HAL
open science

De Chaucer à Cranach: vers une nouvelle image poétique et picturale de Lucrèce?

Agnès Blandeau

To cite this version:

Agnès Blandeau. De Chaucer à Cranach: vers une nouvelle image poétique et picturale de Lucrèce?. Karine Martin-Cardini; Jocelyne Aubé-Bourligueux. Le Néo : sources, héritages et réécritures dans les cultures européennes, Presses Universitaires de Rennes, pp.169-180, 2016. hal-01874602

HAL Id: hal-01874602

https://hal.science/hal-01874602v1

Submitted on 14 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE CHAUCER À CRANACH : VERS UNE NOUVELLE IMAGE POÉTIQUE ET PICTURALE DE LUCRÈCE ?

Agnès BLANDEAU
Université de Nantes

Au premier siècle avant notre ère, Tite-Live dans son *Histoire romaine*[1] et Ovide dans les *Fastes*[2] évoquent schématiquement la fin tragique de la Romaine Lucrèce, parangon de la vertu féminine, ayant mis fin à ses jours en s'enfonçant une lame dans le coeur après avoir été violée par Tarquin, le fils du dernier roi de la Cité. L'atteinte morale à la dignité de la fidèle épouse de Collatin provoque un bouleversement politique majeur : le coupable est banni, son père déposé, et la république proclamée. On sait la valeur d'autorité que revêtent aux yeux des médiévaux les événements marquants de l'Antiquité, qu'ils soient véridiques ou légendaires. C'est avant tout leur exemplarité qui compte pour le translateur de la sagesse d'une époque antérieure faisant référence. Au Moyen-Âge, le poète est davantage qu'un simple passeur du legs classique, qu'il tente de transmettre d'une manière inédite adaptée à son temps. Véritable défi que d'opérer le transfert d'un matériau narratif et thématique ancien à travers le prisme d'une sensibilité postérieure à près de quinze siècles d'intervalle. La légende de Lucrèce, traîtreusement souillée dans sa chair et son honneur par un illustre compagnon d'armes de son époux, inspire un Père de l'Église au début du Ve siècle, Saint Augustin dans *La Cité de Dieu*[3], puis au XIIIe siècle Jean de Meun dans le *Roman de la Rose*[4]. Un siècle plus tard vers 1360 en Italie, Boccace cite le cas de Lucrèce dans *De Mulieribus Claris*[5]. Christine de Pizan lui consacre quelques lignes dans son ouvrage portant sur les dames de renom, *La Vision de Christine*, I, 25, I, 44 et II, 8)[6]. En Angleterre, l'héroïne est mentionnée dans trois textes de John Gower au XIVe siècle, *Vox Clamantis* en latin, *Le Mirour de l'Omme* en anglo-normand et *Confessio Amantis* en moyen-anglais[7]. Or la composition médiévale sur ce sujet la plus significative est l'œuvre de Geoffrey

---

[1] TITE-LIVE, *Histoire Romaine*, Tome I, Livre I, 56-60, édition bilingue, texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1985, p. 90-97.

[2] OVIDE, *Les Fastes*, Tome I, Livres I-III, édition bilingue, texte établi, traduit, commenté par Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1992, Livre II, 685-864, p. 55-62.

[3] AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, vol. 1, éd. B. Dombart, A. Kalb, G. Bardy, trad. G. Combès, Paris, Desclée de Brouwer, 1959, chap. XIX : « […] peut-être s'est-elle tuée parce qu'elle se sentait coupable ; peut-être (car qui sait, elle exceptée, ce qui se passait dans son âme), touchée en secret par la volupté, a-t-elle consenti au crime, et puis, regrettant sa faute, s'est-elle tuée pour l'expier, mais, dans ce cas même, son devoir était, non de se tuer, mais d'offrir à ses faux jeux, une pénitence salutaire. » Cf. aussi http://www.abbaye-saint-benoit.ch, traduction : M. Saisset, p. 26 (www.echosdumaquis.com/Accueil/P-T_files/La%20Cité%20de%20Dieu.pdf). (Consulté le 28.02.2012)

[4] DE MEUN Jean, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 517 : « On ferait mieux de même, ma foi, avec Lucrèce, même si elle s'est suicidée parce que le fils du roi Tarquin l'avait prise de force. Or, à ce que dit Tite-Live, ni mari, ni père, ni parents ne purent faire en sorte, malgré tous les efforts de chacun, qu'elle ne se tue pas devant eux. ».

