



LUCRÈCE À LA RENAISSANCE OU LA TENDANCE À LA DÉMYTHIFICATION. VIOLENCE MORALE VS PLAISIR CHARNEL.

Nadège FADILI LECLERC (U. Caen Basse-Normandie)

Avant d'évoquer l'évolution que connaît le motif littéraire et artistique du viol de Lucrèce 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 Tite-Live (*Ab Urbe condita libri*, I, 56-59), a fait de Lucrèce 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, Lucrèce est célébrée 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 Lucrèce, tantôt l'ont condamné¹. 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 Lucrèce n'aurait pas dû se suicider puisque son âme était innocente et va jusqu'à émettre l'hypothèse qu'elle s'est donné la mort afin d'expié son remords pour avoir éprouvé du plaisir au moment du viol². Or, à la Renaissance, où le personnage de Lucrèce est

¹ Sur les représentations littéraires et artistiques du viol de Lucrèce, nous renvoyons à Ian Donaldson, *The rapes of Lucretia. A myth and its transformations*, Oxford, Clarendon Press, 1982 ainsi qu'à Salvatore Fontanarosa, « La fortuna di Lucrezia. Ricezione e attualizzazione di un modello di virtù muliebre. I : Tra Medioevo e Rinascimento ; II : Iconografia e produzione letteraria : ricerche, riflessioni, da Livio a Giraudoux », *Aufidus*, XII (1999), p. 38-39, p. 93-121.

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 : « Lucrèce l'innocente, la chaste, a tué Lucrèce, 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 félicitations 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 adultère, 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 XVII^e 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 apparemment 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'érotisme³. 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 rencontre⁴.

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

Les doutes émis par saint Augustin au sujet du comportement de Lucrèce réapparaissent notamment dès la deuxième moitié du XIV^e siècle dans une œuvre de jeunesse du célèbre humaniste Coluccio Salutati⁵. 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 temps⁶. 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'infamie⁷. 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'affublerait d'une faute dont elle n'est pas

féliciter ? Et si elle est sans reproche, pourquoi, alors, s'est-elle tuée ? ». Sur les réécritures influencées par ce point de vue critique, cf. Ottavio Besomi, « Un mito rovesciato, Lucrezia : un "racconto secondo" della 'Secchia rapita' », *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini, Guido Pedrojetta, Padova, Antenore, 1988, p. 358-382.

³ 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 XVII^e 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 Alain Corbin (dir.), *Violences sexuelles*, Paris, Imago, 1989 ; Georges Vigarello, *Histoire du viol XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1998. Dans le prolongement des recherches de Vigarello, il faut mentionner l'étude de Stéphanie Gaudillat Cautela sur le « flou lexical » concernant la dénomination et la définition des violences sexuelles, menée à partir de sources judiciaires, littéraires, religieuses et médicales : Idem, « Questions de mot. Le "viol" au XVI^e siècle, un crime contre les femmes ? », *Clio. Histoire, Femmes et Société*, 24 : *Variations*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 57-74.

⁵ Coluccio Salutati (1331-1406) fut chancelier de la République florentine de 1375 à 1406. Sur l'homme et son œuvre, nous renvoyons aux actes du colloque *Colluccio Salutati cancelliere e letterato (Buggiano Castello, 27 maggio 2006)*, Buggiano, Comune di Buggiano, 2007.

⁶ Peut-être rédigée vers 1370, elle fut imprimée pour la première fois en 1496 parmi les lettres d'Enea Silvio Piccolomini (Aeneas 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.

⁷ 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, Lucrece 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 Lucrece 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'embrasser, toi qui te souviendras non pas de serrer dans tes bras ta femme mais la maîtresse de Tarquin⁸ ? », 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'attendrais de devenir mère par un adultère¹⁰ ? ». 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'hypotexte livien où le viol de Lucrece, conformément au contexte culturel prévalant dans la Rome augustéenne, 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, Lucrece, 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 :

Vous 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

⁸ Aenae Sylvii, *op. cit.*, lett. 427, citée par Ottavio Besomi, « Un cartone umanistico per Bandello (II 21) », *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988 Salerno), Roma, Salerno, 1989, tomo II, p. 878 : « Tu autem, charissime coniunx, quomodo poteris ire in meos amplexus, qui te non tenere uxorem tuam, sed scortum Tarquinii recorderis ? »

⁹ *Ibid.*, p. 878 : « Et tu pater sanctissime, quomodo me tuam filiam appellabis, quae pudicitiam quam sub optima tua disciplina ab infantia didici, tam infeliciter amisi tamquam iniuriose corrupe ? »

¹⁰ *Ibid.*, p. 879 : « Me miseram videbo ne natos intueri, quorum ventrem adulter oppressit ? quid si semen infelix, infaustum visceribus inhaesit meis, an expectabo donec ex adulterio mater fiam ».

¹¹ Voir à ce sujet les articles d'Aline Rousselle, « La politique des corps. Entre procréation et continence à Rome », p. 385-438 (aux pages 425-426, l'historienne explique que Lucrece constitue un modèle de vertu féminine et de courage politique, au même titre que Clélie « car il y a autant de vertu civique à protéger la pureté de la descendance d'un citoyen qu'à sauver la jeunesse de la cité ») et de Yan Thomas (« La division des sexes en droit romain », p. 131-200) dans *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, sous la direction de Pauline Schmitt Pantel, Paris, Perrin, 2002.

