Lucrèce ou la femme violée

Une image floue à la naissance de la modernité

Nadège Fadili Leclercq

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1039>

DOI : 10.4000/doublejeu.1039

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 69-80

ISBN : 978-2-84133-397-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Nadège Fadili Leclercq, « Lucrèce ou la femme violée », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1039> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1039>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LUCRÈCE OU LA FEMME VIOLÉE

UNE IMAGE FLOUE À LA NAISSANCE DE LA MODERNITÉ

Si le titre de notre article recourt au mot *image* dans le sens de « représentation mentale », nous allons également évoquer quelques images matérielles, ou « représentations visuelles », qui ont contribué – en influençant les auteurs de théâtre du XVII^e siècle – à façonner les mentalités du public au sujet des femmes victimes de viol, à travers le personnage de Lucrèce, devenu une modalité pour exprimer l'indicible.

Au préalable, quelques mots suffiront pour rappeler l'histoire légendaire de la célèbre matrone romaine : vers 509 avant Jésus-Christ, celle-ci est violée par Sextus, fils du roi Tarquin le Superbe, tandis que son époux, Collatin, combat au siège d'Ardée. Après avoir tout raconté et fait promettre à ses père et mari 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-léendaire, transmis par la tradition et dont les lignes fondamentales ont été fixées par Tite-Live, a permis à Lucrèce de devenir l'une des figures féminines les plus célèbres de la culture occidentale, à l'instar d'une Cléopâtre ou d'une Judith. 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 l'âge baroque où son succès est à son apogée.

De manière générale, jusqu'à la Renaissance, le suicide de Lucrèce est majoritairement perçu comme un geste héroïque, suivant l'empreinte que Tite-Live (*Ab Urbe condita libri*, I, 56-59) lui a conférée. Pourtant, l'histoire du personnage se révèle être celle d'un stéréotype polysémique

qui s'est enrichi de ses nombreuses réécritures tout en subissant, malgré sa longévité exceptionnelle, des moments de sérieuse remise en cause marqués par le retour de la polémique lancée par saint Augustin. En effet, dans le *De civitate dei* (I, XIX), le penseur chrétien conteste ce modèle païen en soutenant que Lucrèce n'aurait pas dû se suicider puisque son âme était innocente et va jusqu'à émettre l'hypothèse qu'elle s'est donnée la mort afin d'expier le plaisir peut-être éprouvé au moment du viol. Ainsi non seulement l'image de Lucrèce tend à changer de sens en fonction des époques et des observateurs, mais le portrait haut en couleur esquissé par Tite-Live s'est affadi au cours des siècles au contact de la version en noir et blanc redessinée par ce Père de l'Église.

Plus précisément, on constate qu'à partir de la moitié du XVI^e siècle et au cours du XVII^e, 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 à son éventuel plaisir, ainsi que par des récits utilisant cette histoire comme un prétexte pour véhiculer de l'érotisme à une période historique où son expression est rendue extrêmement difficile, en France et encore davantage en Italie. 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, de la Contre-Réforme, où l'on assiste à un début de prise en considération de la violence physique et psychologique subie par les victimes de viol, entravé néanmoins par la persistance, voire l'exaspération, des soupçons à leur encontre¹.

C'est dans la peinture où Lucrèce subjugue alors les artistes européens que cette évolution est le plus immédiatement perceptible. Titien et Tintoret d'abord, puis bientôt Rubens, Rembrandt, Vouet ou encore Vignon : tous peignent, à un moment donné, un *Suicide* ou un *Viol de Lucrèce*. Il faut dire que l'histoire de la Romaine, structurée autour de ces deux épisodes dramatiques, a de quoi séduire les spectateurs avides d'émotions fortes. Pourtant, s'il est naturel de penser que les résultats sont fort différents selon que l'artiste se focalise sur l'une ou l'autre de ces deux actions

1. Voir Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil (L'Univers historique), 1998 et, dans le prolongement de cet ouvrage fondateur, citons également 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 : Stéphanie Gaudillat Cautela, « Questions de mot. Le "viol" au XVI^e siècle, un crime contre les femmes ? », *Clio, histoire, femmes et sociétés*, n° 24, 2006, *Variations*, L. Capdevila (dir.), p. 59-74.