[5] COWEN Janet, « An English Reading of Boccacio : a Selective Middle English Version of Boccacio's *De Mulieribus Claris* in British Library MS Additional 10304 », in POWELL Susan & SMITH Jeremy J. (eds.), *New Perspectives on Middle English Texts*, Cambridge, D.S. Brewer, 2000, p. 135. Dans cet article consacré à une version moyen-anglaise de l'ouvrage de Boccace portant sur des femmes de renom, Janet Cowen écrit : « If we assume that the Middle English translator had at least the first fifty-seven chapters of Boccacio's text available, then we may draw a further inference from what is omitted from the initial project of translation. Not included are subjects famed solely or primarily as examples of chaste and faithful wifehood. Even Boccacio's first fifty-seven chapters afford several of these : […] Lucretia (chap. XLVIII) … ». Cf. également l'édition bilingue BOCCACCIO Giovanni, *Famous Women*, ed. and trans. Virginia Brown, Cambridge, Mass., Havard University Press, 2001.

[6] DE PIZAN Christine, *La Vision de Christine* [1405], Traité allégorique en prose, trad. en français moderne d'Anne Paupert, in RÉGNIER-BOHLER Danielle (dir.), *Voix de femmes au Moyen Age : savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie. XIIe-XVe siècle*, Paris, Robert Laffont, 2006 : « La violence exercée par Tarquin le Superbe contre Lucrèce, la chaste dame romaine, qui se tua à cause de cela, fut la raison pour laquelle le roi Tarquin et son fils furent déshérités ; et c'est à la suite de cela que les Romains jurèrent qu'il n'y aurait plus jamais de roi à Rome. » (I, 25, p. 449). Dans la partie II, 8, de la *Vision*, à la page 468, Christine de Pizan écrit : « En ce temps-là aussi, c'est-à-dire au temps d'Anaximène, régnait Tarquin l'Orgueilleux, le septième et dernier roi de Rome, qui fut chassé à cause de Tarquin son fils, qui viola Lucrèce. »

[7] MACAULAY G. C. (ed.), *The Complete Works of John Gower* (1899), Four Volumes, Oxford, Clarendon Press, 1968.

Chaucer, *The Legend of Good Women*, écrite aux alentours de 1386. Notons au passage que le poème de Shakespeare datant de 1594, *The Rape of Lucrece*, emprunte à Gower bien plus qu'à Chaucer[8].

Cinquième des neuf portraits de femmes, la « Légende de Lucrèce » comporte 205 vers (des vers 1680 à 1885)[9]. Par ailleurs, avant ce recueil d'histoires tragiques de femmes vertueuses trahies par les hommes, Chaucer a fait allusion au personnage dans *The Book of the Duchess* (v. 1082-87)[10]. Quelques années plus tard, il glisse de brèves références à l'incarnation classique de la loyauté conjugale dans *The Introduction to The Man of Law's Tale* (v. 63) et *The Franklin's Tale* (v. 1405-08), deux textes des *Canterbury Tales*[11]. Que signifie le terme vague de *good* dans le titre de ce déconcertant recueil de « vies de saintes » païennes, encadré par un prologue bâti sur le modèle conventionnel du débat sur lequel se greffe un songe, « a dream vision » ? L'ambiguïté de l'épithète *good*, rendue par *vertueuses* dans la traduction française[12], soulève la sempiternelle question d'abord biblique, puis classique, ensuite patristique et enfin médiévale de la faiblesse ou de la force, de l'instabilité ou de la constance, de la duplicité et légèreté ou au contraire de la droiture morale et chasteté de la femme, assujettie à l'autorité du mari, du père, du frère, et même, comme c'est le cas ici, du groupe social dont le renom ne saurait être entaché par un comportement impropre. Le thème de la vertu féminine, qui nourrit une abondante littérature cléricale misogyne et son pendant courtois, célébration de la *fin amor* qui idéalise la femme, ne cessera de tarauder les esprits au cours de la période qui suit le Moyen-Âge. La perception gothique de la femme tentatrice et pécheresse imprègne encore la mentalité de la Réforme, en dépit des nouvelles réponses que ce mouvement de pensée apporte aux interrogations métaphysiques. Un peintre de la Renaissance des pays du Nord, Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553), est manifestement marqué, voire habité par l'image de Lucrèce, archétype encore vivace hérité des classiques romains, qu'il a le génie de transmuer en prototype de la nouvelle femme, celle de son temps. L'on est en droit de s'interroger sur l'intention qui préside à l'utilisation nouvelle par Cranach de l'exemple de cette femme, incorruptible martyre coupable de suicide, acte condamné par l'éthique augustinienne. En procédant à une sélection des détails de l'histoire originelle, remaniée ensuite par les médiévaux, choisissant d'omettre certains aspects et d'en souligner d'autres, Cranach soumet au jugement de l'homme de la Renaissance une image de la femme à décrypter à l'aide des codes d'interprétation d'une époque sortie du long Moyen Âge, en même temps porteuse des rémanences d'une vision morale et théologique antinomique de la figure féminine, laquelle ne peut symboliser que la perfection mariale ou la faillibilité de la première femme de l'humanité.

