. Violence morale vs plaisir charnel », *Le Verger, Bouquet IV*, juin 2013, [en ligne : <https://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/07/VBQIV-FADILI+LECLERC.pdf>].
- FOURNIAL Céline, « Viol et ravissement sur la scène française : défi dramaturgique et évolution du théâtre sérieux », *Viol et ravissement à la Renaissance*, dir. Anne Debrosse, Marie Goupil-Lucas-Fontaine, Adeline Lionetto, et alii, *Le Verger, Bouquet IV*, mai 2013, [en ligne : <https://cornucopia16.com/blog/2014/07/28/celine-fournial-viol-et-ravissement-sur-la-scene-francaise-defi-dramaturgique-et-evolution-du-theatre-serieux/>].
- HALEVY Olivier, « Écriture polytopique et imitation créatrice dans *Hippolyte* et *La Troade* », *Lire, dire, jouer Hippolyte et La Troade de R. Garnier aujourd'hui*, dir. Nathalie Dauvois, Olivier Halévy, Jean Vignes, *Fabula / Les colloques*, 2020, [en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document6483.php>]
- HUGOT Nina, « “Quel piteux accident se presente à mes yeux ! ” : mourir sur la scène tragique au XVI^e siècle, *L'Universo Mondo*, n° 46, dir. Rosanna Gorris et le Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese, avril 2019 [en ligne : <https://www.cinquecentofrancese.it/images/cinquecento/bollettini/UM46/Hugot%20UM46.pdf>].
- HUGOT Nina, « *D'une voix et plaintive et hardie* ». *La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, Genève, Droz, coll. Travaux d'Humanisme et Renaissance, 2021.
- HUGOT Nina, « Les débats sur le viol dans la tragédie de la Renaissance, Autour d'*Isabelle de Montreux* (1595) », *Théâtre et éthique en Europe sous l'Ancien Régime*, dir. Sandrine Berrégard et Francesco D'Antonio, Paris, Classiques Garnier, 2025, p. 189-206.
- HUGOT Nina, « Viol et désirs féminins dans la tragédie française de la Renaissance », *Scènes de viol dans les littératures européennes (XVI^e-XVIII^e siècles)*, dir. Véronique Lochert, Zoé Schweitzer et Enrica Zanin, Paris, Hermann, 2025, p. 39-54.
- LEBEGUE Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, 1944.
- OIRY Goulven, *La Comédie française et la ville (1550-1650). L'Iliade parodique*, Paris, Classiques Garnier, Bibliothèque de la Renaissance, 2016.