¹² Anita Johner, *La violence chez Tite-Live. Mythographie et historiographie*, Strasbourg, AECR, 1996, p. 84 : « Lucrece, dans son intransigeance, s'inflige le châtement de l'épouse adultère ; 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 adultère, et qui dans la femme adultère 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 ».

¹³ Cf. Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 41 : « Tout concourt à focaliser le regard sur la luxure plus que sur la violence ».



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 reconnusse 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 lame¹⁴.

La mort permettra ainsi d'effacer cette jouissance et, qui plus est, d'éviter qu'elle ne s'accoutume aux plaisirs malhonnêtes¹⁵ ! Et sa phrase testamentaire de modifier sensiblement la signification de la sentence livienne¹⁶ : « Qu'à aucune femme de Rome ne serve l'exemple de Lucrèce pour se convaincre que la vie est permise aux dévergondées¹⁷ ».

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 véhément qui transforme une icône de chasteté en prostituée de bas étage¹⁸.

Contrairement aux auteurs chrétiens qui instrumentalisaient l'histoire de Lucrèce, modèle païen à contester pour mieux défendre la nouvelle religion chrétienne¹⁹, 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'éprouve 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 rhétoriques²⁰. Quoi qu'il en soit, avant d'être imprimée parmi

¹⁴ *Aenae Sylvii, op. cit.*, p. 881-882 : « Num putatis ullam esse corporis corrupti voluntatem? Fatebor occultum nephas, parce parens parceque marite, et vos dii castarum mentium, indulgete. Non potui, fateor, tantam animo concipere tristitiam, nec ab illo complexu mentem adeo revocare, quin subierint male obedientium membrorum illecebrae, quin agnoverim vestigia maritalis flammae, illa tristis et ingrata, licet qualiscunque, tamen voluptas ferro ulciscenda est ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 880 : « si hunc fructum continentiae tullii, quid pollutum struprum et adulterium manet, nisi quod non meretrix lupanaribus includar, sed passim ubique divolans foeda prostituor » ; p. 881 : « Nimiae sunt vires veneris: nolo quod unquam tanti facinoris imago ante oculos vestrae mentis agatur: nihil muliere mobilius, aegritudinem animique motus nedum mollit, sed nedum extinguit tempus si distulero, forsitan incipient flagitiosa 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 ton 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 châtement. 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 licitam fore vitam ».

¹⁸ Voir *supra*, les citations de la note 15.

¹⁹ Benedetto CROCE, « Lucrezia nella poesia e nella casistica morale », *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Riccardo Riccardi, 1942, vol.1, p. 322. Nous utilisons le pluriel car, avant le célèbre passage de saint Augustin, Tertullien (*Exhortation à la chasteté*, vers 204-212) avait déjà exprimé un certain nombre de réserves issues d'une même veine polémique.

²⁰ Dans une lettre à « maestro Giovanni di ser Buccio da Spoleto » du 1^{er} 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 succès²¹ 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 élégante²² ».

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 France²³. La nouvelle « Sextus Tarquin viole Lucrece et se trouve chassé de Rome, avec ses père et frères, et condamné à un perpétuel exil²⁴ » (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 Salutati²⁵. Si dans la structure narrative, le conteur suit l'historien, en revanche, dans l'échange discursif entre Lucrece 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 concupiscent n'aient 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 mort²⁶.

qu'on les oublie : cf. Coluccio Salutati, *Epistolario*, a cura di Francesco Novati, IV/I, Roma, Tip. Forzani e C., 1905, p. 73.

²¹ Nous renvoyons justement à l'étude d'Enrico Menestò qui s'est intéressé à sa tradition manuscrite et a trouvé une soixantaine d'exemplaires éparés dans diverses bibliothèques européennes. Voir aussi l'analyse de Jerzy Miziolek qui fait un parallèle entre ce succès, celui de l'histoire de Lucrece sur les coffres de mariage et la situation politique à Florence à la fin du Trecento : idem, « "Florentina libertas". La "storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno" sui cassoni del primo Rinascimento », *Prospettiva*, 83-84 (luglio-ottobre 1996), p. 157-176.

²² Cf. Enrico Menestò, *op. cit.*, p. 918 : « egregia perpolitissimaque profecto et venustissima ». C'est nous qui traduisons. Cette idée selon laquelle Lucrece se serait suicidée non pas à cause du viol subi mais de honte pour le plaisir éprouvé connaît un certain succès également en France entre le Moyen-Âge et la Renaissance : cf. Patrizia De Capitani, « 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 francese in onore di Anna Maria Finoli*, Pisa, ETS, p. 11-133.

²³ Sur Matteo Bandello (1484-1561), nous renvoyons à l'ouvrage de Charles Adelin Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture : la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979, ainsi qu'à son étude, en lien direct avec notre sujet, « L'image et la condition de la femme dans les *Nouvelles* de Bandello », *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance : préjugés misogynes et aspirations nouvelles : Castiglione, Piccolomini, Bandello*, études réunies par André Rochon, CIRRI, 8, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1980, p. 169-286.

