



Rives méditerranéennes

31 | 2008
Histoire de la vergogne

La vergogne dans la légende de Lucrèce de l'Antiquité à la Renaissance

Guillemette Bolens



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rives/2763>

DOI : 10.4000/rives.2763

ISBN : 978-2-8218-0060-1

ISSN : 2119-4696

Éditeur

TELEMME - UMR 6570

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2008

ISSN : 2103-4001

Référence électronique

Guillemette Bolens, « La vergogne dans la légende de Lucrèce de l'Antiquité à la Renaissance », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 31 | 2008, mis en ligne le 20 décembre 2012, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rives/2763> ; DOI : 10.4000/rives.2763

Ce document a été généré automatiquement le 24 avril 2019.

© Tous droits réservés

La vergogne dans la légende de Lucrece de l'Antiquité à la Renaissance

Guillemette Bolens

- 1 Une étude littéraire des termes *verecundia* et *vergo(i)gne* fait penser que ces termes désignent une catégorie d'émotions qui visent à inhiber des impulsions dommageables pour les liens sociaux. Les formes spécifiques de ces inhibiteurs d'impulsions relèvent des codes sociaux et des systèmes de valeurs en vigueur dans le groupe auquel appartient la personne. La personne est censée avoir intériorisé ces codes et ces valeurs, et exprime leur force par l'inhibition d'impulsions que le système social cherche à canaliser. La légende de Lucrece, reprise de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, permet d'observer les modulations de cette problématique en fonction du système conceptuel actif dans chacune des œuvres qui sont abordées ici, soit les différentes versions de la légende de Lucrece par Tite-Live, Ovide, saint Augustin, John Gower, Geoffrey Chaucer et William Shakespeare.
- 2 Je commencerai par rendre compte du traitement du concept de vergogne chez John Gower, car cet auteur médiéval met en évidence cet aspect central d'un rapport entre vergogne et comportement : la vergogne relève de ce que la personne *montre* (ou ne montre pas) à travers son comportement social. Gower écrit dans la deuxième moitié du XIV^e siècle trois œuvres principales, la première en latin (*Vox Clamantis*), la deuxième en anglo-normand (*Le Mirour de l'Omme*), et la troisième en anglais (*Confessio Amantis*). L'œuvre écrite en français, *Le Mirour de l'Omme*, est au croisement de deux genres littéraires : le genre didactique du *miroir* ou *speculum* et le genre appelé *manuels des péchés*. Le genre des manuels des péchés est en expansion depuis l'essor des ordres mendiants et la pratique généralisée de la confession au XIII^e siècle, qui fait suite au quatrième Concile de Latran en 1215. *Le Mirour de l'Omme*, comme d'autres manuels des péchés, présente une typologie des péchés et des vices, qui est suivie d'une typologie des vertus. Les vices y sont des personnifications allégoriques, appartenant à la descendance de Satan, et les vertus fonctionnent comme les forces antagonistes des vices, dans une répartition

minutieuse, où Vergoigne, en l'occurrence, est la quatrième fille d'Humilité, chargée de contrecarrer la quatrième fille de Dame Orgueil, Avantance, soit vantardise.

- 3 L'allégorie de Vergoigne, chez Gower, véhicule l'*a priori* moral qu'il ne faut *rien* montrer, que ce qui est ouvert ou découvert est source de honte et de déshonneur. Cela inclut d'emblée l'impudeur corporelle dont la manifestation extrême, selon Gower à la suite de Thomas d'Aquin, est la prostitution : « Quant pute gist ove son lecchour, / Sovent controvent tiel folour / Dont trop deveroient vergunder » (92226-92228)¹. Le narrateur exhorte la prostituée à la honte par l'exemple d'Adam et Ève :

Responde, o pute, ne scies tu
 Queu part vergoigne est devenu?
 De tes parens essample toi,
 Q'en paradis se viront nu,
 Dont vergondous et esperdu
 Tantost chascun endroit de soy
 D'un fueill covry le membre coy.
 Mais tu, putain, avoy, avoy!
 es tant aperte en chascun lieu,
 Sans honte avoir d'ascune loy,
 Que je dirray, ce poise moy,
 Tu as vergoigne trop perdu. (9241-9252)²

- 4 Ces invectives se situent dans le portrait de la cinquième fille de Luxure, appelée Foldelit. Trois aspects me paraissent intéressants. Le premier est l'évocation d'une origine de la vergogne, d'un moment originel, où la vergogne fut ressentie pour la première fois. Ce ressenti est suivi par un geste de recouvrement : Adam et Ève couvrent leurs parties génitales, contrairement à la prostituée. S'associe à cette exhibition génitale de la prostituée sa présence en tous lieux, « tant aperte en chascun lieu », trop ouvertement visible en tous lieux, selon le goût du narrateur à qui cette ubiquité pèse. Le deuxième aspect à relever est celui d'une relation entre honte et loi : la prostituée se montre « Sans honte avoir d'ascune loy. » La honte devrait donc servir à ce que la personne se sente tenue de respecter les lois, et se restreigne. Ce traitement du sentiment de honte va dans le sens d'un processus d'inhibition à fonction sociale. Enfin, le troisième aspect est cette idée que la vergogne est un affect qu'il est possible de perdre. La dernière ligne du passage ci-dessus dit bien : « Tu as vergoigne trop perdu. » Ainsi, la vergogne serait un héritage commun, remontant à Adam et Ève, inclus à la naissance dans le répertoire d'affects naturels de la personne.
- 5 Le dé-vergondage et le manque de honte impliquent un irrespect des lois et une rupture d'avec un mouvement censé être naturel et spontané. Dit autrement, la personne adéquatement vergogneuse devrait obéir aux lois naturellement et spontanément. Nous sommes ici au cœur du mécanisme de la vergogne : l'inhibition des impulsions aura d'autant plus de chances de réussir qu'elle sera conçue comme allant de soi, comme étant naturelle, évidente, nécessaire. La force du social est plus puissante dès lors qu'elle s'autorise de la notion de nature humaine. Concernant ce qu'il appelle « l'évidence performative de l'arbitraire naturalisé », Pierre Bourdieu explique que « [q]ualifier socialement les propriétés et les mouvements du corps, c'est à la fois naturaliser les choix sociaux les plus fondamentaux et constituer le corps, avec ses propriétés et ses déplacements, en opérateur analogique instaurant toutes sortes d'équivalences pratiques entre différentes divisions du monde social, divisions entre les sexes, entre les classes d'âge et entre les classes sociales ou, plus exactement, entre les significations et les valeurs associées aux individus occupant des positions pratiquement équivalentes dans

les espaces déterminés par ces divisions³. » Nous verrons que la légende de Lucrece met en scène cette dimension centrale du corps social.

- 6 Chez Gower encore, l'opposé de la prostituée est la vierge. Les vierges sont « vergoigneuses » (16909) car – je traduis – elles contiennent les fleurs précieuses qui les rendent glorieuses – à condition qu'elles les gardent saines et sauves, bien évidemment. Ainsi, la vierge doit rester dans sa chambre et, si nécessaire, dans une tour close, afin de ne pas perdre son « virginal honour » (16933). Le vagin est donc conçu comme un contenant à contenir : l'hymen doit rester couvert et la femme doit rester cachée. Sortir de chez soi, c'est automatiquement exposer son hymen et risquer le viol, écrit Gower. Il en veut pour preuve le drame de Dyna, fille de Jacob et Léa, violée pour s'être éloignée de chez elle. Pour reprendre les termes de Bourdieu, le déplacement vers l'extérieur de la vierge et de son corps est ainsi qualifié socialement, et il est naturalisé comme étant en lui-même une effraction et l'opérateur analogique d'une incitation au viol.
- 7 L'impératif de recouvrir, de garder celé, apparaît également en relation au discours. La troisième fille de Dame Orgueil est Surquiderie, c'est-à-dire présomption, soit un sentiment de supériorité indu et disproportionné. L'une des accointances de Surquiderie est Dérision, qui emploie à son service Malapert. Malapert oblige Honte et Vergoigne à le suivre partout à cause du mal qu'il leur dit « en apert », ouvertement (1686). Car le propre de Malapert est de dire « a descovert » ce qui devait rester « covert » (1687-1688). Ses moqueries humilient et sont impossibles à contredire sans que l'impact social de ses jangleries diffamantes n'augmente aussitôt. À l'inverse, la personnification de Vergoigne n'ouvre pas la bouche, « ses lieveres clot » (11899) (« elle clôt ses lèvres »). Elle a une demoiselle à sa suite qui a pour nom Honteuse. Vergoigne et Honteuse sont « entresemblable » (11907), à cette différence près que Honteuse a le visage « muable » (11911), alors que Vergoigne a la face « estable » (11912) (« stable »). « Molt est Vergoigne simple et coye » (11917), à savoir simple et coite – coite, du latin *quietus*, « silencieuse, tranquille et privée ».
- 8 Honte réagit à l'humiliation publique, qui met à mal l'honneur social et fait rougir la face (11954), tandis que Vergoigne est tranquille de ses propres convictions : si l'allégation diffamante est fautive, elle ne se trouble pas, son visage reste stable. Ce faisant, sa force est intérieure et potentiellement dévastatrice :