symbolisant le personnage, on observe au contraire qu'ils convergent dans leur interprétation érotisante. Car si l'histoire des représentations iconographiques de Lucrèce est jalonnée de moments où prédomine une lecture politique de la légende, notamment dans le Quattrocento toscan ou le XVIII^e siècle français², l'apogée de son succès coïncide en effet 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 représentant la scène où Sextus surprend Lucrèce : la violence sexuelle à suivre est notamment suggérée par la menace du poignard brandi par le jeune homme. On le retrouve également dans les toiles mettant en scène le suicide où la belle femme, nue le plus souvent, s'enfonce un poignard dans la poitrine – une allusion claire au viol subi – et dont l'expression de jouissance évoque un plaisir de nature extatique. À noter enfin que 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 à une scène de séduction entre adultes consentants, *a fortiori* si la porte ouverte de la chambre où la scène se déroule laisse penser que la victime était à demi consentante³...

À cette époque, c'est-à-dire au cours de l'arc temporel allant du milieu du XVI^e siècle à celui du XVII^e, Lucrèce inspire non seulement au jeune Shakespeare un long poème narratif⁴, mais elle est également l'héroïne de quatre tragédies françaises et de trois autres pièces en Italie. Or, il nous a semblé intéressant de questionner les liens entre texte et image à partir de l'hypothèse selon laquelle les auteurs de théâtre, lorsqu'ils mettent en scène Lucrèce, ont nécessairement en mémoire, de manière consciente ou non, ces représentations iconographiques pour le moins ambiguës. En fait, il sera moins question de la mise en scène d'images que de la manière dont l'ambiguïté des images peintes se retrouve dans le théâtre contemporain, fût-il l'œuvre de dramaturges dilettantes : notre postulat sera en effet testé auprès de deux pièces italiennes méconnues : *Lucrezia* de Giovanni Battista

-
2. Voir par exemple Frédérique Villemur, « Le suicide de Lucrèce, ou la République à l'épreuve de la chasteté dans les arts des XV^e-XVIII^e siècles », in *Les femmes et l'écriture de l'histoire (1400-1800)* (Actes du colloque de Rouen, du 19 au 21 mai 2005), S. Steinberg, J.-C. Arnould (dir.), Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 381-404.
 3. Voir les tableaux de Giovanni Bilivert (*Sextus Tarquin viole Lucrèce*, Rome, Accademia di San Luca) et Luca Giordano (*Sextus Tarquin viole Lucrèce*, Naples, Museo di Capodimonte), ou encore, pour la métaphore de la porte entrouverte, le dessin de Francesco Salviati (*Lucrèce et Tarquin*, Paris, musée du Louvre), objet d'une analyse pertinente de la part de Régis Michel, « Un art du viol », *Mouvements*, n° 20, mars-avril 2002, p. 92-94.
 4. William Shakespeare, *The Rape of Lucrece*, 1594.

Mamiano (1625) et *Lucrezia* de Giovanni Delfino (1661), qui ne furent vraisemblablement pas représentées hormis dans le cadre circonscrit de « lectures » académiques.

Giovanni Battista Mamiano (1581-1627) est un mariniste mineur, quasiment inconnu de la critique italianiste. Il a vécu à Casteldurante, petite ville de l'Italie centrale, rebaptisée Urbania en 1635, où Francesco Maria II della Rovere, le dernier duc d'Urbin, avait fait transférer sa Cour. Comme son père et ses frères, Giovanni Battista a été à son service et, en parallèle de son activité diplomatique et gestionnaire (il fut aussi commendataire de l'abbaye de Casteldurante), il s'est adonné à la littérature. Trois de ses ouvrages sont parvenus jusqu'à nous : un recueil de poésies (édité pour la première fois en 1620), une œuvre hagiographique sur sainte Claire (1628) et la tragédie *Lucrezia* dont la réédition, en 1626, est précédée d'un discours apologétique dans lequel l'auteur apporte (par l'intermédiaire d'un ami, un certain Costantini), une contribution indirecte au débat – intense dans l'Italie de l'époque – sur la nature et les finalités du genre tragique. On constate avec intérêt que c'est précisément à mi-parcours d'une œuvre qui semble emprunter la voie d'un moralisme croissant qu'il s'est intéressé à Lucrèce : c'est après avoir composé des poésies, parfois bien licencieuses, à la louange des actrices comiques et avant de célébrer les qualités morales d'une sainte qu'il a souhaité animer un personnage féminin capable de susciter l'émulation autant que de séduire.