²⁴ C'est nous qui traduisons d'après l'édition suivante : Matteo Bandello, *Novelle*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, UTET, 1978 [1974], II-21, « Sesto Tarquinio sforza Lucrezia ed è cacciato da Roma col padre e fratelli e condannato a perpetuo essilio », p. 516-530.

²⁵ Ottavio Besomi, « Un cartone umanistico per Bandello (II 21) », *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988 Salerno)*, Roma, Salerno, 1989, tomo II, p. 861-883 ; une annexe y propose les deux textes en regard.

²⁶ Matteo Bandello, *Novelle*, II, 21, p. 527 : « Ma per dir il vero, credete voi che ancora che l'animo mio fosse stimato ai piaceri de l'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 forcées, en sentant cependant les baisers suaves et juteux, en goûtant la douceur des douces étreintes et encouragées par la lasciveté 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 effrénés²⁷ »... L'effet de cette combinaison originale entre cadre livien et citations du texte de *Salutati* est de proposer au lecteur une vision extrêmement ambiguë, où Lucrece 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 – rappelons au passage que le motif du viol était très en vogue dans le genre de la nouvelle à la Renaissance – que de calomnier la matrone romaine dont le suicide exemplaire lui a par ailleurs servi de grille de lecture élogieuse pour célébrer la conduite de Giulia da Gazuolo, une jeune paysanne qui se jeta dans un fleuve après avoir été violée, protagoniste de la célèbre nouvelle éponyme²⁸. Il apparaît néanmoins évident que Bandello, en insistant sur le plaisir éprouvé par Lucrece au moment d'un viol dont le caractère violent relève davantage de la contrainte initiale que de la souffrance physique, a également contribué à la disqualification partielle de ce modèle féminin.

« 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 épicuriens, y reproche à Lucrece d'avoir repoussé les avances d'un beau jeune homme !

Il est regrettable que les critiques qui se sont intéressés à Lucrece n'aient pas jugé nécessaire d'exhumer³⁰ ce texte aujourd'hui oublié mais qui fut l'un des traités les plus célèbres du XV^e 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

l'appetito concupiscibile non si sia in qualche particella diletto ed abbia tanto o quanto al piacer consentito ? [...] Era ben io ritrosa, era io ostinata contra l'adultero e disposta a non gli consentire, ma non potei già tanto attristarmi e tanto dai disonesti abbracciamenti rivocar l'animo, che il fragile e mobil senso alquanto non si diletasse e i mai ubbidienti membri qualche poco di piacere non sentissero, ché io non sono di legno né generata fui di pietra, ma sono donna di carne come l'altre. Quella trista ed ingrata dilettazone, quello qual che si fosse piacere, merita esser con la mia morte castigato ».

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 »).

²⁸ Matteo Bandello, *Novelle/Nouvelles*, I (première partie I-XXVI), édition bilingue, introduction et notes d'Adelin Charles Fiorato, texte italien établi par Delmo Maestri, traductions de Danielle Aron, Adelin Charles Fiorato, Alain et Michelle Godard, Marie-José Leroy, Paris, Les Belles Lettres, 2008, I-8.

²⁹ Sur Lorenzo Valla (1407-1457) : Mariangela Regoliosi (a cura di), *Lorenzo Valla e l'umanesimo toscano : Traversari, Bruni, Marsuppini*. Atti del convegno del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Lorenzo Valla (Prato, 30 novembre 2007), Firenze, Ed. Polistampa, 2010.

³⁰ À l'exception de Benedetto Croce qui y fait une rapide allusion : « Lucrezia nella poesia e nella casistica morale », *op. cit.*, p. 318-326. Sur les raisons de cette indifférence et méconnaissance à l'égard de l'œuvre de Valla, voir la préface de Michel Onfray à Lorenzo Valla, *Sur le plaisir*, traduction du latin de Laure Chauvel, présentation de Michel Onfray, La Versanne, Encre marine, Bibliothèque hédoniste, 2004, III-XIII ; à noter que le traité n'avait jamais été traduit en français auparavant.

³¹ Voir l'introduction de Vincenzo Grillo à l'édition italienne : *Il piacere*. Prima traduzione italiana a cura di Vincenzo Grillo, Napoli, R. Pironti & Figli editori, 1948, p. 117-120.



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 sévère ? 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 obscène ne se répande à ton sujet et que la splendeur d'autrefois par laquelle tu apparaissais sublime et droite ne se change en une fable hideuse³².

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 impassiblement enduré un homme. Maintenant, débauchée et instruite de ce qu'il y a de bienfaisant 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 homme³³.

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 trahît 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'aies 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 comportiez de même³⁴.

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

³² Lorenzo Valla, *Sur le plaisir*, op. cit., p. 106.

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 conjugale³⁵ » ?

Cette reformulation d'une idée déjà présente chez Salutati se prolonge en la reprise du motif augustinien (Lucrece meurtrière d'elle-même), enrichi d'un nouveau regard sur les comportements des deux protagonistes. Celui-ci minimise la faute de Sextus et accroît les torts de Lucrece 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'eau³⁶.

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 épicurien³⁷. 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 Lucrece. En outre, ces mots imprimés sur le papier, en passant à la postérité, ont certainement influencé les représentations ultérieures du viol de Lucrece. Cette manière d'en minimiser les aspects négatifs contribue bien évidemment à la dérision – indissociable d'une critique des modèles classiques³⁸ – et à la désacralisation de ce personnage, tourné en ridicule aussi bien dans les descriptions qui en sont faites que dans ses interventions³⁹.