Ly philosopre ce tesmoigne,
 Qe nul vivant, en sa busoigne
 Qant ad mesfait, porroit avoir
 Greignour penance que Vergoigne ;
 Qu'elle en secré sanz autre essoigne
 Trestout le cuer fait esmouvoir
 Si fort que de la remouvoir
 Ne il ne autre ad le pooir,
 Ainz siet plus pres que haire au moigne
 Car deinz le cuer fait l'estouvoir
 De honte et doel matin et soir,
 Dont ses pensers martelle et coigne. (11965-11976)⁴
- 9 Vergoigne opère dans la sphère interne de l'individu, motivant ce que la personne se fait subir à elle-même. En même temps, le levier de ce tourment intime relève du système de valeurs sociales qui fait loi dans le groupe auquel adhère la personne. C'est ce qui ressort de la comparaison des différents traitements de la légende de Lucrece, légende d'autant plus intéressante pour la question de la vergogne qu'elle additionne les paramètres

d'honneur, de honte, et de pudeur à ceux de suicide – c'est-à-dire l'acte auto-infligé par excellence –, d'exhibition, de viol, et enfin de vantardise, soit Avantance, que Vergoigne est censée contrecarrer, d'après Gower.

Ovide et Tite-Live : Décence et réputation

- 10 Le point de départ du drame est la vantardise du mari de Lucrece, Collatin. Celui-ci se vante à ses compagnons d'armes de posséder une femme modèle, et il l'exhibe à l'insu de celle-ci, comme ils vont l'épier chez elle pendant la nuit. Parmi les hommes présents se trouve Sextus Tarquin, fils du roi étrusque Tarquin le Superbe et cousin de Collatin. Sextus décide de posséder Lucrece. La nuit du viol, il la menace de son glaive, puis tente de la convaincre de céder. Comme elle est inflexible et ne craint pas la mort, il la menace de joindre son cadavre à celui d'un esclave de sorte qu'elle soit accusée d'adultère. C'est cette perspective, manifestement insoutenable, qui fait céder Lucrece. Une fois le viol perpétré, Lucrece fait chercher père et mari, leur fait jurer de la venger, puis se suicide sous leurs yeux. Après l'exhibition de l'épouse par le mari, nous avons donc une deuxième exhibition, et elle est de taille. Le suicide de Lucrece est spectaculaire au sens propre du terme : il est à regarder. D'ailleurs, il donnera lieu dès la Renaissance à une iconographie fournie et remarquablement exhibitionniste d'une Lucrece très dénudée, se pénétrant de son arme avec ostentation. Chez Tite-Live, le corps de Lucrece est porté sur le forum pour susciter la colère du peuple et provoquer le renversement du père du violeur, permettant ensuite la fondation de la République (509 av. J.-C.). Chez Ovide, le cadavre de la défunte est conduit à ses funérailles et sa blessure béante est vue par chacun : « Volnus inane patet » (II, 849)⁵. La béance, le vide, l'orifice dans son corps est patent, visible, montré sur la place publique.
- 11 Cet aspect ajoute à la complexité du récit, car la problématique du montrable, de ce qui fait spectacle, et, à l'inverse, de ce qui devrait rester caché, motive la légende de Lucrece. L'un des problèmes centraux de la narration est la raison qui fait céder Lucrece. Cette raison est développée dans chaque version du récit. Car Lucrece, bien qu'elle reste non consentante, se laisse faire, vaincue par la menace que représente le spectacle hypothétique de son cadavre enlacé par celui d'un esclave. Chez Tite-Live, Tarquin, après le viol, part en exultant d'avoir eu raison de Lucrece : « expugnato decore muliebri » (I, 58), son *decus* de femme a été vaincu, extirpé par la violence. Les termes *decus* et *decor* sont tous deux dérivés de *decere* « convenir », qui donnera le mot *décence*. Ils renvoient à ce qui sied, de la dignité et la décence à l'harmonie esthétique qui émane d'une personne en raison de son comportement adéquat⁶. Tarquin est victorieux non pas tant d'avoir pénétré Lucrece génitalement que d'avoir eu raison de son *decus* en lui imposant un *double-bind* imparable. Or, ce *double-bind* relève de la *verecundia* selon Thomas d'Aquin : « *verecundia* est timor turpitudinis et exprobrationis »⁷. C'est la crainte par anticipation d'une ignominie issue ultérieurement de l'acte transgressif, plus que la crainte de l'acte transgressif lui-même. Lucrece cède au viol pour échapper à la honte imaginée du soupçon d'un adultère infamant, supposé entre elle et un esclave.
- 12 Le *decus* de Lucrece relève d'une part de son désir d'être en adéquation avec les impératifs comportementaux de son groupe social – impératifs parmi lesquels une épouse ne couche qu'avec son mari et une femme libre ne couche pas avec un esclave. Le *decus* de Lucrece correspond d'autre part à sa capacité à activer les processus d'inhibition qui rendent cette adéquation possible. Or, la menace de Tarquin l'oblige premièrement à choisir entre

deux options toutes deux dommageables du point de vue du *decus*, et deuxièmement à activer le processus d'inhibition par lequel elle parvient à endurer le viol délibérément. Et c'est là toute la perversité de l'affaire : c'est la crainte d'une souillure qui lui fait activer le processus d'inhibition qui permet une autre salissure.

- 13 Viennent ensuite les raisons que Lucrece donne avant son suicide. Chez Tite-Live, elle dit ceci : « ego me etsi peccato absoluto, supplicio non libero ; nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet » (I, 58)⁸. Lucrece ne veut servir à cautionner l'impudeur d'aucune femme. Bien qu'elle soit innocente, elle se condamne au supplice, car elle anticipe que son suicide – et il doit donc être rendu public – est le seul moyen de maîtriser l'impact qu'aurait sur le comportement d'autrui les accusations d'adultère faites à son encontre, et ce quelle que soit la fausseté de ces accusations. Ainsi, le scénario imposé par Tarquin donne lieu à un second scénario, formulé par Lucrece, lequel est suffisamment indésirable pour que la mort soit préférable. Or, ce second scénario se fonde sur l'idée qu'autrui développera un troisième scénario, autorisé par l'adultère fictif de Lucrece : les femmes impudiques se donneront le droit de s'exhiber comme autant de Lucreces impudiques. Le *timor turpitudinis* de Thomas d'Aquin relève ici d'un scénario social qui engage de façon proliférante le nom et la réputation de la personne. Enfin, le concept de *fama*, de réputation, est un quatrième scénario, comme il concerne ce qui est dit sur quelqu'un (du verbe *fari*, « dire ») : c'est un discours associé à un nom. Le tableau global qui se dessine ainsi montre que les rapports interpersonnels se construisent sur des schémas comportementaux considérés comme prévisibles. La *verecundia* s'alimente de ces récits de base, prévus par le système social en vigueur. Si tel discours circule, alors il donnera lieu à tel comportement et produira tel nouveau récit associé à tel nom fameux. La *verecundia* a pour fonction de réguler cette circulation, qui relève fondamentalement de scénarios engageant le comportement corporel et discursif de protagonistes sociaux.
- 14 Pour que l'efficacité de cette régulation soit augmentée, le mécanisme de la *verecundia* doit être intériorisé au point de devenir un réflexe spontané. La version d'Ovide est particulièrement révélatrice à cet égard. Là encore, la valeur de Lucrece tient dans le concept de *decus*. C'est ce sens, présenté comme naturel chez elle, qui garantit sa *verecundia* romaine, telle que Robert Kaster analyse cette notion – je vais y venir. Tandis qu'elle est observée à son insu par son mari, Sextus Tarquin et d'autres hommes, Lucrece, en larmes et préoccupée par le sort de son époux, laisse tomber son visage sur sa poitrine. Le texte dit alors ceci : « Hoc ipsum decuit : lacrimae decuere pudicam / Et facies animo dignaque parque fuit » (II, 757)⁹. Lucrece ressort gagnante du test imposé aux épouses des guerriers présents parce qu'elle est la seule à pleurer en pensant à son mari au lieu de se divertir en son absence comme les autres. Elle est attirante pour ceci que son attitude corporelle sied aux hommes qui la regardent et correspond aux sentiments qu'elle est censée avoir, permettant de conclure qu'il y a adéquation entre le visage et l'âme. Cette adéquation ressort du *decus*. Le texte présente cette qualité chez Lucrece comme étant spontanée et naturelle, comme étant « authentique ». Nous sommes là en prise directe avec le phénomène décrit par Judith Butler de la construction culturelle d'une identité sexuée par la performance d'un rôle présenté comme naturel et d'un comportement qualifié d'authentique parce qu'en adéquation avec les attentes du groupe social¹⁰.
- 15 Sextus Tarquin devient immédiatement fou de passion, pour cette raison que « le *decor* (ou *decus*) de cette femme ne doit rien à l'artifice » : « Quique aderat nulla factus ab arte decor » (II, 764). Obsédé par son image, il repense à sa manière de parler, à ses expressions et au « *decor* de son visage » : « decor oris » (II, 774). Tout chez Lucrece est