Présente seulement dans cinq des trente-cinq scènes de cette longue pièce, Lucrèce manifeste ses qualités légendaires à travers des attitudes et des discours fortement stéréotypés dans lesquels elle s'évertue à condamner les parures féminines ou à revendiquer une absolue fidélité à son époux. Le moment de son viol est occulté, mais la rapide restitution que le personnage en donne, avant de se donner la mort, insiste sur ses sentiments de honte et d'indignation, en parfaite fidélité avec la tradition codifiée par Tite-Live ; signalons encore que les descriptions divinisantes que donnent d'elle son mari et Sextus ne sont guère plus originales⁵. Pourtant, Mamiano prend des libertés vis-à-vis de l'intrigue : celle-ci est rendue complexe, grâce notamment à la série de stratagèmes mis en place par Sextus pour parvenir à ses fins. L'un d'eux consiste à feindre qu'il est mort pour éloigner la vigilance du père de Collatin et émouvoir Lucrèce, en proie à une grande tristesse lorsqu'elle apprend sa disparition : Mamiano préfère donc passer sous silence la tyrannie du roi et de sa progéniture – et, ce faisant, reléguer au second plan la dimension politique de l'histoire – pour jouer avec la tradition en inventant une légère tendresse de la matrone envers son futur

5. Voir Giovanni Battista Mamiano, Andrea Costantini, *Lucrezia*, Venise, Pinelli, 1626, I-1, p. 37-38 ou I-2, p. 43-44.

agresseur. Plus qu'une accusation malicieuse vis-à-vis de la victime, il s'agit surtout d'exploiter le motif de sa naïveté devenu ici un expédient théâtral pour accroître la dramatisation et donc l'horreur d'un spectateur conscient que Lucrèce est en passe de tomber dans le piège tendu par Sextus. En effet, dans la scène suivante, on la verra se réjouir en apprenant qu'il n'est pas mort et devancer son désir de rester dormir chez elle en l'absence de son beau-père parti à la recherche de Collatin.

En réalité, les traits de Lucrèce sont légèrement estompés par la présence envoûtante d'un autre personnage féminin, qui, en dépit d'une apparition unique, aimante le regard du spectateur. Il s'agit de la Lasciveté, personnage protatique venu réciter le prologue, qui, sous les traits d'une tentatrice à laquelle nul ne peut résister, personnifie le vice. Cette figure féminine tire précisément son épaisseur du fait que son unique monologue correspond à un moment essentiel, le prologue, indiqué dans le discours apologétique comme le lieu fournissant la clé d'interprétation de la pièce. Elle commence par se présenter en énumérant ses attributs – chevelure, regard, poitrine – qui sont aussi les armes qu'elle utilise pour atteindre ses objectifs, à savoir renverser les régimes politiques; elle compte notamment parmi ses réalisations le fait d'avoir provoqué la guerre de Troie par l'intermédiaire d'Hélène et souhaite désormais utiliser Lucrèce pour séduire Sextus afin d'anéantir la monarchie romaine. On en déduit qu'en traitant ce sujet tiré de l'Antiquité romaine, Mamiano entend moins exalter la chasteté de Lucrèce ou le courage de Brutus que de mettre en garde ses spectateurs/lecteurs contre les dommages provoqués par une sensualité autrefois fort appréciée et, apparemment, désormais exécrée⁶. On constate également avec intérêt que, dans cette tragédie, le comble du mal n'est pas incarné par le violeur, mais par la Lasciveté, le personnage féminin mis en exergue que l'on peut considérer à juste titre comme une sorte de pendant négatif de la vertueuse Lucrèce.

Comme l'indique la personnification lui conférant une autonomie d'action et de parole, la Lasciveté apparaît complètement dissociée des femmes qu'elle utilise et qui ne sont présentées que comme un simple réceptacle: ni Hélène ni Lucrèce ne semblent donc responsables des préjudices causés par leur intermédiaire. Pourtant, une indéniable ambiguïté persiste dans le fait même de représenter ce vice sous l'aspect d'une femme provocatrice, qui peut bien évidemment être associée à ces femmes «réelles» dans l'esprit du spectateur/lecteur. Ainsi, chez Mamiano, l'image «positive» de Lucrèce est en partie altérée par l'image «négative» de la Lasciveté; le contraste entre les deux femmes n'est pas si net et l'était sans doute encore moins pour le public italien du XVII^e siècle habitué aux descriptions