³⁵ *Ibid.*, p. 107.

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 viol de Rhea Silvia).

³⁷ Michel Onfray dans Lorenzo Valla, *op. cit.*, préface, p. XI : « le discours d'Antonio Beccaldi, quand il est absolument et totalement prêté à Lorenzo Valla fait du philosophe italien l'un des épicuriens de la pire espèce. En fait, ce personnage de dialogue, inspiré par un poète libertin de l'époque, structure avant tout un personnage conceptuel : un parangon des disciples d'Épicure, version courante et triviale. À prêter le propos du stoïcien Leonardo Bruni ou de l'épicurien Antonio Beccaldi à Lorenzo Valla, on mutile le dialogue construit en trois temps sur un principe dialectique à ne pas négliger sous peine d'infidélité majeure à l'auteur ».

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



« OU TU MEURS MESCHANTE OU TU MEURS FURIEUSE »

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 Hérodote* (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 Lucrece,
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.

Or, le célèbre Cavalier Marin⁴³ va importer cette épigramme en Italie en la traduisant à son tour et en la transposant dans le troisième des cinq madrigaux-ekphrasis qui constituent le portrait en vers consacré à l'héroïne romaine dans sa *Galeria*. Écrite lors de son séjour à Paris à la Cour de Marie de Médicis et de Louis XIII avant d'être publiée à Venise en 1619, cette œuvre connaît un succès rapide et une dizaine de rééditions⁴⁴ ; il s'agit de la description versifiée de tableaux et de sculptures, organisée selon le principe architectural à la mode de la galerie, que le poète va ériger comme modèle lyrique. Ce recueil encyclopédique se caractérise par une stricte division entre les œuvres de peinture et de sculpture, classées de manière thématique, hiérarchique et chronologique. La dame romaine figure parmi la première série de portraits de

tromperais-je mon Collatinus" dirais-tu ?" [...] "Mais le mien à coup sûr gardait le caractère sacré du mariage !" [...] "Je ne dis pas cela, mais qu'il était tel que je lui devais fidélité et chasteté !" ».

⁴⁰ Sur Théodore De Bèze (1519-1605), voir par exemple Irena Backus (dir.), *Théodore De Bèze (1519-1605)*. Actes du colloque de Genève (septembre 2005), Genève, Droz, 2007. L'épigramme constitue la première des « Icones » des *Poemata* (1548), recueil de poésies légères, rédigées par le théologien dans sa jeunesse et regrettées par la suite : Theodori Bezae Vezelii, *Poematum*, Editio Secunda, Genève, Excud. H Stephanus, 1569, p. 170 : « Pollutum est corpus : mihi mens vero integra mansit. Et non ex isto corpore casta fugis ? Si fuit ille tibi, / Lucretia, gratus adulter, / Immerito ex merita praemia morte petis. / Sin potius casto vis est allata pudori, / Quis furor est, hostis crimine velle mori ? / Frustra igitur laudem captas, Lucretia. Nanque / Vel furiosa ruis, vel scelerata cadis ».

⁴¹ Sur Henri Estienne (1528-1598), voir Judit Kecskeméti, Bénédicte Boudou, Hélène Cazes, *La France des humanistes, II : Henri Estienne, éditeur et écrivain*, Turnhout, Brepols, 2003.

⁴² Henri Estienne, *Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, tome 1, édition critique par Bénédicte Boudou, Genève, Droz, 2007, p. 362. Après avoir cité saint Augustin, Henri Estienne mentionne l'épigramme de De Bèze, sans en indiquer l'auteur : H. Estienne, *op. cit.*, p. 361 : « Sur lesquels mots un mien ami sçavant personnage, et lequel Dieu a doué de beaucoup de graces, desquelles les fruits se sentent aujourd'hui en divers lieux de la Chrestienté, a fait depuis peu de jours un epigramme du plaisir duquel j'ay bien voulu faire le lecteur participant [...] ». Il faut préciser au passage que les nouvelles de Bandello constituent une des sources de son *Apologie pour Hérodote* : cf. Bénédicte Boudou, *Mars et les Muses dans l'« Apologie pour Hérodote » d'Henri Estienne*, Genève, Droz, 2000, p.59-60.

⁴³ Pour une première approche de Giovan Battista Marino (1569-1625) et de son œuvre, qui exerça une très grande influence aussi bien sur les poètes italiens que français, voir par exemple la synthèse de Claudio Sensi, « La poésie lyrique : état des lieux », *Dix-septième siècle*, 197 (octobre-décembre 1997, 49^{ème} année, n°4), p. 677-713.

⁴⁴ Sur *La Galeria*, voir Silvia Fabrizio-Costa, « La "Gallerie des Femmes Fortes" (1647) du jésuite P. Le Moyne : avatar français d'un modèle littéraire du baroque italien », *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France*, actes du Colloque de Caen (25-26 mars 1994), publiés sous la direction de Mariella Colin, Caen, Presses universitaires de Caen, 1995, p. 69-82.



femmes, intitulée « Belles, chastes et magnanimes⁴⁵ », regroupant des héroïnes issues de la mythologie grecque, de l'histoire antique ou contemporaine.