adéquat et cette qualité s'exprime visuellement dans l'impact esthétique qu'elle produit de façon « naturelle ». Elle fait les gestes justes au bon moment, même quand elle est seule, et c'est en cela qu'elle paraît « incorruptible » : « Verba placent et uox et quod corrumpere non est » (II, 765)¹¹. Lucrèce n'a besoin d'aucun témoin pour jouer son rôle social *comme il faut*, puisqu'elle est habitée naturellement par les sentiments que le *decus* manifeste extérieurement à travers le comportement général de sa personne. Bien évidemment, l'intérêt de ce récit est que cette adéquation intériorisée est regardée, qu'elle est l'occasion d'un spectacle qui vise à grader ou dégrader les épouses en fonction de leur attitude en l'absence d'un contrôle masculin. Et donc, il apparaît que le droit de regard social est omniprésent, de l'homme sur la femme. En retour, il l'est également de la femme sur l'homme. En effet, quand Brutus devant le cadavre de Lucrèce promet la vengeance, les yeux de la morte s'ouvrent en signe d'approbation (II, 845). Par cet élément typiquement ovidien d'une esthétique de l'horreur, les yeux vides de Lucrèce témoignent de la force du regard social et du poids des scénarios qui pèsent aussi bien sur l'homme que sur la femme : la femme est excitante quand son comportement est « naturellement » conforme ; l'homme est adéquat quand il use de la force spontanément.

- 16 Robert Kaster a fait une analyse éclairante des sentiments romains de *verecundia* et de *pudor*. La *verecundia* romaine « anime l'art de connaître sa juste place dans toute transaction sociale et de baser son comportement sur cette connaissance¹². » Partant du lien étymologique entre *verecundia* et le verbe *vereri* « craindre », Kaster montre que le sentiment en question concerne une *crainte sociale* d'interagir de façon inappropriée avec un interlocuteur. La *verecundia* est une disposition à garantir dans la transaction interpersonnelle la possibilité pour soi et l'interlocuteur de garder la face en toutes circonstances. La personne s'efface suffisamment pour ne jamais être une source d'offense, ce qui, en retour, la protège, elle et son sentiment d'adéquation sociale. Ce sentiment d'adéquation chez une femme comme Lucrèce est son *decus*.
- 17 La complexité de la *verecundia* vient de ce que le script par lequel l'interaction permet à chacun de se sentir *et respecté et respectueux* est variable, y compris dans une même société. Ce que Kaster appelle « the bounds of propriety », soit la délimitation de ce qui est considéré comme adéquat, se définit entre interlocuteurs, souvent tacitement, et implique un « self-monitoring » constant¹³. Ce *self-monitoring* implique l'inhibition d'impulsions, qui se justifie de scénarios en circulation dans le groupe. La *verecundia* romaine est un paramètre avant tout transactionnel et social jouant un rôle considérable, comme elle permet la socialisation de la personne et la cohésion du groupe aussi bien à l'intérieur d'une classe sociale qu'entre différentes classes.
- 18 Très proche du *pudor* (un terme masculin en latin), la *verecundia* s'en distingue néanmoins en ce que le *pudor* concerne l'évaluation de la personne par elle-même. Le *pudor*, selon Kaster, dépasse la transaction interpersonnelle tout en l'englobant. Toute expérience du *pudor* dépend des notions d'*existimatio* et de *dignitas*, de valeur et de dignité, que Kaster traduit par « personal worthiness », c'est-à-dire le sentiment d'avoir de la valeur et d'être digne d'estime. Ces deux notions dérivent elles-mêmes du fait de *voir que l'on est vu* avec crédit. Le sentiment de *pudor* est ressenti quand la personne se voit être vue avec discrédit, quand il y a décalage entre la valeur estimée du moi et celle qui lui est effectivement attribuée dans une situation donnée¹⁴. Le *pudor* est la crainte d'être dévalué, d'être dégradé d'une façon défigurante pour la perception que la personne a d'elle-même et pour celle qu'autrui a d'elle. Tandis que la *verecundia* est orientée vers la dynamique de la transaction et de la relation entre interactants, le *pudor* relève de

l'évaluation du sujet par rapport à sa propre performance¹⁵. Cette distinction étant faite, le cas de Lucrèce montre à quel point les deux concepts peuvent être liés.

- 19 En effet, l'action du mari de Lucrèce est une infraction de la *verecundia*, selon laquelle il n'est pas respectueux pour un époux d'exhiber sa femme. La réification que ce geste implique prive Lucrèce du statut d'interlocutrice. Cette infraction a pour conséquence directe une autre infraction, massive, celle du viol. Puis, ce viol est permis, tragiquement, par la *verecundia* et le *pudor* de Lucrèce qui, en un premier temps, ouvre les portes de sa maison à Sextus Tarquin puisqu'il est cousin et supérieur hiérarchique de son mari, et, en un second temps, au moment où elle se laisse violer. Ovide explique ce dernier aspect ainsi : « succubuit famae uicta puella metu » (II, 810)¹⁶, littéralement, elle succombe par la peur de sa réputation, de ce qui serait dit à son sujet, « metu famae ».
- 20 Le viol corrompt ce qui ne devait et ne pouvait *a priori* être corrompu, soit le *decus* de Lucrèce, par lequel cette femme était un modèle de *verecundia* naturelle et spontanée. Quand elle tente d'expliquer le drame à son père et à son mari, Lucrèce s'exclame : « “Hoc quoque Tarquinio debebimus ? Eloquar”, inquit, “Eloquar infelix dedecus ipsa meum ?” » (II, 825-826)¹⁷. Ce qu'elle ne parviendra pas en définitive à désigner explicitement est ce qu'elle appelle son *dedecus*. Schilling traduit ce terme par *déshonneur*. Il s'agit d'une infraction si grave dans la transaction interpersonnelle qu'elle modifie la valeur de la personne à ses propres yeux, lui interdisant dorénavant de jouer son rôle social d'une façon qui lui paraisse légitime. Dans un tel cas, l'échec de la *verecundia* affecte le *pudor* de façon radicale en compromettant pour la victime toute *pratique* ultérieure de la *verecundia* pour cette raison que son estime personnelle s'est effondrée. La question qui se pose alors – que les médiévaux se sont posés – relève de l'expression de ces différents paramètres renvoyant à la valeur d'une personne, valeur estimée en fonction de systèmes conceptuels changeants.