6. Voir le préambule à la seconde édition de ses poésies: Giovanni Battista Mamiano, *Rime*, Milan, Nava, 1620, p. 9.

sensuelles de la matrone romaine (célèbre pour sa beauté aussi bien que pour sa chasteté) et qui avait pu contempler à Venise, à Rome ou à Naples des tableaux mettant précisément en valeur ses grâces physiques. Dans la pièce de Mamiano, les contours des deux personnages féminins tendent à se superposer... tout comme la sensualité dégagée par les Lucrèce du Titien rappelait celle de ses Vénus et de ses Danaé.

Par ailleurs, bien que conçue comme une mise en garde, la description que Mamiano livre de la Lasciveté propose au spectateur un érotisme à peine dissimulé, similaire à celui dont étaient empreintes certaines poésies composées dans sa jeunesse :

Ma bouche, semblable à une rose
pour qui la regarde,
confond souvent
en un seul moment
mots, rires et baisers [...]
Mes mamelles sont exposées timidement
pour inciter, par la douceur
de leur lait ondoyant,
les amants gourmands à la table d'Amour. [...]
Et pour finir, voyez mes minauderies, mes gestes,
mes soupirs interrompus et les larmes
versées par mes yeux, mais pas par mon cœur⁷.

On peut donc à nouveau tracer un parallèle entre ce portrait et les tableaux contemporains ayant pour sujet le viol de Lucrèce qui, tout en condamnant la violence utilisée par Sextus, ne laissent de véhiculer une certaine sensualité. Il est ainsi légitime de penser que, derrière la visée edificatrice affichée par Mamiano, se cache en réalité un moyen détourné pour insuffler de l'érotisme à son texte, un habile artifice également mis en œuvre et poussé à son paroxysme quelques années plus tard par un autre écrivain, Francesco Pona, dans sa *Galleria delle donne celebri*⁸.

L'auteur de la seconde pièce prise ici comme exemple, Giovanni Delfino (1617-1699), est légèrement plus connu notamment parce que

7. Giovanni Battista Mamiano, *Lucrezia*, prologue, p. 31 : « la bocca che di rose / all'altrui vista appare / che sovente confonde / in un solo momento / parole, risi e baci. [...] / il far mostra ritrosa / delle candide mamme, / per incitar col dolce / di quel latte ondeggiante, / alle mense d'Amor gli amanti ingordi [...] / e per finirla al fine ; i vezzi, i cenni, / i sospir tronchi e le cadenti stille, / cui gli occhi versan sì ma non il core ». Le passage cité, ainsi que les suivants ont été traduits par nos soins.

8. Voir Silvia Fabrizio-Costa, « Édification et érotisme : Marie-Madeleine dans la *Galeria* de Francesco Pona », in *Au pays d'Éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, D. Fratani, P. Larivaille, S. Fabrizio-Costa (dir.), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle (CIRRI ; 14), 1988, p. 173-203. Il est question de Lucrèce aux pages 181 et 182.

son œuvre plus classicisante que baroque n'a pas souffert de l'hostilité qui visait la plupart des lettrés du Seicento jusqu'à une période récente. Issu d'une illustre famille patricienne de Venise, il a d'abord mené un parcours politique brillant avant d'entamer une prestigieuse carrière ecclésiastique : nommé évêque en 1656, il devient patriarche d'Aquilée dès 1657, puis cardinal en 1667 et a même failli devenir pape à plusieurs reprises. Cet homme nous a également laissé une œuvre littéraire conséquente : un recueil de poésies, quatre pièces de théâtre, ainsi qu'une dizaine de dialogues philosophico-scientifiques en vers et en prose écrits tandis qu'il fréquentait les cercles scientifiques galiléens et les académiciens de la « *Crusca* ». Ces ouvrages ont tous été publiés à titre posthume, car leur auteur jugeait leur publication incompatible avec ses prérogatives ecclésiastiques ; cependant, il était loin d'être totalement opposé à leur diffusion et consentait volontiers à l'envoi de copies manuscrites soignées pourvu que les requêtes émanent d'amis ou de lecteurs de prestige (allant de Léopold I^{er} de Habsbourg à Corneille⁹).