Dans le premier madrigal, Lucrece 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 honneur 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 tous⁴⁶.

Cependant, derrière cette interprétation « classique » du stéréotype ressurgit 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 Lucrece est transpercé, comme le sera bientôt son cœur. Ainsi, pour dire le viol de Lucrece, 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 vers⁴⁷.

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 Lucrece, source d'inspiration pour les vers de Marino.

⁴⁶ Giovan Battista Marino, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Trento, la Finestra, 2005, p. 309 : « [10.] LVCRETIA. : Volsi, quando trafitto / Di si brutta ferita / Da Tarquinio crudele e traditore / Vidi il mio bello ed innocente honore, / Trafiggendomi ancor con mano ardit / Il casto seno inuito, / In me stessa punir l'altrui delitto. / Così, mercè d'un colpo, io vendicai, / Mentre insieme priuai / Il Tiranno di regno, e me di vita, / Con la propria onestate / La commun libertate ». C'est nous qui traduisons.

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 dotte 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 pugnol nel petto uscii di vita. / Ma fu la morte mia poco gradita, / perché di me pria ne godè Tarquino. Epitaffio XCI : Per non soffrir più a lungo il disonore / con un fiero pugnol mi punsi 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 fiche 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 mourir⁴⁸.

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'accroître 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 prétends.
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 aspiras à d'immortels honneurs :
car c'est ou scélérate ou forcenée que tu meurs⁵².

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 Lucrece est résumé et concentré ici dans la formule antithétique « à des louanges de chasteté, / d'une juste morte injustement tu prétends ». De la même manière, on observe que les trois derniers vers se referment progressivement autour de Lucrece : la répétition (« en vain, donc, en vain ») agit comme une sorte de refrain de l'inexorable, tandis que le deuxième paradoxe (« en mourant, tu aspiras à d'immortels honneurs ») rend son entreprise ridicule ; enfin, le rythme binaire du dernier vers l'emprisonne

⁴⁸ Giambattista Marino, *op. cit.*, p. 309 : « [10A.] LA MEDESIMA. Vinsemi sforzo regio, / Ma di me vincitrice, ancorché vinta, / Feci col sangue estinta / L'honestà viè 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. 411 : « et concernant Lucrece, 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, / Lucrece : 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.]

⁵¹ Le rapport d'intertextualité est analysé en détail par Ottavio Besomi, « Un mito rovesciato, Lucrezia... », *op. cit.*, p. 377-378.

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 follia, col morire / Portar la pena del'altrui fallire ? / Inuano dunque inuano / Morendo aspiri ad immortali honori, / Ch'o scelerata, o forsennata mori ».



définitivement dans sa culpabilité, aboutissant, comme dans le madrigal précédent, à un encerclement voire à un étourdissement, de Lucrece. 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 : Lucrece 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 Lucrece par une apostrophe où pointe la critique « misogynne » 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'Adone*⁵⁵ (1623), emblème s'il en est de la culture

⁵³ Giambattista Marino, *op. cit.*, p. 310 : « [10C.] ALLA MEDESIMA. Donna, a torto ti diè l'etate antica / Titolo di pudica; / ché se quel sen piagasti, / Che fu d'osceno amor sozzo ricetta, / Non già però lasciasti / Di goderne illegitimo diletto. / Se voleui lodata esser da noi, / Doveui prima ucciderti, e non poi ! »

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'uessi 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 composent 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 dames⁵⁶ ». 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

di Giovanni Pozzi, con dieci disegni di Nicolas Poussin, nuova edizione ampliata, Milano, Adelphi, 1988 ; le passage concernant Lucrèce (XI, 53-54) se trouve dans le tome 1, p. 606.

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'ala forza altrui poco contrasta, / e so che col pugnol non s'apre il petto, / che gustar pria non voglia il mio diletto. / No no, non già per ira il sen si fiede / 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 dolor, perché s'avede / pur troppo tardi del suo sciocco inganno, / che n'ha passata per follia d'onore / senza tanto piacer l'età migliore ». C'est nous qui traduisons.



d'intertextualité avec les œuvres de ses prédécesseurs humanistes, Salutati et Valla. Il revisite le stéréotype de Lucrece 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 lyrique⁵⁸ ». Quant à son indécision (patente dans le fait de dépeindre le plaisir de Lucrece 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 Lucrece.

D'ailleurs, il a probablement constitué une source d'inspiration pour le récit de Francesco Pona⁶⁰, exemple le plus emblématique d'une utilisation « détournée⁶¹ » 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 Lucrece elle-même – est décrite comme une véritable scène d'amour. Une telle audace est rendue possible grâce à la distanciation de la trame livienne puisque l'auteur fait précéder le viol d'un épisode préliminaire où il recourt à la ruse théâtrale du malentendu ; Lucrece, 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 retourne, et comme mon esprit se trouvait avec vous, j'enroulai mon bras, en une habituelle 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 [...]

⁵⁸ Claudio Sensi, *op. cit.*, p. 697-698.

⁵⁹ Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 324.

⁶⁰ Sur Francesco Pona (1606-1661), voir Stefania Buccini, « Francesco Pona : due inediti », *Studi Secenteschi*, 44, Firenze, Olschki, 2003, p. 265-279.