Augustin, Chaucer et Gower : les recoins de la conscience

- 21 Augustin réinvestit la légende de Lucrèce dans le contexte historique très particulier de la période qui suit le sac de Rome par les Visigoths d'Alaric en 410. Un grand nombre de femmes, dont des femmes chrétiennes, avaient été victimes de violences sexuelles. 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.¹⁸ » Augustin montre la faiblesse de ce scénario en posant le problème de la façon suivante : le viol subi par une chrétienne dans la captivité sans que sa volonté n'y fut pour rien a-t-il pu souiller la vertu de son âme ? La réponse est non : la pureté est une vertu de l'âme. Le corps peut subir les derniers outrages, si l'âme est pure de ce que sa volonté (*voluntas*) s'oppose à l'acte commis, la vertu de la personne est indemne, sa valeur reste intacte (I, xvi-xviii)¹⁹.
- 22 On voit donc que les concepts employés ont changé : il n'est plus question d'adéquation sociale mais de cohérence interne et de volonté personnelle. Or, si Lucrèce est innocente d'adultère et donc spirituellement « insouillée », la question centrale se déplace et

devient alors les motivations de son suicide. Le suicide est condamné avec force par Augustin, selon lequel Lucrece se fait l'assassin d'une innocente dans un mouvement qui n'exprime pas l'amour de la chasteté, « non est pudicitiae caritas », mais bien la faiblesse du *pudor*, « sed pudoris infirmitas » (I, xix, 33), c'est-à-dire ici un sentiment de honte fondé sur un souci excessif à l'égard de l'estime de soi telle que cette estime fait l'objet d'un jugement social. Puis, Augustin introduit le concept de conscience pour rendre compte du comportement de Lucrece. Afin de prouver son innocence, Lucrece commet un crime provoqué par le fait qu'il n'est possible pour personne de donner à voir sa conscience, « conscientiam demonstrare non potuit » (I, xix, 33)²⁰. La question du montrable, présentée comme centrale par John Gower dans son allégorie de Vergoigne, s'articule chez Augustin non pas autour de l'organe sexuel mais autour de la conscience.

- 23 Parce qu'il est impossible d'exposer sa conscience puisqu'elle est une dimension par définition exclusivement intérieure, Lucrece choisit de donner des preuves de sa valeur en la traduisant kinésiquement par un geste extrême, manifestant, aux yeux d'Augustin, un souci inadéquat à l'égard du social et de ses louanges. À l'inverse, les femmes violées chrétiennes possèdent en elles-mêmes (*intus*) la gloire de la chasteté (*gloriam castitatis*), témoignage de leur conscience (*testimonium conscientiae*) (I, xix, 33). Seul compte le regard divin, qui garantit la ligne de conduite à suivre. La seule préoccupation des chrétiennes est de ne pas dévier de l'autorité de la loi divine (*ne deviant ab auctoritate legis divinae*) (I, xix, 33). Mais à cet argument, qui est censé libérer les victimes de viol de tout opprobre, s'ajoute une attaque contre Lucrece qui annihile cet effet libérateur de façon catastrophique.
- 24 Car ce Père de l'Église fait l'hypothèse que, si Lucrece s'est tuée, c'est qu'elle se sentait coupable, et si elle se sentait coupable, c'est qu'elle était fautive. Fautive de quoi ? D'avoir pu éprouver de la jouissance lors du viol. « Peut-être (*forte*) », écrit Augustin, s'est-elle tuée « non pas innocente (*non insontem*), mais consciente d'avoir mal agi (*sed male sibi consciam*) » (I, xix, 32). « Supposons, en effet, une chose qu'elle seule pouvait savoir : bien que le jeune homme (*iuveni*) l'ait assailli avec violence, n'a-t-elle pas consenti, séduite par son propre plaisir (*etiam sua libidine inlecta consentit*), et, pour s'en punir, a-t-elle regretté sa faute au point de vouloir l'expier par la mort ? » (I, xix, 32)²¹. Sous une tournure interrogative qui camoufle à peine sa violence, ce nouveau scénario a d'énormes implications sociales. Alors qu'Augustin dit ne se soucier que de l'intégrité de l'âme et non du jugement social, ces implications sont sociales quand il ordonne à ses narrataires, soit les lois et juges de Rome : « Proferte sententiam » (I, xix, 32) (« Prononcez la sentence ! »), Lucrece fut-elle adultère ou homicide ? (I, xix, 33). Le but d'Augustin est incontestablement admirable de permettre un nouveau scénario, vivable, aux chrétiennes violées par les Visigoths, en s'opposant aux louanges associées aux suicides de femmes violées. Car les païens comme les chrétiens, tels Jérôme et Tertullien, incluent Lucrece dans leur liste de femmes exemplaires, selon l'idée stupéfiante de violence qu'une femme violée, parce que « polluée », a meilleur temps de mourir²².
- 25 Cependant, le concept de conscience employé par Augustin est une solution qui devient la source d'un nouveau problème. Parce que la conscience est inaccessible au contrôle extérieur, on peut tout supposer, dans un discours qui impute, quand bien même par le biais de l'hypothèse, une faute à la victime d'un viol. C'est continuer avec d'autres outils conceptuels le même droit de regard, cette fois spirituel, sur la sexualité féminine. Étant donné l'inaccessibilité de la conscience, toutes les hypothèses et projections sont permises. Il est dès lors remarquable que, dans la version écrite par John Gower dans son

Confessio Amantis (1383), Lucrece s'évanouisse et ne s'éveille qu'après le crime. C'est une manière simple mais efficace d'exclure le soupçon d'une jouissance. Reste que le seul moyen de laver Lucrece de ce soupçon est apparemment de lui faire perdre conscience. Quant à Geoffrey Chaucer, il va jusqu'à imaginer, dans *The Legend of Good Women* (1386-1388), que Lucrece était si parfaitement évanouie que « des hommes auraient pu lui frapper bras et tête, elle n'aurait rien senti, ni d'agréable ni de désagréable » : « Men myghte smyten of hire arm or hed ; / She feleth no thyng, neyther foul ne fayr²³. » Chaucer réintroduit par cette image la dimension de brutalité et de sadisme qui marque le viol. Par l'hypothèse d'un groupe d'hommes passant Lucrece à tabac, Chaucer répond avec l'ironie qui le caractérise à l'hypothèse d'Augustin qui imagine fantasmatiquement Lucrece ressentant de la volupté à être pénétrée de force.

- 26 Dans la distinction que fait Gower entre vergogne et honte dans le *Mirour de l'Omme*, l'intériorité de Vergoigne se fonde sur la conscience sereine de la vertu, contrairement à Honte qui réagit à l'opinion publique. La *verecundia* romaine est passée de la transaction interpersonnelle et sociale à une vergogne médiévale, conçue, après Augustin, comme un vécu intériorisé de la conscience de ses propres vices et vertus. Augustin prône cette vergogne positive pour les chrétiennes violées et condamne la honte de Lucrece. Ce faisant, le soupçon d'Augustin est une salissure discursive à l'égard d'une femme torturée. Le nouveau scénario proposé par Augustin rend possible l'association du viol et de la jouissance, comme si le viol n'était pas une torture²⁴. Augustin lave les victimes de viol du déshonneur que la tradition héroïque romaine et chrétienne conseillait de purger par le suicide, pour plonger ces mêmes victimes dans un espace intérieur non communicable, non montrable, celui d'une conscience empreinte de la souillure originelle. Car Lucrece a pu ressentir de la volupté pour cette raison que la Chute d'Adam et Ève a eu pour conséquence d'instaurer l'inobédience de la chair (*inoboedientia carnis*, XIV, xvii, 40) vis-à-vis de la maîtrise de la volonté²⁵. Je vais y revenir.
- 27 Est associé à cet imaginaire d'une conscience non montrable un désir de regard total, alimentant dans l'œuvre d'Augustin ce qu'Elizabeth Clark appelle « une rhétorique de la honte », une honte qui serait induite par Dieu lui-même²⁶. Ce phantasme d'un pouvoir de surveillance absolue s'incarne dans la métaphore de l'œil de Dieu qui voit tout, jusqu'aux recoins les plus enfouis de la conscience de chacun. Dieu voit tous les motifs de honte de la conscience, mais l'humain, par contre, est confronté à la faillibilité de la volonté et au corps qui fait barrage non seulement au désir de regard du juge masculin (père, mari, Romains, Augustin), mais aussi au désir de transparence de la victime soupçonnée. Dans la version de Tite-Live déjà, Lucrece tente de faire de son cadavre un témoignage, une démonstration de sa vertu. Le vecteur de cette démonstration est un geste, dont la valeur performative se greffe sur l'idée, reprise par Augustin, d'une imperméabilité de l'âme vis-à-vis des dégradations corporelles. Lucrece dit ceci à son mari : « ceterum corpus est tantum uiolatum, animus insons ; mors testis erit » (I, lviii)²⁷. Le geste du suicide doit ainsi être compris comme une preuve. Cette preuve kinésique extrême – « regarde, je me poignarde » – est considérée comme satisfaisante dans le scénario politique de l'historien romain, dès lors que le cadavre, porté jusqu'au forum, constitue un signe efficace, qui suscite un soulèvement social, le renversement d'un roi inique, père du violeur, et la fin de la monarchie à Rome.
- 28 Par contre, Augustin reprend l'explication de la preuve kinésique pour la récuser. En dame romaine, avide de louanges, écrit-il, Lucrece craint, ayant subi la violence de son vivant, qu'elle passe pour l'avoir subie avec plaisir (*libenter*) si elle survit (I, xix, 33) :