La nouveauté de la vision poétique de Lucrèce

Incarnation païenne de l'affront irréparable à sa réputation d'épouse intègre, Lucrèce confine au Moyen Âge, sous la plume de Chaucer, à la sacralité d'une sainte préférant la mort à la salissure de sa dignité plus encore que de son corps. Toutefois, l'évocation de la femme vertueuse, emprunt aux traditions littéraires de la vie de saint et de l'exemplum classique, ajoute au portrait quelques détails apparemment anodins qui l'humanisent, tout en mettant en lumière la sincérité de sa dévotion conjugale et la pureté désintéressée de son amour pour Collatin. Elle n'est pas apprêtée, mais authentique et naturelle. Son mari accompagné de Tarquin la trouve assise près de son lit, la coiffure défaite, signe extérieur du désarroi dans lequel l'absence de son époux l'a plongée : « This noble wyf sat by hire beddes side / Dischevele, for no malyce she ne thoughte » (v. 1719-20). // « La noble épouse était assise à côté de son lit, / La coiffure en désordre, sans y entendre malice ». Elle se lamente

---

[8] HILLMAN Richard, « Gower's Lucrece : A New Old Source for the *Rape of Lucrece* », *The Chaucer Review*, Vol. 24, n° 3 (Winter 1990), Penn State University Press, p. 263-270.

[9] BENSON Larry D. (gen. ed.), *The Riverside Chaucer* [1987], Oxford, O.U.P., 1988 : « The Legend of Lucrece » in *The Legend of Good Women*, p. 618-620 (v. 1680-1885). Toutes nos citations du texte moyen-anglais sont tirées de cette édition.

[10] *Ibid.,* p. 329-346.

[11] *Ibid.*, p. 23-328. Les *Canterbury Tales* furent composés entre 1386 et 1400. (*The Introduction to The Man of Law's Tale*, p. 87-89 ; *The Franklin's Tale*, p. 178-189).

[12] *La légende des femmes vertueuses*, trad. André Crépin, in CHAUCER Geoffrey, *Les Contes de Canterbury et autres oeuvres*, introduction d'André Crépin, Paris, Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 2010, p. 1426-1432. C'est la traduction française d'André Crépin que nous utilisons dans cet article.

de la douleur de la séparation causée par le siège d'Ardée, capitale des Rutules dans le Latium. Elle compare cette peine aiguë à un coup de dague reçu en plein coeur aux vers 1728-29 : « For which the drede doth me so to smerte / That with a swerd it styngeth to myn herte / Whan I thynke on the sege or on that place. » // « Que je panique et que cela me fait souffrir au point de me piquer d'une épée jusqu'au cœur / Quand je pense à ce siège ou encore à cette ville. » La plainte résonne d'une ironie dramatique, plutôt courante chez Chaucer, qui dans *The Legend of Good Women* joue sur la distinction ténue entre critique et éloge des femmes tout en invitant implicitement à une interrogation sur l'autorité des sources classiques d'Ovide – et Tite-Live dans une moindre mesure[13].

Il cite ouvertement ces deux *auctoritas* au vers 4 en récepteur-légataire d'un héritage littéraire auquel il rend hommage mais dont il s'écarte de l'intrigue principale de nature avant tout politique, à savoir « les actes horribles » des rois de Rome, en particulier du fils de Tarquin le Superbe, et leurs conséquences sur le gouvernement de la Cité. Chaucer marque sa divergence dans le traitement du matériau narratif de ses prédécesseurs classiques : « But for that cause telle I nat this storye, / But for to preye and drawe to memorye / The verray wif, the verray trewe Lucresse » (v. 1684-86). // « Mais tel n'est pas le but de mon récit : / Je veux faire l'éloge et assurer la mémoire / De Lucrèce, la vraie épouse, la vraiment fidèle ». Le poète conteur annonce une lecture autre de la tragédie de Lucrèce. Ainsi que le rappelle Hans Robert Jauss à propos du Moyen Âge, « [c]e sont des littératures nouvelles qui se créent ; aucun principe humaniste d'imitation rigoureuse, aucune règle poétique obligatoire ne les font dépendre directement de la littérature latine qui les a précédées[14] ». Le lecteur médiéval attend des variations et des modifications aux textes sur lesquels le translateur *aussi* créateur s'appuie, notamment pour donner une coloration pathétique au récit de « notre Lucrèce, morte dans la ville de Rome » // « Of this Lucresse, starf at Rome toun » (v. 1691), dont la remarquable constance et l'exceptionnelle loyauté – Chaucer associe les termes *wifhood* et *stedefastnesse* au vers 1687 – ont forcé l'admiration des Anciens avant l'ère chrétienne, mais aussi celle du « grand Augustin » / « the grete Austyn », autre référence incontournable saluée au passage par le narrateur au vers 1690[15].