⁶¹ Cf. Silvia Fabrizio-Costa, « Édification et érotisme : Marie-Madeleine dans la Galeria de F. Pona », in AAVV, *Au pays d'Eros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, CIRRI, n°14, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 173-203.

⁶² Francesco Pona, *La Galeria delle Donne celebri del Signor Cavalier Francesco Pona*, in Roma per il Corbelletti, ad istanza de Filippo de' Rossi, 1635, Partimento Secondo, Pittura Prima, p. 103-104 : « E pensando e ripensando, con gelosa tema, a voi Collatino, cui nel mezo di un'oste bellicosa avean portato gl'interessi politici, quasi fossi nel seno vostro con la mente riposando, mi lasciai prender dal sonno. Quando, ecco indi a cert'ora



La suite du récit renoue avec la tradition en proposant une véritable scène de violence sexuelle : le réveil de Lucrece, 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 Lucrece, 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 Lucrece 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 XVII^e siècle⁶³ : Lucrece 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 subjugué tous les grands peintres européens qui peignent, à un moment de leur carrière, un *Suicide* ou un *Viol de Lucrece*, caractérisés le plus souvent par une interprétation « érotisante ». En effet, si l'histoire des représentations iconographiques de Lucrece est jalonnée de moments où prédomine une lecture politique de la légende, notamment dans l'humanisme toscan⁶⁶ ou le XVIII^e 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 Lucrece et Sextus où la violence sexuelle à suivre est notamment suggérée par la menace du poignard brandi par le jeune homme⁶⁸; on le retrouve également dans les toiles mettant en scène le suicide où une Lucrece, nue, s'enfonce

semisvegliata, o sento o parmi sentire persona che mi accarrezzi. Il sonno provocato dallo esercizio maggior del solito nel comando della famiglia per lo accoglimento di Sesto impiegata, si era oltre il consueto tenacemente impossessato di me : onde né desta né addormentata, mi volgo ; e sì come era con voi con l'animo, gettai un braccio col vezzo solito maritale intorno il collo della persona che mi toccava, e dissi "o Collatino mia vita". A me parve tra tanto di toccar' il cielo col dito, mentre il sonno replicandomi le forze de' suoi papaveri sopra gli occhi, maggiormente mi occupava, legando i sensi ma lasciando la imaginativa vagare con una fruizione mirabile di casta felicità, mentre uno spesso spesso scoccar di baci m'invogliava d'altro nettare. Onde apro le luci, e agevolmente m'accorgo esser accompagnata, e voi pur lontano [...] ». C'est nous qui traduisons.

⁶³ La tradition iconographique du thème, qui s'étend sur une grande variété de supports correspondant elle-même à des usages très divers, est presque aussi vieille et prolixe que sa tradition littéraire. Pour une première approche, cf. Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 121-128 et Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in italian baroque art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, chapitre 4 « Lucretia and Cleopatra », p. 210-277.

⁶⁴ Jerzy Miziolek, *op. cit.*

⁶⁵ Sara F. Matthews Grieco, *op. cit.*, p. 121-128.

⁶⁶ Comme par exemple dans les réalisations de Filippino Lippi, *Histoire de Lucrece*, autour de 1480, panneaux de coffre, 41 x 126 cm, Florence, Palais Pitti et Sandro Botticelli, *Histoire de Lucrece*, vers 1500, détrempe sur bois, 83,5 x 180 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

⁶⁷ Sur la lecture politique de l'épisode, voir Jerzy Miziolek, *op. cit.*, p. 157-176 et Frédérique Villemur, « Le suicide de Lucrece ou la République à l'épreuve de la chasteté dans les arts des XV^e-XVIII^e siècles », *Les femmes et l'écriture de l'histoire (1400-1800)*, sous la direction de Sylvie Steinberg et Jean-Claude Arnould, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 381-404.

⁶⁸ Par exemple : Jules Romain, *Tarquin et Lucrece*, 1536, fresque, Mantoue, palais ducal, voûte du « Camerino dei Falconi » ; Titien, *Tarquin et Lucrece*, entre 1568 et 1571, huile sur toile, 189 x 145 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum ; Le Tintoret, *Tarquin et Lucrece*, entre 1578 et 1580, huile sur toile, 175 x 152 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.



une lame dans la poitrine – une allusion claire au viol subi – et dont l'expression de jouissance évoque un plaisir de nature extatique⁶⁹.

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 XVI^e 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 XVII^e siècle, *Sesto Tarquinio violenta Lucrezia*, 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 baroque art*, op. cit., p. 224.

⁷⁰ Francesco Salviati (1510-1563), *Lucrezia e Tarquinio*, plume et encre brune, lavis brun avec rehauts de blanc sur pierre noire, carton pour une tapisserie. Sur Salviati, nous renvoyons à l'ouvrage de Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna et Michel Hochmann (dir.), *Francesco Salviati et la bella maniera*. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), Rome, École française de Rome, 2001 ; voir en particulier la contribution de Catherine Monbeig Goguel, « Francesco Salviati et la Bella Maniera. Quelques points à revoir. Interprétation, chronologie, attributions », p. 15-68 et celle d'Alessandro Nova, « Erotismo e spiritualità nella pittura romana del Cinquecento », p. 149-169. En ce qui concerne le dessin, voir Catherine Monbeig Goguel, *Dessins italiens du Musée du Louvre. Vasari et son temps (Inventaire général des dessins italiens du Louvre I)*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1972, p. 120-121 et, surtout, l'analyse de Régis Michel, « Un art du viol », *Mouvements*, n°20, mars-avril, 2002, p. 92-94.