« Voilà pourquoi elle a présenté sa mort au regard des hommes (*ad oculos hominum*), comme un témoignage de sa pensée (*mentis suae testem*), ne pouvant leur montrer le secret de sa conscience (*quibus conscientiam demonstrare non potuit*) » (I, xix, 33). Le geste qui est chargé de laver l'honneur de Lucrece chez Tite-Live, cette sorte de mise à nu littérale de l'âme « insouillée », devient pour Augustin l'indice d'une culpabilité confirmée. Comme Augustin pense en termes de conscience irrémédiablement camouflée par l'opacité charnelle, Lucrece s'ouvre par le glaive *comme si* elle pouvait rendre visible ce qu'Augustin désigne alors par le terme de *mens*, soit la faculté de penser et de faire appel à l'intelligence²⁸. Lucrece veut exhiber sa *mens*. Mais c'est donc en fait que sa conscience – qui, elle, est inaccessible – doit, par la force des choses, dissimuler un objet de honte : la volupté.

- 29 Dans son analyse de la honte chez Augustin, David Velleman souligne que dans le livre XIV de *La Cité de Dieu* la Chute ouvre les yeux d'Adam et Ève sur l'insubordination désormais toujours possible des réactions corporelles, et en particulier sexuelles, vis-à-vis du contrôle volontaire de l'âme²⁹. Ce serait dans ce gouffre-là, créé par la parole du serpent entre corps et volonté, que le premier homme et la première femme seraient tombés. Suite à cela, la nudité devient indécente (*indecens nuditas*, XIV, xvii, 39 – soit contraire au *decus*) et la *verecundia*, qui pousse l'être humain à couvrir avec pudeur ses organes génitaux (*verecundia pudenter tegebat*, XIV, xvii, 40), devient une tendance naturelle qui se vérifie jusque dans les lupanars, où le coït se cache (« *verecundia naturali habent provisum lupanaria ipsa secretum* », XIV, xvii, 41)³⁰.
- 30 Par cela, il apparaît que ce dont Augustin accuse Lucrece est une *culpa* qu'il projette sur l'humain en général, cet humain fût-il chrétien ou païen, violé ou non. Tout être humain a hérité du fruit de l'insoumission d'Adam et Ève, insoumission punie par un clivage entre volonté de l'esprit et réactivité charnelle. Ainsi, Augustin libère les victimes de viol d'une honte sociale, mais pour ceci que, de fait, cette honte n'est rien au regard d'une honte autrement plus fondamentale. S'ajoute à cette honte primordiale l'idée que la conscience n'est pas montrable. Et donc, si d'aucun cherche à faire la preuve de sa sincérité, c'est qu'il y a anguille sous roche. Vouloir témoigner de ses intentions en conscience est, en somme, une marque de duplicité puisque c'est *a priori* impossible. Cette logique retorse est d'ordre kinésique : si Lucrece montre, c'est qu'elle veut dissimuler – dissimuler cet autre chose, le plaisir, qui échappe non seulement à la maîtrise de la volonté personnelle, mais aussi au contrôle oculaire et à la mainmise du juge³¹.
- 31 Les diverses réécritures de la légende de Lucrece permettent d'observer comment une idéologie circule et se transforme au travers de scénarios variables. Dans sa version de la légende, Geoffrey Chaucer pose le problème du jugement masculin et répond aux versions antérieures. Tous les hommes de la famille clament qu'ils pardonnent à la victime, que ce n'était pas sa faute, qu'elle n'y pouvait rien, et Lucrece de répondre : « I wol not have noo forgyft for nothing » (1853)³². Pour Andrew Galloway, cette version de la légende véhicule cette idée proto-humaniste d'une conscience de l'idéologie sociale en tant qu'idéologie dans laquelle la personne est immergée et dont elle a dès lors la possibilité de s'affranchir. Ici, l'idéologie en vigueur fait de la femme violée, Lucrece, quelqu'un à qui pardonner une faute. Or, Lucrece refuse ce scénario : « Finalement elle se tue dans la version de Chaucer non pas en raison de la crainte illusoire d'une mauvaise réputation, mais parce que ceux qui l'entourent révèlent qu'ils pensent qu'elle a, en fait, déjà commis une faute³³. » En ceci, la Lucrece de Chaucer n'est plus, comme chez Ovide, ce modèle de naturel féminin, d'autant plus désirable qu'elle adhère spontanément au scénario social

d'une décence supérieure. Lucrece, chez Chaucer, manifeste la conscience d'un scénario social en vigueur dans son groupe ; elle n'est plus un produit social naturalisé. Elle commence de ce fait à être en mesure de refuser ce scénario.

- 32 Ce n'est pas encore le cas dans le *Roman de la Rose*, où Lucrece elle-même ne se pardonne pas :

Si leur respondi sanz vergoingne :
 « Biaux seigneurs, qui que me pardoingne
 L'ort pechié dont si fort me poise,
 Ne comment que dou pardon voise,
 Je ne m'en pardoing pas la paine. » (8637-8641)³⁴

- 33 Puis, elle se porte le coup fatal, après avoir demandé vengeance. Cette version de la légende de Lucrece se trouve dans la partie écrite par Jean de Meun. L'Ami fait un discours à l'Amant dans lequel il enchâsse le discours du mari jaloux. L'inhibition d'impulsion qui échoue ici, d'où la phrase « sans vergoigne », est celle pour une femme de refuser ce que l'autorité masculine a pourtant déjà octroyé, le pardon. Lucrece investit sa culpabilité au point de désobéir et de refuser de se restreindre, en se donnant la mort. La voix qui fait ce récit est celle du mari jaloux, lequel regrette que de telles femmes n'existent plus. Il n'est pas étonnant qu'il valorise cette « dérestriction » qui consiste pour une femme à se tuer. Car sa haine des femmes dépasse, et de loin, à la fois l'éloge antique du suicide héroïque et la culpabilité fondamentale de l'humain selon Augustin. Il emploie des termes d'une grande vulgarité pour communiquer un scénario fantasmatique monomaniacal selon lequel toutes les femmes, sans exception, ne souhaitent qu'une chose : coucher. Le discours de l'Ami, dans lequel est enchâssé le discours du mari jaloux, est en général plus pondéré, mais il endosse en définitive cette violence infamante en concluant :

Fame ne prise honneur ne honte
 Quant riens en la teste li monte,
 Qu'il est veritez sanz doutence :
 Fame n'a point de concience. (9417-9420)³⁵

- 34 Chez Augustin, la femme a une conscience qui la condamne à la duplicité dès le moment qu'elle chercherait à en témoigner. Chez Jean de Meun, la femme n'a pas de conscience puisqu'elle est par nature incapable d'inhiber ses impulsions, puisqu'elle n'a pas de vergogne. Chaucer connaît aussi bien Ovide et Augustin que le *Roman de la Rose* – il fait référence aux versions de Tite-Live, d'Ovide et d'Augustin au début de sa légende de Lucrece (1683, 1690) et il traduit en partie le *Roman de la Rose*³⁶. Il est donc envisageable de lire dans sa version une réponse non seulement à Ovide et à Augustin (dont, ce faisant, il met en avant la compassion pour Lucrece), mais aussi au type de discours que Jean de Meun met en scène avec ironie. Chez Chaucer, la femme qu'est Lucrece a bel et bien une conscience, mais surtout, elle a conscience, avec vergogne, d'avoir affaire à une idéologie pluriséculaire dont le scénario se résume en définitive à une culpabilité de principe pour la femme. Chez Chaucer, Lucrece choisit la mort, non pas simplement en raison du viol subi, mais aussi pour refuser la souillure causée par le regard masculin selon lequel elle serait *a priori* coupable.
- 35 Mais Chaucer ne se satisfait jamais d'un si probe chemin et il effectue, avant d'en finir, une volte-face caustique, inspirée par Ovide (II, 833-834), en dépeignant le suicide de Lucrece ainsi :

And as she fel adoun, she kaste hir lok,
 And of hir clothes yet she hede tok.