Le pathos qui domine l'évocation de la figure féminine légendaire incorpore par moments des remarques sur l'éclatante beauté naturelle de Lucrèce, la blondeur de ses cheveux, la fraîcheur de son teint (v. 1746), qui font écho à la simplicité de ses manières (v. 1747-48) et la modestie de son comportement d'épouse discrète et effacée. Elle a les yeux baissés dans une attitude d'humilité (« And mekely she let hyre eyen falle » v. 1734), alors qu'elle pleure tendrement l'éloignement de Collatin. Cette grâce angélique, cependant, se charge d'une troublante dimension érotique lorsque la jeune beauté est décrite a posteriori par Tarquin de retour à Ardée. À la vue de la dame, il a été saisi d'un brûlant désir (v. 1751) apparenté au feu et au chaos de la tempête : « And as the se, with tempest al toshake / That after, whan the storm is al ago, / Yit wol the water quappe a day or two ». // « C'est comme la mer secouée par la tempête : / Quand la tourmente est bien terminée / L'eau va encore palpiter un jour ou deux » (v. 1765-67). Rentré au campement militaire, le cadet du roi est hanté par l'image de Lucrèce, dont la présence charnelle se prolonge dans son souvenir. L'impulsif Tarquin se ceint alors de son épée, et part en secret la nuit suivante à la conquête de celle qui « de gré ou de force » sera sa maîtresse : « For, maugre hyre, she shal my leman be! » (v. 1772). Le doute est semé quant à la chasteté d'une femme irréprochable qui n'en devient pas moins convoitée. Vers la fin du récit, alors qu'elle s'écroule à terre, sans vie, après s'être poignardée, le poète précise, avec

---

[13] Il ne fait que citer le nom de l'historien romain mais se réfère en réalité au texte d'Ovide. Comme l'écrit André Crépin dans l'introduction à sa traduction de *The Legend of Good Women* in CHAUCER Geoffrey, *op. cit*., p. 1366 : « Chaucer suit ici presque pas à pas le texte des *Fastes* (II, 685-864) consacré à Tarquin le Superbe, dernier roi de Rome. […] Si Chaucer déclare se fonder également sur l'autorité de Tite-Live (*Histoire romaine*, I, 58), il semble toutefois établi qu'il a, une fois de plus, voulu brouiller les pistes, peut-être ici pour simuler la docilité aux récriminations du dieu d'Amour (Prologue G, 273 *sq*.), lequel lui avait enjoint de s'inspirer des soixante livres en sa possession pour y puiser des exemples de femmes bonnes ; Tite-Live était au nombre des auteurs énumérés. »

[14] JAUSS Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », in GENETTE Gérard *et al*, *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 38-39. Dans cette perspective, voir aussi STANESCO Michel, *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998, p. 5, 8, 9 et 186.

[15] Le cœur « stable, sérieux et constant » ("stable herte, sadde and kynde", v. 1876) justifie la pitié mêlée d'admiration éprouvée et l'hommage public rendu par la population romaine qui, jure Brutus « sur le chaste sang » (v. 1862) de la victime, fera payer cet outrage à Tarquin et ses semblables ("al hys kyn", v. 1864), symboles d'une royauté devenue indésirable.

l'apparence du sérieux, qu'elle prend soin de couvrir ses pieds par pudeur : « So well she loved clenness and eke trouthe » / « Tant elle aimait la pureté ainsi que la fidélité » (v. 1860). La peur que soit dévoilée une partie de son anatomie, objet du désir et du délit, appelle non sans ironie la possibilité d'une autre interprétation de la femme, que l'adjectif *good*, trop vague, ne suffit pas à rapprocher avec certitude de l'idéal d'intégrité morale absolue. Conformément à la répartition des femmes en trois catégories au Moyen Âge, que sont la vierge, l'épouse, et la veuve, Lucrèce, étant mariée, appartient à la seconde. Elle ne peut donc pas prétendre, malgré l'héroïsme désespéré de son suicide, au degré suprême de pureté féminine.