Tout comme chez Mamiano, l'intérêt pour Lucrèce naît au cours de la seconde phase de sa production, après la composition des poésies de thématique amoureuse et d'une *favola pastorale* dérivée de l'*Orlando furioso*, *Medoro* ; précisons à ce propos que dès qu'il occupa d'importantes fonctions ecclésiastiques, les premières furent jetées au feu et la seconde complètement réécrite à cause de ses nombreux passages licencieux. Deux épitextes nous renseignent sur les circonstances de la conception de cette tragédie dédiée à Lucrèce : le *Dialogo sopra le tragedie*, commentaire accompagnant ses pièces, et sa correspondance avec son ami et conseiller en matière littéraire, Ciro di Pers, poète frioulan, membre de l'*Academia degli Incogniti*.

On sait ainsi qu'après avoir lu son *Medoro*, celui-ci aurait conseillé à Delfino de persévérer dans la voie du théâtre, mais d'opter pour des choix plus réguliers et de préférer des thématiques plus dignes et moins lascives : l'évêque aurait alors eu l'idée de mettre en scène l'histoire de Lucrèce qui lui semblait répondre à ces diverses exigences¹⁰. En ce qui concerne les différentes motivations de l'auteur, on peut aussi rappeler que le succès de Lucrèce était véritablement à son apogée dans ces années-là en Italie, et tout particulièrement à Venise, où abondaient les réécritures de tous

9. Sur Delfino, nous renvoyons aux références bibliographiques citées dans l'article de Federica Giampieretti, « La dignitas neostoica del sapiente e il caos degli affetti : per una lettura della *Lucrezia* e della *Cleopatra* di Giovanni Delfino », *Res publica litterarum*, n° 29, 2006, p. 46-65.

10. Voir Mauro Sarnelli, « "Maravigliosa chiarezza", "Raccomandazioni" e "mal di pietra" : il carteggio Delfino-Pers », *Studi secenteschi*, vol. 37, 1996, p. 245, 249, 281-282.

types – ainsi que ses représentations iconographiques – empruntant toutefois bien souvent la voie de la désacralisation¹¹.

Dans cette pièce aussi, Lucrèce est relativement peu présente ; sa première apparition, immédiatement après le monologue introductif de l'Ombre d'Énée, est néanmoins l'occasion d'une affirmation identitaire très nette, en présence de sa nourrice :

Sextus est complètement fou s'il espère
me dérober mon plus grand attribut,
ou plutôt le seul attribut
que les femmes peuvent vanter [...] ¹²

Les deux femmes continuent ensuite de disserter au sujet de la condition féminine et leur dialogue, initialement stéréotypé, se prolonge en un jeu tout à fait intéressant : la nourrice met à l'épreuve la jeune femme, inflexible et convaincue de ne pas céder aux avances du prince, en lui tenant précisément les discours lascifs dont le séducteur pourrait s'armer. Cette scène métathéâtrale, où le fait même d'imaginer, simuler (« *fingere* »), est considéré comme un instrument à valeur didactique, fonctionne comme une mise en abyme de la finalité de la pièce : en redonnant corps et vie à des personnages historiques, celle-ci contribue à prémunir – en les avertissant – de nouvelles « Lucrèce » contre de nouveaux « Sextus ». Au cours de l'épreuve véritable consistant à devoir affronter l'assaut de Sextus, on la voit effectivement lui opposer une vive résistance : d'abord surprise et choquée par son arrivée, elle parvient, en femme forte, à faire preuve de fermeté et à se montrer incorruptible face à sa proposition de mariage. Toutefois, elle est de nouveau confrontée à un dilemme insoutenable : Sextus, qui a fait emprisonner Collatin, promet de le libérer à condition qu'elle cède à son désir. Prévenue, Lucrèce déploie alors toute son éloquence face à cet agresseur machiavélique ; ses efforts sont pourtant vains et cette lutte sans pitié se conclut pour le spectateur sur la dernière prière d'une victime impuissante et désarmée invoquant la terre de l'engloutir. Dans son dernier discours, après le viol, elle ne livrera aucun détail de son agression et insistera, en revanche, sur sa volonté de réparation et sur son désir de purification justifiant son suicide imminent.

11. Mentionnons par exemple les épitaphes de Giovanni Francesco Loredano et Pietro Michiele, *Il cimiterio. Epitafi giocosi, Aggiuntovi la Quarta Centuria*, Venise, il Guerigli, 1654, Centuria Quarta, XC, XCI, XCII, p. 142.