For in hir fallynge yet she had a care,
 Lest that hir fet or suche thyng lay bare ;
 So wel she loved clenness and eke trouthe. (1856-1860)³⁷

- 36 La touche finale de Chaucer, caractéristique de son humour à la fois policé et réfractaire, consiste à faire de Lucrece, malgré tout, une obsessionnelle de la décence.

Shakespeare : Comment jouer son propre rôle ?

- 37 L'évolution de la légende de Lucrece de l'Antiquité à la Renaissance nous conduit à la version de Shakespeare, écrite en 1594. Il est fascinant que dans cette version le nœud honneur-honte-pudeur, ainsi que les questions de conscience et d'inhibition des impulsions, se déplacent en un premier temps de Lucrece à Tarquin. Dans l'œuvre shakespearienne, le problème de la conscience n'est pas situé chez la victime mais chez le violeur. Un long monologue, qui précède le crime, montre Tarquin se débattant intérieurement, cherchant désespérément à maintenir le contrôle de sa volonté et à endiguer les flots de sa libido :

Here pale with fear he doth premeditate
 The dangers of his loathsome enterprise,
 And in his inward mind he doth debate
 What following sorrow may on this arise.
 Then, looking scornfully, he doth despise
 His naked armour of still-slaughtered lust,
 And justly thus controls his thoughts unjust. (183-189)³⁸

- 38 Tarquin mène un débat interne dont la justice voudrait qu'il contrôlât ses pensées iniques. Ce contrôle correspond à l'inhibition d'impulsions – impulsions qui détruisent l'honneur et le *pudor* non seulement de Lucrece, mais aussi de Tarquin. Tarquin est décrit « Pawning his honour to obtain his lust, / And for himself himself he must forsake » (156-157)³⁹. Le nœud honneur-honte-pudeur concerne cette problématique des conséquences pour soi et pour autrui d'un comportement vidé de *verecundia*, conséquences qui modifient la perception que chacun va avoir de soi et de l'autre, et qui compromettent la possibilité pour soi et pour l'autre de se présenter par la suite comme un interlocuteur valable et digne d'estime⁴⁰.

- 39 Le débat intérieur se fait chez Tarquin entre sa conscience et sa volonté : « Thus graceless holds he disputation / 'Tween frozen conscience and hot-burning will » (246-247)⁴¹. Et c'est en conscience qu'il perd contrôle :

« I have debated even in my soul
 What wrong, what shame, what sorrow I shall breed ;
 But nothing can affection's course control,
 Or stop the headlong fury of his speed. (498-501)⁴²»

- 40 Le cauchemar d'Augustin se réalise chez le Tarquin de Shakespeare⁴³. En effet, la volonté de Tarquin cède et sa conscience devient le théâtre d'un affect débridé, autonome, qui s'emballe sous sa propre impulsion et écrase l'effort qui visait à l'endiguer. Tarquin, désocialisé et désolidarisé d'avec lui-même, devient l'acteur d'un mouvement qui le déborde. Pourtant, Lucrece chez Shakespeare oppose une résistance active : elle n'est pas muette comme chez Ovide, ni inconsciente comme chez Gower et Chaucer. Tandis que Tarquin s'apprête à la violer, elle plaide : « she.../ Pleads in a wilderness where are no laws » (542-544)⁴⁴. Elle plaide mais son interlocuteur, quand bien même fils de roi, est à l'état sauvage et « hors-la-loi ». La vergogne, nous l'avons vu chez Gower, implique un

respect des lois qui permet le respect de soi et d'autrui. La perte de la vergogne abolit le *self-monitoring* par lequel les humains sont aptes à former une société.

- 41 Tarquin fait taire Lucrece : « “Have done,” quoth he, “my uncontrolled tide / Turns not, but swells the higher by this let” » (645-646)⁴⁵. Privé de toute vergogne, de cette capacité à inhiber une impulsion qui détruit le lien social, Tarquin commet un geste de violence extrême, qui fait écho par la bouche au viol vaginal : « For with the nightly linen that she wears / He pens her piteous clamours in her head » (680-681)⁴⁶. Outre le sens d'enfermer par un geste violent, le verbe *to pen* évoque la plume qui sert à écrire. L'instrument d'écriture est transformé en arme de viol, interdisant et détruisant ce qui chez la victime s'écrivait par l'échange verbal et le respect d'une grammaire intersubjective⁴⁷. Cette effraction monumentale de la *verecundia*, de l'équilibrage transactionnel, détruit le *pudor* de Lucrece, qui ne pourra plus supporter le regard de qui que ce soit : le sien comme celui du premier venu, quand bien même serait-il un simple messenger (1338-1344). Shakespeare, qui avait sous les yeux les sources latines, reprend la question du *decus*⁴⁸. Et, magistralement, il offre un long monologue à Lucrece, qui dit ceci : « “But when I feared I was a loyal wife ; / So am I now – O no, that cannot be, / Of that true type hath Tarquin rifled me” » (1048-1050)⁴⁹. Ce *true type*, ce modèle de femme apparemment si naturellement adéquat qu'il relève de la vérité, du vrai social, ce prototype ne lui est plus accessible car elle est définitivement marquée par ce que sa personne sociale, physique et mentale a subi. La question de l'élaboration culturelle du concept de « vérité » sociale est ainsi soulevée par Lucrece elle-même.
- 42 Enfin, la métaphore de la souillure indélébile est employée. Elle se greffe sur une autre partie du scénario selon laquelle la femme appartient à son mari. Dans son monologue, Lucrece s'adresse *in absentia* à Collatin pour lui dire ceci : « “If, Collatine, thine honour lay in me, / From me by strong assault it is bereft” » (834-835)⁵⁰. L'honneur de Collatin est ensuite comparé à du miel que le voleur a pu spolier en l'absence de son propriétaire. À travers de telles images, *The Rape of Lucrece* présente comme un problème l'idée que la personne de l'épouse puisse être conceptualisée comme la propriété du mari⁵¹. Dans ce scénario culturel, alimenté par les tropes de la souillure et de la spoliation, un risque collatéral non négligeable est que l'effraction menace directement l'honneur du mari, comme si cet honneur était une substance, tel le miel, dont on peut à son tour prendre possession ou que l'on peut polluer ou détruire matériellement en l'absence physique de son propriétaire. Dit d'une manière plus directe, le mari place son honneur dans le vagin de sa femme. Ce faisant, il réifie son propre honneur – il est possible de le saccager en son absence comme on saccagerait des récoltes. Et il anéantit l'honneur de son épouse en faisant d'elle un outil sémiotique à usage marital : la personne de l'épouse *sert à signifier* l'honneur de l'époux – autre forme de réification⁵². C'est au moment de cette double réification déjà que le viol de Lucrece commence.
- 43 En somme, la question de la vergogne dans la légende de Lucrece et la *Lucrece* de Shakespeare en particulier fait penser qu'un scénario social a des conséquences pour tous les membres du groupe, à l'inclusion de ceux qui l'infligent et en sont *a priori* bénéficiaires. Quand une personne est réduite au statut de symbole, le statut de personne est miné de façon générale pour tous. De même, si la valeur d'une personne est estimée par rapport à l'un de ses organes, par exemple à une membrane comme l'hymen, c'est la dignité de tous les membres de la société responsable de ce type de scénarios qui est dévaluée à l'état de bien consommable. La réification est un mal contagieux. La notion sociale de *face* fait sentir le caractère dégradant d'une attention orientée non pas sur

l'interaction interpersonnelle mais sur la fonction symbolique ou sur l'organisme de l'un des actants. Il en va de même d'un scénario qui se justifie d'une conception de l'humain comme un réceptacle contenant le secret d'une conscience non communicable. Car ce scénario est un moyen efficace de contraindre la victime d'un viol au silence, dès le moment que tout signe de sa part – geste ou parole – serait un aveu de duplicité, que celle-ci soit forcée ou non. Par là, ce qui est communiqué à la victime est qu'il n'est pas de son ressort de se définir elle-même⁵³. Il lui convient de rester coite, comme la Vergoigne de Gower. Ce message continue discursivement ce que le viol avait déjà signifié corporellement.