Réinvention et érotisation picturales de Lucrèce

L'humanité charnelle, dans toute sa sensualité latente, sourd de manière plus évidente, moins contenue quelque cent vingt-cinq ans plus tard dans la visualisation picturale de Lucrèce que propose l'Allemand Cranach. Personnage somme toute secondaire de par son statut subalterne d'épouse, Lucrèce sert, sur le plan dramatique, d'agent déclencheur d'un événement politique décisif dans l'histoire de Rome ; le renversement de la royauté au profit de l'édification d'une démocracie. Dans *Les Fastes* comme dans *L'Histoire romaine*, le nombre de lignes consacrées au viol demeure somme toute limité, le récit de l'outrage étant incorporé et inféodé à celui de la proclamation de la république. La femme est donc reléguée au second plan, en toile de fond. Cranach la place au contraire au premier plan dans l'huile sur bois qu'il réalise entre 1510 et 1513[16]. Ce tableau a retenu mon attention parmi une trentaine d'autres sur le même thème[17], en raison de la nouveauté qu'il apporte dans la représentation de l'emblème féminin du suicide d'honneur, emblème réactivé, assorti de variations pour être mis au goût du jour, celui du début du XVIe siècle, à la veille de la Réforme en Europe du Nord.

Malgré l'évidence de l'identité de Lucrèce, le tableau fait question. Il frappe et interroge notre conception de la probité féminine bafouée, pourtant au coeur de la légende. Non figurée littéralement, la violence de l'acte commis par Tarquin est déplacée, transférée sur la fatalité d'une autre preuve gestuelle de la douleur : le suicide. Or la femme au regard alangui et lourd de souffrance offre sa poitrine à la vue du spectateur du tableau, a fortiori masculin, comme un appel à sa pulsion scopophile. Si mince et à peine visible soit-il, le filet de sang qui coule de la blessure causée par la pointe de la dague connote la sauvagerie de l'agression physique. En même temps, la blessure se trouve entre les seins de la jeune beauté, suggérant cette dérangeante complicité de la violence et de l'érotisme. La Lucrèce de Cranach, au premier abord, semble correspondre à la description chaucérienne de l'épouse noble et imperméable à toute tentation extra-conjugale. La maîtrise du corps, son étonnante stabilité (c'est à peine si le buste se courbe sous l'effet de la douleur), l'absence d'un mouvement convulsif[18] situe en toute apparence l'attitude de la suicidée à l'opposé du ravissement au sens d'emportement extatique dans l'imagination baroque d'un Rubens lorsqu'il peint *Le viol des filles de Leucippe* en 1618[19]. Le tableau est commenté par Guy Scarpetta dans *Variations sur l'érotisme*[20]. Le corps féminin dans la représentation de Cranach ne succombe pas au transport physique d'une étreinte amoureuse, ou plutôt de son souvenir fraîchement imprimé dans sa chair.

Sa poitrine dénudée, possible signe du désordre semé par l'assaut nocturne et de la bestialité du désir masculin agressif – par ailleurs signalé par la fourrure de l'étole qui enveloppe le buste

---

[16] CRANACH Lucas l'Ancien, *Lucrèce*, huile sur bois (60 x 47,5 cm). Collection particulière, 1510-1513. La reproduction du tableau en question est consultable sur https://www.flickr.com/photos/auroremosnier/5926805383

[17] Sans compter la Lucrèce peinte quelques années avant par Franco Francia vers 1505-06, puis par Albrecht Dürer en 1508, entre autres. Après cette figuration de Lucrèce, Cranach l'a représentée à de nombreuses reprises en pied ou en plan poitrine.

[18] BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, in *Œuvres Complètes* (X) *: L'Érotisme, Le procès de Gilles de Rais, Les Larmes d'Éros* [1957], Paris, Gallimard, 1997, p. 93. Bataille parle de la « convulsion érotique » en ces termes : « elle libère des organes pléthoriques dont les jeux aveugles se poursuivent au-delà de la volonté réfléchie des amants. À cette volonté réfléchie, succèdent les mouvements animaux de ces organes gonflés de sang. Une violence, que ne contrôle plus la raison, anime ces organes, elle les tend à l'éclatement et soudain c'est la joie des cœurs de céder au dépassement de cet orage. Le mouvement de la *chair* excède une limite en l'absence de la volonté. La *chair* est en nous cet excès qui s'oppose à la loi de la décence. »

[19] RUBENS Petrus Paulus, *Le viol des filles de Leucippe*, 1618. 224 x 210,5 cm. Huile sur toile, München, alte Pinakothek.