12. Giovanni Delfino, *Lucrezia*, Federica Giampieretti (éd.), Manziana, Vecchiarelli (La scena e l'ombra ; 8), 2008, I-2, p. 54 : « *Folle del tutto è Sesto, s'egli spera / togliermi il più bel fregio, / anzi quel solo fregio / che può illustrar la donna [...]* ».

Cependant, Lucrèce est encore une fois l'objet d'un portrait équivoque, car Delfino la propose comme modèle de vertu sans toutefois prendre le soin de la disculper totalement. Cette « culpabilité » apparaît surtout dans les dernières paroles que la protagoniste prononce lors de son agonie hors scène :

*Si je ne pus enseigner
une ferme constance au sexe féminin,
je dois au moins enseigner
que celle qui a perdu l'honneur ne mérite plus de vivre.
Toi, tu m'offres ton pardon, moi, je me le refuse,
mais je ne me le refuse pas complètement.
Je m'absous de la faute,
mais pas pour autant du châtement*¹³.

Grâce à cette reformulation modifiant la signification originelle de la phrase livienne¹⁴, il est clair que, Delfino, malgré ses tentatives de conciliation entre cet *exemplum* issu de la culture païenne et les préceptes chrétiens, bute lui aussi contre la même pierre d'achoppement : pour conserver son honneur et emporter son corps intact dans sa tombe, Lucrèce aurait dû se suicider avant.

Les failles de ce modèle viennent en effet d'être rappelées à l'évêque et à ses contemporains par un fait divers tragique auquel il est fait allusion dans le discours prononcé par la matrone, hors scène, sous la forme, presque, d'une anticipation *post factum* :

Je vois que pendant de longues années,
mon nom aura un Dieu plus beau
que toute autre femme sur terre,
jusqu'à ce que ne s'élève
une autre Lucrèce pour lui faire de l'ombre,
là : dans les collines euganéennes,
dans la ville qui, elle aussi, naquit de Troie.
Celle-là, contre un fer atroce,
contre un cœur barbare, une main barbare,
par les armes *invaincues* de sa forte chasteté,
combattrait, glorieuse et triomphante,

13. *Ibid.*, V-6, p. 165 (c'est nous qui soulignons) : « *Se insegnar non potei / al sesso femminil ferma costanza, / insegnar deggio almeno / che chi ha perduto onor, vita non merta. / Tu mi doni il perdono, io me lo niego, / ma non mel niego in tutto. / Dalla colpa m'assolvo, / ma non già dalla pena* ».

14. Tite-Live, *Histoire romaine*, t. I, livre I, texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 94 : « 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. [...] 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 ».

versera, *intacte*, son sang *innocent*
 et portera dans son célèbre tombeau
 son cadavre chaste,
 pas comme mes os, rendus impurs,
 que le feu recevra avec dégoût.
 Elle se promènera parmi les ombres,
 elle qui vainquit le front haut,
 et, *quant à moi, qui fus vaincue*,
 quand elle viendra au Léthé,
 face à une si grande comparaison,
*il sera juste que je baisse mon regard*¹⁵.

La nouvelle Lucrèce évoquée dans ces vers prophétiques est Lucrezia Dondi dall'Orologio – femme du marquis de Padoue et célèbre auteur de livrets d'opéra, Pio Enea II degli Obizzi – tuée en 1654, tandis qu'elle repoussait de toutes ses forces les assauts d'un prétendant. Ce fait divers avait provoqué une vive émotion et passionné les contemporains en Italie et ailleurs : le mari veuf avait en effet reçu, en guise de condoléances, des hommages et autres compositions poétiques provenant de toute l'Europe. Comme cela s'était souvent produit par le passé, de nombreux auteurs avaient saisi l'occasion offerte, aussi bien par l'équivalence des prénoms que par la similitude des situations, de comparer la Lucrèce moderne à l'antique, en défaveur de la seconde.