- 44 Ces divers scripts correspondent à des postures relationnelles. Ce sont des positionnements de l'attention qui engagent le regard au niveau corporel et mental. Or, dans les versions de la légende de Lucrece considérées ici, ces positionnements sont des agressions fondamentales ; ce sont des événements kinésiques de mutilation extrême. Il apparaît à travers eux qu'une orientation intersubjective marquée par l'absence de *verecundia* peut avoir pour conséquence physique et mentale une blessure mortelle. Interdire à autrui de se définir lui-même, c'est prétendre le priver de visage, c'est croire pouvoir le retrancher de l'expressif dans l'humain. Lévinas écrit : « L'essence originelle de l'expression et du discours ne réside pas dans l'information qu'ils fourniraient sur un monde intérieur et caché. Dans l'expression un être se présente lui-même. [...] Se manifester comme visage, c'est *s'imposer* par delà la forme, manifestée et purement phénoménale, se présenter d'une façon irréductible à la manifestation, comme la droiture même du face à face [...]»⁵⁴. » Le texte shakespearien évoque cette revendication. L'expressivité de Lucrece oppose un obstacle à la tentation et la tentative d'exclure un humain de l'expressif, et impose le visage de cet humain par delà sa forme manifestée et la « vérité » discordante de son rôle assigné.

NOTES

1. « Quand la prostituée se couche sur son amant, ils inventent souvent une folie telle qu'ils devraient en avoir honte (*vergunder*). » John GOWER, *Mirour de l'Omme, or Speculum Hominis*, dans *The Complete Works of John Gower*, vol. 1, éd. de G.C. Macaulay, Oxford, Clarendon, [1899] 1968. Même édition pour toutes les citations de ce texte.

2. « Répond, ô prostituée, ne sais-tu où vergogne s'en est allée ? Prends exemple sur tes parents, qui se virent nus au Paradis, vergogneux et éperdus, si bien que chacun à son endroit couvrit son membre intime d'une feuille. Mais toi, prostituée, ah! ça, voyons! tu es si exposée en chaque lieu, sans honte avoir d'aucune loi (c'est-à-dire sans te sentir tenue de respecter aucune loi), je le dis comme je le pense, cela me pèse, tu as vergogne trop perdu. »

3. Pierre BOURDIEU, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 119 et 120.

4. « Le philosophe témoigne de ce que nul être vivant, quand il a commis un méfait dans son activité, ne pourrait souffrir d'une pénitence plus grande que Vergoigne ; car en secret sans autre raison elle fait s'émouvoir tout le cœur si fort que nul n'a le pouvoir de la déloger, elle adhère mieux que le silice au moine, car dans le cœur elle travaille pour honte et tourment matin et soir, en martelant et cognant ses pensées. »

5. « La plaie, béante, reste visible. » OVIDE, *Les Fastes*, éd. et trad. de Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1992. Je suis la traduction de Schilling dans les citations de cette œuvre.
6. Joseph HELLEGOUARC'H, *Le Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 413 : « *decus* se rattache directement à la racine **dec* – et désigne l'action de celui "qui agit comme il convient" ; sa valeur fondamentale est "bienséance", "décence", à laquelle se rattache le sens de "beauté". »
7. « La vergogne est la peur de la salissure et du blâme. » S. THOMAS AQUINATIS, *Summa Theologiae*, Pars II^a II^{ae}, éd. par Petri Caramello, Italia, Marietti Editori, 1962, *Quaestio* 144, *De verecundia*, a. 1, *Respondeo ad secundum*, p. 626.
8. « Bien que je m'acquitte moi-même du péché, je ne me libère pas du supplice ; aucune femme impudique ne vivra en s'autorisant de l'exemple de Lucrece. » TITE-LIVE, *Histoire Romaine (Ab urbe condita)*, tome 1, éd. de Jean Bayet, Gaston Baillet, Richard Adam, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
9. « Ce geste même lui allait bien (*decu*) : ses larmes allaient avec sa pudeur (*decuere pudicam*) ; sa face était en tout point digne de son âme. »
10. Voir Judith BUTLER, *Gender Trouble*, New York et Londres, Routledge, [1990] 2006, et *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, New York et Londres, Routledge, 1993.
11. « Il s'éprend de ses paroles, de sa voix, de son incorruptibilité. »
12. Robert A. KASTER, *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 15 (TdA).
13. *Ibid.*, p. 18.
14. *Ibid.*, p. 29.
15. *Ibid.*, p. 64-65.
16. « Vaincue par la crainte du déshonneur, la jeune femme succomba. »
17. « "Devrons-nous cela à Tarquin ? J'avouerai", dit-elle, "j'avouerai malheureuse moi-même mon déshonneur ?" »
18. Au sujet de la subversion opérée par Augustin, voir Dennis TROUT, « Re-Textualizing Lucretia : Cultural Subversion in the City of God », *Journal of Early Christian Studies*, 2 (1994), p. 64.
19. AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, vol. 1, éd. de B. Dombart, A. Kalb, G. Bardy, trad. de G. Combès, Paris, Desclée de Brouwer, 1959. Même édition pour toutes les citations de ce texte, et je suis la traduction de Combès.
20. « Elle ne pouvait démontrer sa conscience. »
21. AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, *op. cit.*
22. Voir par exemple Tertullien, *Ad martyras* 4 ; *De exhortatione castitatis* 13 ; *De monogamia* 17.
23. Geoffrey CHAUCER, *The Legend of Good Women*, l. 1817-1818, dans *The Riverside Chaucer*, 3^{ème} éd. par Larry D. Benson, Oxford, Oxford University Press, 1987.
24. Alexander MURRAY fait une analyse pointue du traitement par Augustin du suicide de Lucrece, dans laquelle, cependant, l'accusation de jouissance n'est pas perçue comme un réel problème : « Of course Lucretia may, for all anyone knows, Augustine admits (900 years after the supposed event), have consented in some way to her violation... », *Suicide in the Middle Ages*, vol. 2 : *The Curse on Self-Murder*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 114. La parenthèse ironique sur la distance temporelle de 900 années est une réticence superficielle qui montre que, pour Murray comme pour Augustin, le viol n'est pas conceptualisé comme une torture. Quant à Ian Donaldson, il évite d'attribuer le soupçon de jouissance à Augustin par des détours rhétoriques étonnants, cf. Ian DONALDSON, *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 25.
25. Voir AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, *op. cit.*, livre XIV, xvi-xix.
26. Elizabeth A. CLARK, « Sex, Shame, and Rhetoric : En-Gendering Early Christian Ethics », *Journal of the American Academy of Religion*, 59/2 (1991), p. 235 : « Augustin is without doubt the Church Father who most successfully deploys the rhetoric of divine shaming. » Clark fait l'analyse du désir de regard total chez Augustin, désir qu'elle qualifie de « panoptique ».