[20] SCARPETTA Guy, *Variations sur l'érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2004, p. 65-75.

désirable – rappelle le dégoût éprouvé par la victime qui, chez Chaucer, se sent oppressée par une bête : « 'What beste is that', quod she, 'that weyeth thus' ? » (v. 1788) // « Quelle est cette bête qui appuie ainsi sur moi ? » La métaphore animale est filée quelques vers plus loin dans l'aparté du narrateur : « What shal she seyn ? Hire wit is al ago. / Ryght as a wolf that fynt a lomb alone, / To whom shal she compleyne or make mone ? » (v. 1797-99) // « Que devrait-elle dire ? Elle n'a plus ses esprits. / C'est comme quand le loup trouve un agneau seul, / auprès de qui devrait-elle se plaindre et gémir ? » Cranach donne à voir la dignité d'un corps en possession de soi, qu'aucun trouble ne dérange[21]. Les deux femmes entièrement dénudées peintes par Rubens, en comparaison, ont une chevelure défaite et leurs corps se contorsionnent au contact de leurs ravisseurs. Elles incarnent l'antithèse de la posture féminine victimaire puisqu'au moment paroxystique du rapt, elles s'abandonnent au « trouble érotique immédiat » qui « donne un sentiment qui dépasse tout […] », pour reprendre les mots de Georges Bataille[22]. Dans le cas de Lucrèce, l'effraction figurée par la pénétration de la lame de couteau dans le coeur, siège du noble sentiment de l'amour immuable, renvoie à l'ignominie du viol. Cependant, la pointe laisse insidieusement entrevoir une éventuelle volupté ressentie dans l'acte sexuel contraint. Si l'on observe attentivement la partie inférieure du tableau, on note la présence sur le giron de Lucrèce de sa main gauche opalescente, dont on devine les veines à travers la peau blanche, laquelle fait écho à la pâleur crémeuse de la poitrine découverte, rehaussée par le brun de la fourrure épaisse et l'obscurité de l'arrière-plan. Cette main posée semble cacher le véritable objet dont il est obscurément question : le sexe dissimulé et désigné à la fois. La légère courbe du torse auto-mutilé revêt une charge érotique, que confirme la beauté des bijoux, reflets de la sophistication de la coiffure.

La femme offensée a manifestement pour mari un patricien, qui fait d'elle un signifiant de sa position sociale et politique. Soulignée par la richesse et les subtils motifs des colliers d'inspiration antique et médiévale, la nudité de Lucrèce, d'autant plus envoûtante qu'elle est partielle, la désigne comme proie naturelle de l'instinct scopique des hommes conduisant à la luxure. Les bijoux, dont la teinte or cuivré rappelle le blond vénitien des cheveux, et les nuances d'un brun plus clair de l'ourlet en fourrure du manteau d'un rouge profond, symbolisent la séduction, la fonction ornementale de la femme fétichisée dans la tradition du blason littéraire de l'époque des Tudor, tradition qui fragmente le corps féminin en parties sexualisées[23]. La subtilité et la recherche artistique observables dans l'exécution de la parure de Lucrèce contredisent la simplicité et la sobriété de la fidèle épouse assimilée à l'intimité de la chambre, telle que l'imagine Chaucer. La chevelure arrangée avec raffinement semble se prolonger dans le flot de fourrure qui lui tombe sur les épaules, et l'or des colliers et du pendentif sertis de pierres précieuses vertes et rouges accentuent un « discret coefficient de fétichisme[24] ». Lucrèce réinventée par Cranach intériorise l'atteinte physique du viol mais aussi sa troublante volupté. La corpor(é)alité de Lucrèce révèle une beauté confondante, certes auparavant signalée par Chaucer et ses sources classiques, qui habite le tableau au point de provoquer émoi et perplexité à la fois chez le spectateur. Cette femme émerge d'un passé lointain littéraire, quasi mythique, tout en s'inscrivant dans la contemporanéité de la Renaissance du Nord.

Une nouvelle Ève post-médiévale

---

[21] BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 91 : « La femme dans les mains de celui que l'assaille est dépossédée de son être. Elle perd, avec sa pudeur, cette ferme barrière qui, la séparant d'autrui, la rendait impénétrable : brusquement elle s'ouvre à la violence du jeu sexuel déchaîné dans les organes de la reproduction, elle s'ouvre à la violence impersonnelle qui la déborde du dehors. »

[22] *Ibid.*, p. 29.

[23] LERER Seth, « The Courtly Body and Late Medieval Literary Culture », in WARWICK FRESE Dolores & O'BRIEN O'KEEFE Katherine (eds), *The Book and the Body,* Notre Dame and London, University of Notre Dame Press, 1997, p. 87-88. Lerer parle de la poésie du blason en ces termes : « that rhetorical device that catalogues the woman's body parts but, rather, a collision of free-floating members – corporeal signifiers, as it were, that are the object of the courtly poet's gaze. […] This is woman as the synechdoic self, a woman broken up, yet also contained in the beauty of her dress ». Au-delà de la simple dichotomie innocence virginale et culpabilité charnelle chez la femme, sujet à débat au Moyen Âge, Cranach isole de manière fétichiste différentes parties de l'anatomie que sont l'expression langoureuse des yeux tristes, le visage ravissant, la sensualité de la gorge rendue plus désirable par les singuliers entrelacs du collier, la blancheur immaculée de la poitrine, la pâleur des mains. Chacun de ces éléments de la personne est transformé en objet érotique.