Delfino ne procède pas différemment dans sa pièce lorsqu'il fait prononcer à son héroïne cette terrible sentence finale. Sans doute ne s'agit-il que d'un prétexte pour célébrer d'autant mieux l'épouse défunte de Pio Enea qu'il devait bien connaître puisque les réunions de l'académie des Ricovrati (dont il était membre) avaient souvent lieu chez lui. Le patriarche d'Aquilée a donc vraisemblablement souhaité lui manifester sa sympathie en consacrant quelques vers de sa tragédie à la mémoire de son épouse exemplaire, ce que le *Dialogo* confirme en soulignant que la possibilité d'insérer « ce glorieux martyr » a été déterminante dans le choix même du sujet¹⁶. Quoi qu'il en soit, les derniers mots prononcés par la Romaine

15. Giovanni Francesco Delfino, *Lucrezia*, V-8, p. 173-174 (c'est nous qui soulignons) : « *Veg-
 gio, che più bel Nume avrà il mio nome / d'ogni altra Donna in terra / per lunga serie d'anni
 e infin che ad oscurarlo, / sorga un'altra Lucrezia / là negli Euganei Colli / dalla Citta che
 pur di Troia nacque / che contro ferro atroce / contro barbaro cor, barbara mano, / di forte
 castità con armi invitte / pugnerà gloriosa e trionfante, / e non per una piaga / dopo mac-
 chiato il corpo, / ma da cento, e da mille / verserà intatta l'innocente sangue, / e porterà nella
 famosa Tomba / il cadavero casto / non come l'ossa mie, che rese impure / riceverà con ripu-
 gnanza il foco. / Passeggerà tra l'Ombre, / ella che vinse con la fronte altera : / ed io che vinta
 fui, / quando ella giunga a Lete, / a sì gran paragone / dritto sarà che tenga basso il ciglio* ».

16. Giovanni Delfino, *Dialogo sopra le tragedie*, in *Le tragedie*, Padoue, Comino, 1733, p. viii-ix.

font d'elle un modèle imparfait puisque, contrairement à la victorieuse Lucrezia degli Obizzi, elle n'est pas parvenue à défendre sa pureté ; la Lucrèce de Delfino blêmit au contact de la nouvelle Lucrèce et, de même qu'en peinture, la métaphore d'une porte ouverte décrédibilisait le sujet féminin, au théâtre, c'est l'irruption d'un autre personnage féminin aux contours plus nets qui peut venir troubler son apparence.

Les deux auteurs de théâtre construisent donc leur tragédie autour d'un personnage féminin proposé comme un modèle, mais dont le comportement comporte des zones d'ombre, telles qu'une prédisposition à la lasciveté ou un courage limité. Il faut donc nuancer l'affirmation du critique Ian Donaldson, auteur d'une étude pourtant très riche sur le mythe de Lucrèce, selon lequel les réécritures de son histoire en mode tragique la présenteraient comme une sainte et celles en mode comique, comme une prostituée¹⁷. En réalité, les choses sont plus complexes puisque les premières sont contaminées par les versions comiques, caractérisées précisément par l'expression de doutes sur sa chasteté, prétexte à la diffusion d'un certain érotisme... et la Lucrèce tragique serait moins un personnage-métonymie de la chasteté qu'un personnage-oxymore innocence / culpabilité¹⁸.

Or, ces dramaturges, initialement influencés par des images concrètes – des tableaux –, contribuent eux-mêmes en retour à façonner, par l'intermédiaire de leurs pièces, l'image au sens figuré de Lucrèce : chez Mamiano, celle-ci est contaminée par celle de la Lasciveté, un antimodèle, et, chez Delfino, par celle de Lucrezia degli Obizzi, un contre-modèle ; deux causes différentes produisent néanmoins des effets similaires, car, dans un cas comme dans l'autre, la présence de cette alternative tend à nuire à Lucrèce, et, à travers elle, à l'image de la femme violée. En décrédibilisant et démythifiant la matrone romaine, ces auteurs véhiculent l'idée que la femme victime de viol est une victime à demi consentante, dont la beauté a provoqué le violeur et, en admettant que son âme soit innocente, sa chair faible a probablement éprouvé du plaisir. À l'arrivée, cette image, où innocence et culpabilité s'affrontent, est pour le moins floue : son imprécision reflète donc de manière assez fidèle les incertitudes et les hésitations qui pèsent sur le statut juridique et social des femmes victimes de viol dans la société de l'époque.

NADÈGE FADILI LECLERCQ

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

17. Ian Donaldson, *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 100.

18. Sur le concept de personnage comme élément rhétorique, voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin (Belin sup lettres), 1998, p. 98-99.