27. « D'ailleurs, mon corps seul est violé ; mon âme est pure : ma mort en sera le témoignage. »
28. Sur le concept de *mens* chez Augustin, voir Damien BOQUET, *L'Ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, Publications du CRAHM, 2005, p. 173-180 : « Les facultés de la *mens* chez Augustin. »
29. James D. VELLEMAN, « The Genesis of Shame », *Philosophy & Public Affairs*, 30/1 (2001), p. 27-52. Au sujet de la honte liée aux organes sexuels suite à la Chute d'Adam et Ève, voir *La Cité de Dieu*, *op. cit.*, livre XIV, xvii.
30. « Les lupanars eux-mêmes par une pudeur naturelle en garantissent le secret. » AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, *op. cit.*
31. E. J. HUNDERT, « Augustine and the Source of the Divided Self », *Political Theory*, 20/1 (1992), p. 86-104, souligne que cette logique s'applique aux hommes aussi bien qu'aux femmes.
32. « Je n'accepterai aucun pardon pour quoi que ce soit. » CHAUCER, *The Legend of Good Women*, dans *The Riverside Chaucer*, *op. cit.* On retrouve la même idée chez John GOWER, *Confessio Amantis*, éd. par Russell A. Peck, Toronto et Londres, University of Toronto Press, 1980, livre VII, l. 5059.
33. Andrew GALLOWAY, « Chaucer's *Legend of Lucrece* and the Critique of Ideology in Fourteenth-Century England », *ELH*, 60/4 (1993), p. 827 (TdA).
34. « Alors, elle leur répondit sans vergogne : 'Beaux seigneurs, même si tous me pardonnent l'immonde péché qui m'accable tant, et quoi qu'il en soit de ce pardon, moi, je ne me fais pas grâce du châtement'. » JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. de Armand Strubel, Paris, Poche (Lettres gothiques), p. 518-519. Je modifie légèrement la traduction de Strubel, qui traduit « sanz vergoingne » par « sans honte ».
35. « Une femme n'attache de prix ni à l'honneur ni à la honte quand elle se met une idée en tête, car c'est une vérité qui ne souffre point de doute : une femme n'a pas de conscience. »
36. Chaucer connaissait également les œuvres de Giovanni Boccaccio, dont le *De mulieribus claris* offre un résumé de la version de Tite-Live. Pour une édition bilingue, voir Giovanni BOCCACCIO, *Famous Women*, éd. et trad. par Virginia Brown, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2001, chap. 48, p. 195-199.
37. « Et alors qu'elle tombait à terre, elle porta son regard et prêta attention à ses vêtements. Car dans sa chute elle avait néanmoins cette préoccupation que ses pieds ou une telle chose ne soit dénudés ; elle aimait tant la propreté et aussi la fiabilité. »
38. « Ici, pâle de peur, il prémédite les dangers de son entreprise détestable, et au plus profond de son esprit (*in his inward mind*) il débat des conséquences de douleur qui en jailliront. Puis, l'air méprisant, il dédaigne son armure nue de désir encore ravagé, et avec justesse contrôle ainsi ses pensées injustes. » William SHAKESPEARE, *The Rape of Lucrece*, dans *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, 2^{ème} éd. par John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor, and Stanley Wells, Oxford, Clarendon, [1986] 2005. Même édition pour toutes les citations de ce texte.
39. « Mettant en gage son honneur pour obtenir son désir, et pour lui-même il doit se perdre lui-même. »
40. Voir James D. VELLEMAN, *op. cit.*, p. 35-38, 41, 45-52.
41. « Ainsi privé de grâce, il mène la dispute entre sa conscience de glace et sa volonté brûlante de chaleur. »
42. « J'ai débattu dans mon âme même quel tort, quelle honte, quelle peine je m'apprête à engendrer ; mais rien ne peut contrôler le cours de l'affect, ou arrêter la furie effrénée de sa vélocité. »
43. Sur l'influence d'Augustin et le concept de volonté dans cette œuvre, voir Amy GREENSTADT, « "Read it in me" : The Author's Will in *Lucrece* », *Shakespeare Quarterly*, 57/1 (2006), p. 47-48. Sur la honte chez Shakespeare, voir Ewan FERNIE, *Shame in Shakespeare*, London, Routledge, 2002.
44. « Elle plaide en un lieu sauvage où il n'y a pas de lois. »
45. « "Finis-en," dit-il, "la marée que je ne contrôle plus, au lieu de diminuer, gonfle plus haut encore avec cette tirade. » Sur ce passage et la polysémie du mot *let*, voir Joel FINEMAN,

« Shakespeare's Will : The Temporality of Rape » dans *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991, p. 184-186.

46. « Car avec le lin nocturne qu'elle porte il plante (*he pens*) dans sa tête ses clameurs déchirantes. »

47. Greenstadt, *op. cit.*, met en question les lectures récentes de *The Rape of Lucrece* tendant à faire de Lucrece une victime silencieuse et privée d'éloquence en raison de cet épisode. Elle écrit, en effet, p. 45 : « Yet before Lucrece commits suicide, she accomplishes a remarkable feat of persuasion : she convinces a group of her male relatives and their comrades that she was raped. It is well known that – in both the Renaissance and the present day – women have found it very difficult to prove accusations of rape. » Les analyses que Greenstadt met en question sont celles de Coppélia KAHN, « *Lucrece : The Sexual Politics of Subjectivity* », dans Lynn A. HIGGINS et Brenda R. SILVER (éd.), *Rape and Representation*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 141-159 ; Sara E. QUAY, « “Lucrece the Chaste” : The Construction of Rape in Shakespeare's *The Rape of Lucrece* », *Modern Language Studies*, 25/2 (1995), p. 3-17 ; Carolyn D. WILLIAMS, “Silence, Like a Lucrece Knife” : Shakespeare and the Meaning of Rape », *The Yearbook of English Studies*, 23 (1993), p. 93-110.

48. À propos de l'influence d'Ovide sur la *Lucrece* de Shakespeare, voir Lynn ENTERLINE, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, chap. 5 : « “Poor Instruments” and Unspeakable Events in *The Rape of Lucrece* », p. 152-197. Pour Enterline, l'une des motivations de Shakespeare dans cette œuvre est « le désir de donner une voix (*a speaking voice*) à la Lucrece silencieuse d'Ovide » (p. 168).

49. « Mais quand j'étais dans la crainte j'étais une femme loyale ; je le suis toujours – Oh non, ça ne se peut, Tarquin m'a arrachée ce *true type*, m'a privée de ce modèle authentique. »

50. « Collatin, si ton honneur réside en moi, il m'a été pris de force. »

51. Voir Catherine BELSEY, « Tarquin Dispossessed: Expropriation and Consent in *The Rape of Lucrece* », *Shakespeare Quarterly*, 52/3 (2001), p. 834-835.

52. Voir Mieke BAL, « The Rape of Lucrece and the Story of W », dans A.J. HOENSELAARS (éd.), *Reclamations of Shakespeare*, Amsterdam and Atlanta, GA, Rodopi, 1994, p. 75-104, en particulier son analyse de l'allégorie dans *Lucrece*, p. 102 : « [Tarquin allegorized Lucretia.] He disembodied her, turning her into an emblem of male possession, an appropriable object of male rivalry and battle. But then, would it not have been Collatine who allegorized her first, by making her into a story about who had the most desirable and secure possession ? With each new gesture of allegorization Lucretia was robbed more and more of her self, and of her story. Until, in infinite regression, the search for origin that brought forth this text itself as pre-text for the foundation of the Roman Republic allegorizes the allegory. »

53. Au sujet de la définition de soi, voir James D. VELLEMAN, *op. cit.*, p. 47.

54. Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Poche, [1971] 2006, p. 218.

RÉSUMÉS

La vergogne désigne une catégorie d'émotions qui inhibent des impulsions dommageables pour les liens sociaux. Les formes spécifiques de ces inhibiteurs d'impulsions relèvent des codes sociaux et des systèmes de valeurs en vigueur dans le groupe auquel appartient la personne. La personne est censée avoir intériorisé ces codes et ces valeurs, et exprime leur force par

l'inhibition d'impulsions que le système social cherche à canaliser. La légende de Lucrece, reprise de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, permet d'observer les modulations de cette problématique en fonction du système conceptuel actif dans chacune des œuvres qui sont abordées, soit les différentes versions de la légende de Lucrece par Tite-Live, Ovide, saint Augustin, John Gower, Geoffrey Chaucer et William Shakespeare.

Vergogne refers to a category of emotions that inhibit impulses which are detrimental to social relationships. The specific forms of these impulse inhibitors pertain to the social codes and value systems active in a social group. Such codes and values are expected to be internalized by social members and to express their force by effectively channelling the impulses to be controlled. The Legend of Lucrece, reinterpreted from the Antiquity to the Renaissance, evinces such a problematic through the modulations of the different conceptual systems used within the various versions of the Legend under study, written by Livy, Ovid, Saint Augustine, John Gower, Geoffrey Chaucer and William Shakespeare.

INDEX

Mots-clés : corps, histoire, Église, social, société

Index géographique : Italie

Index chronologique : Antiquité, Moyen Âge

AUTEUR

GUILLEMETTE BOLENS

Université de Genève