[24] SCARPETTA Guy, *op. cit.*, p. 74.

Cranach donne corps à une superposition ou plutôt un télescopage de projections antérieures de Lucrèce à travers le filtre d'une nouvelle sensibilité à la sphère privée de la chambre noire des secrets de l'âme. L'incertitude quant à la noblesse héroïque du suicide, signe d'une coupable délectation inavouée, comme le soupçonne Saint Augustin[25], est déjà latente chez Chaucer. L'éloge trop flagrant, la défense trop insistante de la vertu de Lucrèce, dédouanée de tout soupçon de jouissance érotique car elle perd connaissance juste avant l'acte honteux, sème le doute. « She loste bothe at ones wit and breth, / And in a swogh she lay, and wex so ded / Men myghte smyten of hire arm or hed ; / She feleth no thyng, neyther foul ne fayr. » // « Elle en perdit aussitôt à la fois l'esprit et le souffle ; / Elle gisait inconsciente, et fut comme morte : / On aurait pu lui trancher le bras ou la tête ; / Elle ne sentait plus rien, ni le pire, ni le meilleur » (v. 1815-18). La dialectique de l'évidence et de la dissimulation – "openness and priviness", la face publique et la face cachée – constitue peut-être le paradoxe que Cranach cherche à signaler. Au vers 1710 de *The Legend of Good Women*, se targuant de l'intégrité d'une femme « jugée vertueuse par tous ceux qui la connaissent » // « Holden good of alle that evere hire knowe » (v. 1709), Collatin invite Tarquin à pénétrer du regard l'intimité de son épouse, qu'il commet l'erreur de lui dévoiler : « Go we tonyght to Rome, and we shal se » // « Allons cette nuit à Rome, et nous verrons bien ». La tragédie, aux conséquences morales et politiques fatales, découle de la volonté de (sa)voir. Si ironique puisse-t-il paraître, le détail de la dissimulation de ses pieds par Lucrèce au moment de sa mort, pointe du doigt en réalité l'atteinte que représente l'acuité d'un regard désirant. La lame aiguisée de la dague manifeste l'intensité d'un regard qui déchire. Heurtée dans sa dignité et sa réputation par l'oeil pénétrant du voyeur violeur (et peut-être aussi du spectateur contemporain du peintre), Lucrèce commet l'acte désespéré de se retirer de l'existence ; elle se détache sur un fond noir qui semble la happer vers le néant.

Qui plus est, elle se soustrait au regard indiscret. Cranach innove au moyen d'une lecture de Lucrèce qui vient se superposer à celles des auteurs qui l'ont précédée, dans une démarche étonnamment moderne que l'on pourrait presque qualifier de cubiste consistant en un assemblage d'éléments disparates, conjugué à un empilement de plans et perspectives. Il introduit une touche neuve, si l'on puit dire, osant à la différence de Chaucer s'aventurer plus avant dans la suggestion de l'intrigante duplicité de la nature féminine. Même les femmes vertueuses sont une invitation à la tentation de la chair. L'intention du peintre s'affranchit de la tonalité moralisante des portraits médiévaux, y compris celui de Chaucer, pour attirer l'attention davantage sur la sensualité dans la souffrance du geste suicidaire. La Lucrèce de Cranach se voudrait au fond la représentation charnelle en deux dimensions d'une contradiction entre une désarmante force d'attraction et la pureté de la victime, dont l'innocence est incarnée dans la blancheur laiteuse du teint.

Profane, le sujet du tableau touche néanmoins au sacré. Ni classique ni médiévale, bien que les motifs de la parure rappellent les deux périodes dans une certaine mesure, Lucrèce pourrait passer pour une femme de la Renaissance, nouvelle Ève post-médiévale qui, du fond de son intériorité, nous interroge. Mais elle participe également d'une dimension intemporelle, ainsi que tend à montrer l'arrière-plan sombre. Ce néant obscur qui l'enveloppe pourrait figurer l'ombre de la conscience, dans laquelle l'avanie infligée est refoulée et tue. La combinaison des paramètres de l'honneur, de la pudeur et de la honte éprouvée menant au sacrifice de la personne reste contenue pour ne laisser transparaître que cette conscience aiguë d'une transgression de la décence, au sens étymologique de ce qui convient, ce qui est adéquat, en harmonie avec le décorum. Enfin, le tableau revêt une dimension singulièrement cinématographique, rappelant l'arrêt sur image en plan moyen se doublant d'un regard caméra qui interpelle le spectateur par son mutisme retentissant. Aucun cri ne s'échappe des lèvres à