⁷¹ Régis Michel, op. cit., p. 94.

⁷² Giovanni Bilivert (1576-1644), *Sesto Tarquinio violenta Lucrezia*, Rome, Accademia di S. Luca. Voir Corrado Ricci, « Il Cagnacci e "Lucrezia Romana" », *Annuario della Reale Accademia di San Luca*, 1913-1914, vol. III, Roma, Tipografia Editrice Romana, 1915, p. 109-131, qui réfute l'attribution à Cagnacci et expose les raisons pour lesquelles il s'agit d'après lui d'un tableau de Giovanni Bilivert.

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 spectateur, 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 Lucrece 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 Lucrece, 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

- AUGUSTIN, *La Cité de Dieu, Œuvres*, II, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000 ; livres I-III traduits, présentés, annotés par Lucien Jerphagon.
- BANDEL Matteo, *Novelle / Nouvelles*, I (première partie I-XXVI), édition bilingue, introduction et notes d'Adelin Charles Fiorato, texte italien établi par Delmo Maestri, traductions de Danielle Aron, Adelin Charles Fiorato, Alain et Michelle Godard, Marie-José Leroy, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- BANDEL Matteo, *Novelle*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, UTET, 1978 [1974].
- BANDEL Matteo, *Rime*, a cura di Massimo Danzi, Modena, Panini, 1989,
- DE BÈZE Théodore, *Poematum*, Editio Secunda, Genève, Excud. H Stephanus, 1569.
- ESTIENNE Henri, *Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, édition critique par Bénédicte Boudou, Genève, Droz, 2007, tome 1.
- LORENANO Giovan Francesco e MICHIELE Pietro, *Il cimiterio. Epitafi giocosi, Aggiuntovi la Quarta Centuria*, in Venezia, appresso il Guerigli, 1654.
- MARINO Giovan Battista, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Trento, la Finestra, 2005.
- MARINO Giovan Battista, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, con dieci disegni di Nicolas Poussin, nuova edizione ampliata, Milano, Adelphi, 1988, tome 1.
- PÉTRARQUE, *Canzoniere. Le Chansonnier*, traduction de Pierre Blanc, Paris, Bordas, 1988.
- 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].
- SALUTATI Coluccio, *Declamatio Lucretiae*, in Enea Silvio PICCOLOMINI, *Epistolae familiares*, Milano, U. Scinzenzeler, 1496.
- SALUTATI Coluccio, *Epistolario*, a cura di Francesco Novati, IV/I, Roma, Tip. Forzani e C., 1905.
- TERTULLIEN, *Exhortation à la chasteté*, introduction, texte critique et commentaire par Claudio Moreschini, traduction de Jean-Claude Fredouille, Paris, Les éditions du Cerf, 1985.
- TITE-LIVE, *Histoire Romaine*, Tome I, Livre I, texte établi par J. Bayet et traduit par G. Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1985 [1940].
- VALLA Lorenzo, *Il piacere*, prima traduzione italiana a cura di Vincenzo Grillo, Napoli, R. Pironti & Figli editori, 1948.
- VALLA Lorenzo, *Sur le plaisir*, traduction du latin de Laure Chauvel, présentation de Michel Onfray, La Versanne, Encre marine, 2004.

Œuvres iconographiques

- BILIVERT Giovanni, *Sesto Tarquinio violenta Lucrezia*, Roma, Accademia di S. Luca.



- BOTTICELLI Sandro, *Histoire de Lucrece*, vers 1500, détrempe sur bois, 83,5 x 180 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.
- CAGNACCI Guido, *La mort de Lucrece*, vers 1660-1663, huile sur toile, 87 x 66 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.
- LE TINTORET (Jacopo Robusti), *Tarquin et Lucrece*, entre 1578 et 1580, huile sur toile, 175 x 152 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.
- LIPPI Filippino, *Histoire de Lucrece*, autour de 1480, panneaux de coffre, 41 x 126 cm, Florence, Palais Pitti.
- RENI Guido, *Le suicide de Lucrece*, vers 1640-1642, huile sur toile, 91 x 73 cm, Rome, Galleria Capitolina.
- ROMAIN Jules, *Tarquin et Lucrece*, 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 Lucrece*, entre 1568 et 1571, huile sur toile, 189 x 145 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum

Textes critiques

- ASSOCIAZIONE CULTURALE BUGGIANO CASTELLO (dir.), *Colluccio Salutati cancelliere e letterato*. Atti del convegno del 27 maggio 2006, Buggiano, Comune di Buggiano, 2007.
- BACKUS Irena (dir.), *Théodore De Bèze (1519-1605)*. Actes du colloque de Genève (septembre 2005), Genève, Droz, 2007.
- BESOMI Ottavio, « Un mito rovesciato, Lucrezia : un "racconto secondo" della 'Secchia rapita' », *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini, Guido Pedrojetta, Padova, Antenore, 1988.
- BESOMI Ottavio, « Un cartone umanistico per Bandello (II 21) », *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988 Salerno), Roma, Salerno, 1989, Tomo II.
- 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.
- BOUDOU Bénédicte, *Mars et les Muses dans l'« Apologie pour Hérodote » d'Henri Estienne*, Genève, Droz, 2000.
- BUCCHINI Stefania, « Francesco Pona : due inediti », *Studi Secenteschi*, 44, Firenze, Olschki, 2003, p. 265-279.
- CORBIN Alain (dir.), *Violences sexuelles*, Paris, Imago, 1989.
- CROCE Benedetto, « Lucrezia nella poesia e nella casistica morale », *Aneddoti di varia letteratura*, vol.1, Napoli, Riccardo Riccardi, 1942, p. 318-326.
- 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.
- DONALDSON Ian, *The rapes of Lucretia. A myth and its transformations*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- FABRIZIO-COSTA Silvia, « Édification et érotisme : Marie-Madeleine dans la Galeria de F. Pona », *AAVV, Au pays d'Eros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, CIRRI, 14, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1987, p. 173-203.



- FABRIZIO-COSTA Silvia, « La "Gallerie des Femmes Fortes" (1647) du jésuite P. Le Moyne : avatar français d'un modèle littéraire du baroque italien », *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France*, actes du Colloque de Caen (25-26 mars 1994), publiés sous la direction de Mariella Colin, Caen, Presses universitaires de Caen, 1995, p. 69-82.
- FALOMIR Miguel, *Tintoretto*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.
- FIORATO Charles Adelin, *Bandello entre l'histoire et l'écriture : la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979.
- FIORATO Charles Adelin, « L'image et la condition de la femme dans les Nouvelles de Bandello », *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance : préjugés misogynes et aspirations nouvelles : Castiglione, Piccolomini, Bandello*, études réunies par André Rochon, CIRRI, 8, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1980, p. 169-286.
- FONTANAROSA Salvatore, « La fortuna di Lucrezia. Ricezione e attualizzazione di un modello di virtù muliebre. I : Tra Medioevo e Rinascimento ; II : Iconografia e produzione letteraria : ricerche, riflessioni, da Livio a Giraudoux », *Aufidus*, XII (1999), p. 38-39, p. 93-121.
- GARRARD Mary D., *Artemisia Gentileschi, the image of the female hero in Italian baroque art*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- GAUDILLAT CAUTELA Stéphanie, « Questions de mot. Le "viol" au XVI^e siècle, un crime contre les femmes? », *Clio. Histoire, Femmes et Société*, 24 : *Variations*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006.
- JOHNER Anita, *La violence chez Tite-Live. Mythographie et historiographie*, Strasbourg, AECR, 1996,
- KECSKEMÉTI Judit, BOUDOU Bénédicte, CAZES Hélène, *La France des humanistes, II : Henri Estienne, éditeur et écrivain*, Turnhout, Brepols, 2003.
- MATTHEWS GRIECO Sara F., *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.
- MENESTÒ Enrico, « La "Declamatio Lucretiae" del Salutati: manoscritti e fonti. », *Studi medievali*, serie terza, anno XX- Fasc. II, 1979, p. 917-924.
- MICHEL Régis, « Un art du viol », *Mouvements*, n°20, mars-avril, 2002, p. 92-94.
- MIZIOLEK Jerzy, « "Florentina libertas". La "storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno" sui cassoni del primo Rinascimento », *Prospettiva*, 83-84, luglio-ottobre 1996, p. 157-176.
- MONBEIG GOGUEL Catherine, COSTAMAGNA Philippe et HOCHMANN Michel (dir.), *Francesco Salviati et la bella maniera*. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), Rome, École française de Rome, 2001.
- MONBEIG GOGUEL Catherine, *Dessins italiens du Musée du Louvre. Vasari et son temps (Inventaire général des dessins italiens du Louvre I)*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1972.
- REGOLIOSI Mariangela (a cura di), *Lorenzo Valla e l'umanesimo toscano : Traversari, Bruni, Marsuppini*. Atti del convegno del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Lorenzo Valla (Prato, 30 novembre 2007), Firenze, Ed. Polistampa, 2010.
- RICCI Corrado, « Il Cagnacci e Lucrezia Romana », *Annuario della Reale Accademia di San Luca*, 1913-1914, vol. III, Roma, Tipografia Editrice Romana, 1915, p. 109-131.
- SENSI Claudio, « La poésie lyrique : état des lieux », *Dix-septième siècle*, 197 (octobre-décembre 1997, 49^eme année, n°4), p. 677-713.
- ROUSSELLE Aline, « La politique des corps. Entre procréation et continence à Rome », *Histoire des femmes en Occident. I.L'Antiquité*, sous la direction de Pauline Schmitt Pantel, Paris, Perrin, 2002, p. 385-438.



THOMAS Yan « La division des sexes en droit romain », *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, sous la direction de Pauline Schmitt Pantel, Paris, Perrin, 2002, p. 131-200.

VIGARELLO Georges, *Histoire du viol XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1998.

VILLEMUR Frédérique, « Le suicide de Lucrece ou la République à l'épreuve de la chasteté dans les arts des XV^e-XVIII^e siècles », *Les femmes et l'écriture de l'histoire (1400-1800)*, sous la direction de Sylvie Steinberg et Jean-Claude Arnould, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 381-404.