---

[25] BOLENS Guillemette, « La vergogne dans la légende de Lucrèce de l'Antiquité à la Renaissance », *Rives nord-méditerranéennes* (en ligne), 31 / 2008, mis en ligne le 15-10-2009 (http://rives.revues.org/2763), p. 8. Dans la partie de son article intitulée « Augustin, Chaucer et Gower : les recoins de la conscience », Guillemette Bolens écrit : « L'exemple de Lucrèce était alors utilisé dans certaines attaques contre le christianisme, où il était reproché aux chrétiennes d'être inférieures en vertu à la païenne légendaire. Dans le premier livre de la *Cité de Dieu*, Augustin répond à ces critiques en subvertissant la valeur héroïque du suicide de Lucrèce, mettant en cause l'équation de la mort volontaire et de la pureté morale, équation fondée sur le scénario suivant : 'si je suis chaste, alors je me tue – que ce soit pour éviter le déshonneur ou pour laver mon honneur'. »

peine entrouvertes. Dégradée, cette femme socialement et moralement est *disregarded*, c'est-à-dire déconsidérée et littéralement « dé-regardée ». Elle est désinvestie de son étoffe emblématique de personnification de la vertu car elle est diffamée par Tarquin, qui a attenté à sa *fama* ou renommée. En dépit d'une volonté de conférer une épaisseur plus "réaliste" à la figure féminine, elle demeure iconique, une typification de l'épouse incorruptible dans *The Legend of Good Women*. Cranach, en revanche, la dote d'une subjectivité par le biais de l'expressivité du regard à la fois douloureux et langoureux. Il autorise l'humanité de Lucrèce à s'exprimer[26], ce que ne fait pas le narrateur du poème de Chaucer – sa défense étant prise par ce médiateur bavard entre le lecteur et la matière racontée. Or malgré le recours à une palette réduite et sobre des tons et nuances, l'affliction exprimée par le sujet du tableau est contaminée par une irrépressible touche d'érotisme, comme si la posture et la tenue de cette Lucrèce signifiaient la tension perpétuelle entre la volonté de perfection de l'esprit et la volupté de la chair. Sous le pinceau de Cranach, l'icône classico-médiévale se rapproche de la modernité du début du XVIe siècle, mais reste une représentation quelque peu dualiste de la pureté et du péché.

Le mérite de Cranach réside dans la nouveauté de l'image qu'il soumet à notre réflexion. Il réhabilite Lucrèce, lui prête une beauté intacte, non altérée par la souillure du viol. La « néo-Lucrèce » manifestée dans cette énigmatique (trans)figuration picturale est peut-être après tout une Vénus en fourrure incitant le spectateur masculin à la poignarder de son regard pénétrant. Elle est libérée de la fonction symbolique, voire allégorique médiévale, et s'inscrit à l'intérieur d'un cadre de petit format (60 x 47,5 cm) qui la particularise au moyen de détails amoureusement observés (les bijoux, les boucles, les veines de la main, la quasi transparence du vêtement très fin légèrement bleuté, qui rappelle l'aspect diaphane de la gorge). Représentée en aristocrate à la parure sertie de gemmes, et arborant un luxueux manteau ourlé de fourrure, elle est offerte à la vue d'une clientèle bourgeoise de plus en plus sensible à une production réaliste qui se laïcise, et s'intéresse à l'intime. Depuis son émergence au XVe siècle, la peinture en Europe du Nord est considérée comme un art vivant et neuf, un *ars nova*[27] dont la singulière capacité mimétique laisse néanmoins s'immiscer le doute, l'ambivalence du sens.

---

[26] HILLMAN Richard, *op. cit.*, p. 267 : « Only in *Lucrece* and the *Confessio* is a full evocation of her humanity allowed to speak for itself. Indeed, it is Chaucer who diverges most sharply from Gower and Shakespeare in this regard. His treatment of Lucrece is fundamentally defensive. »

[27] HARBINSON Craig, *La Renaissance dans les pays du Nord,* trad. Dennis Collins (*The Art of the Northern Renaissance*), Paris, Flammarion, 1995, p. 26 : « Dès sa naissance au XVe siècle, la qualité la plus admirée de la peinture d'Europe du Nord est le réalisme, caractéristique, d'abord, de l'art flamand, et qui exerce ensuite une forte influence sur les artistes de tous les autres pays du Nord. Cette peinture est aussitôt considérée comme un art vivant et neuf – un *ars nova* – en raison de son étrange capacité mimétique à rendre, sur une surface bidimensionnelle, la myriade d'effets de couleur et de lumière visibles. En lisant les témoignages des contemporains, on a le sentiment que les yeux des artistes et des observateurs se sont soudain, comme par miracle, ouverts. »